

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

LORENA SANTOS DE ARAÚJO

POESIA QUE *MARCHA*: REFLEXÕES SOBRE A
MUSICALIDADE E ENGAJAMENTO EM UM POEMA DE
CECÍLIA MEIRELES

VITÓRIA
2018

LORENA SANTOS DE ARAÚJO

POESIA QUE *MARCHA*: REFLEXÕES SOBRE A
MUSICALIDADE E ENGAJAMENTO EM UM POEMA DE
CECÍLIA MEIRELES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Mónica Vermes

VITÓRIA

2018

*Dedico este trabalho à resistência da
literatura de autoria feminina*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo em todos meus anos de estudo, sendo fundamentais para o prosseguimento da minha trajetória no mestrado.

Ao meu irmão Leandro, por seu amor, doçura e leveza, trazendo a paz quando eu preciso.

À orientadora Viviana Mónica Vermes pelos preciosos direcionamentos no processo da escrita da dissertação, paciência e pela compreensão nos dias difíceis.

Às profissionais Ludmila Andrade, Priscila Vescoli e Thais Martins (psicólogas e psiquiatra, respectivamente), pelo empenho em me proporcionar um equilíbrio mental e por permitirem que eu continuasse nessa jornada acadêmica.

Aos professores Wilberth Salgueiro e Fabíola Padilha pelas profícuas contribuições na qualificação e pelos ricos ensinamentos no período da graduação em Letras.

Aos meus amigos que me acompanham desde a graduação, Guilherme, Jéssica e Vanessa, pela solicitude, parceria e carinho, aos quais sou imensamente grata por tudo.

Às minhas amigas de longa data Natália, Karen, Camila, Pollyanna e Luciana por me possibilitarem a certeza de que posso sempre contar com elas.

À irmã que pude escolher, Sthefany, pelas palavras sempre sábias de conforto, pela paz transmitida e cumplicidade.

A Thiara Cruz, Caroliny Massariol, Ivy, Priscila, Carol Robles, Taiga e Tobias por me fazerem acreditar que “vai dar tudo certo”.

Ao Ricardo, com quem compartilhei a trajetória da dissertação, sob a orientação da professora Viviana Mónica Vermes; aos colegas da pós-graduação, com os quais foram compartilhadas experiências, conversas e desejos de sucesso no mestrado.

A todas as pessoas de Comunicação Social-Ufes que me acolheram com carinho desde 2016 e depositaram torcida para minha conclusão do mestrado. Agradeço

também àqueles que conheci nesse período e representam um ombro amigo até os dias de hoje.

A Gabriel, porque a gratidão prevalece.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa, no segundo ano de mestrado.

À Escola Cecília Meireles, o mote para a determinação do meu recorte de estudo.

A todos que contribuíram para a realização desse objetivo.

*Ainda que sendo tarde e em vão,
Perguntarei por que motivo
Tudo quanto eu quis de mais vivo
tinha por cima escrito: “Não”.*

(Cecília Meireles em “A última cantiga”)

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise do poema “Marcha”, a partir de considerações acerca da musicalidade na poesia de Cecília Meireles (1901-1964), com a associação entre dois sistemas de significação: a poesia e a música. Nesse sentido, a análise de “Marcha” selecionado da obra *Viagem* (1939) contribui para evidenciar essa ponte. Também se pretende investigar as estruturas que compõem a poesia, encontrando nelas outros sentidos para os poemas, para além do que a tradicional crítica propõe: distanciamos-nos, aqui, de uma visão etérea, mística e sem relação com a realidade. Elementos como melodia, ritmo, anáfora, assonância e aliteração, entre outros componentes poéticos que trazem musicalidade ao poema, estão em relação direta com o caráter militante de sua obra.

Palavras-chave: Poema. Marcha. Cecília Meireles. Musicalidade. Militância.

ABSTRACT

This dissertation proposes an analysis of the poem *Marcha* ("March"), based on considerations about musicality in the poetry of Cecília Meireles (1901-1964), with the association between two systems of signification: poetry and music. In this sense, the analysis of the *Marcha* selected from the literary work *Viagem* (1939, "Journey") contributes to evidence this link. It is also intended to investigate the structures that compose poetry, finding in them other meanings for poems, in addition to the traditional criticism proposes: we distance ourselves here from an ethereal vision, mystical and unrelated to reality. Elements such as melody, rhythm, anaphora, assonance and alliteration, among other poetic components that bring musicality to the poem, are in direct relation with the militant character of her work.

Keywords: Poem. *Marcha*. Cecília Meireles. Musicality. Militancy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: Revisão de literatura	23
1.1 As várias faces de Cecília Meireles	23
1.2 A musicalidade da obra ceciliana.....	32
CAPÍTULO II: Poesia e música: conexões na obra de Cecília Meireles	46
2.1. Poesia e lírica.....	46
2.2 Melopoética e o percurso da literatura e da música.....	50
2.3 Perspectivas sobre o lirismo ceciliano	54
CAPÍTULO III: Na marcha da poesia ceciliana	63
3.1 Cecília Meireles e o Diário de Notícias	64
3.2 Antecedentes históricos e Revolução de 1930	66
3.3 A pluralidade do sentido <i>marcha</i>	68
3.4 A estrutura do poema “Marcha”	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

A musicalidade na poesia de Cecília Meireles é um aspecto comumente ressaltado quando se fala da obra da autora. Foi esse caráter evidente que marcou o meu primeiro contato com a produção literária cecilianiana. Ao estudar em uma escola chamada Cecília Meireles, em Vila Velha- ES, entre a primeira e a quarta série (primeiro e quinto anos atuais) do ensino fundamental, alguns minutos antecedentes do início das aulas, os alunos acompanhavam a diretora do colégio tocando e cantando alguns poemas infantis de Cecília Meireles, como “Ou isto ou aquilo” e “O menino azul”. Além disso, conheci outros poemas da escritora por meio da *Literatura Comentada* sobre Cecília Meireles (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982), em que o texto “Canção” com o verso inicial “Há uma canção que já não fala”¹ selecionado da obra *Retrato Natural* me chamou atenção. Quando foi solicitado a mim na oitava série do fundamental (atual nono ano) para que levássemos um poema de nossa escolha para a sala de aula, eu havia escolhido esse pela musicalidade. Logo, o caráter musical da obra de Cecília sempre foi um ponto que me encantou. Perceber as diversas possibilidades que essa musicalidade apresenta foi, pois, o mote desta dissertação.

No decorrer do processo de escrita, houve algumas modificações referentes ao *corpus* para análise e a forma como essa seria desenvolvida. Na ideia inicial do estudo estava inserida a seleção de poemas das obras *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Canções* (1956), com o intuito de relacionar a poesia e a música, por meio de poemas dessas obras, reconhecendo assim o forte caráter musical da obra cecilianiana. Isso se justifica, entre alguns pontos, por nessas obras estarem contidos poemas com marcante musicalidade desde o título de alguns textos, a exemplo de “Modinha”, “Serenata”, “Canção”, assim como os jogos sonoros, aliteração, assonância, ritmo e rimas.

No entanto, no decorrer do desenvolvimento da escrita, com minhas participações no V Colóquio de Pesquisa em Andamento de 2016 do PPGL, a minha qualificação em agosto de 2017 e o I Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGL realizado em

¹Faço a referência a esse verso devido à existência de outros poemas também intitulados “Canção” contidos na obra citada

outubro também de 2017, a pesquisa adquiriu outros direcionamentos restringindo-se à análise de apenas um poema, “Marcha”, da obra *Viagem* (1939), para ser trabalhado de forma aprofundada. A mudança ocorreu principalmente após a qualificação, na qual a banca, composta pelos professores Fabíola Padilha e Wilberth Salgueiro, sugeriu que a proposta do estudo se concentrasse em um viés pouco explorado da musicalidade da obra ceciliana: a relação dessa característica com o propósito comunicativo dos textos da autora. Isso se consolida, tendo em vista que a exposição do aspecto extremamente musical da obra da autora, como objetivo principal anterior deste estudo, recairia no lugar comum em que grande parte da crítica costuma colocar Cecília Meireles, reduzindo-a à poeta que desenvolve os aspectos centrais de sua poesia como transcendência, o misticismo, e efemeridade. Estas são, sim, características recorrentes na obra poética da autora, mas devemos nos ater a outras temáticas que fazem parte da sua produção e que foram pouco associadas à poeta.

Pesquisas mais recentes sobre a escritora trazem essa outra ótica, como será visto no trabalho da pesquisadora Mirian Puzzo (2013): “Uma leitura do poema ‘Chorinho’ em perspectiva dialógica”. Em um caminho semelhante, ocorre a análise do poema “Marcha” apresentada no terceiro capítulo do presente estudo. Assim, associar a musicalidade da poética ceciliana ao contexto social, histórico e político da autora é um dos objetivos centrais desta dissertação.

Torna-se, assim, frutuoso associar a vida à obra da autora para compreendermos também as estruturas e os eixos temáticos da sua poesia. Para isso, os estudos de Azevedo Filho (1970), Dal Darra (2006), Golstein; Barbosa (1982), Damasceno (1967, 1982) e Zagury (1973) contribuíram para o embasamento da apresentação da trajetória da vida da escritora, que ora apresentamos.

Cecília Benevides de Carvalho Meireles nasceu em 7 de novembro de 1901 no Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade em 9 de novembro de 1964, filha de Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, e da professora municipal, Matilde Benevides. Três meses antes do nascimento da escritora, seu pai faleceu. Seus irmãos mais velhos Vitor, Carlos e Carmen também foram a óbito antes do nascimento de Cecília Meireles. Somado a isso, antes mesmo de completar três anos de idade, perdeu a mãe.

Assim, foi criada pela avó materna açoriana Jacinta Garcia Benevides e pela babá Pedrina, mãe-preta que foi a “companheira mágica de sua infância”. Segundo Cecília Meireles era Pedrina quem lhe contava histórias do folclore do Brasil, cantava e dramatizava sobre essas narrativas. Sugere-se que, a partir disso, tenha surgido o interesse de Cecília Meireles pelo folclore brasileiro. Em decorrência das mortes de seus familiares, a escritora teve a infância caracterizada por silêncio e solidão, conforme ela própria descreve; no entanto, ela não viu isso como um fator negativo, guardando maravilhosas recordações dessa época de sua vida. As perdas que marcaram sua vida associam-se à temática da “brevidade da vida” predominante em seus poemas e mencionado por alguns estudiosos molda as bases poéticas de Cecília Meireles, conforme desenvolve Zagury (1973)

A morte viria a ser, na poesia, o Absoluto que o espírito anseia, mas é incapaz de assumir. A solidão, o silêncio e a conseqüente serenidade contemplativa serão o *tônus* básico desse espírito criador, embalado pelos sentimentos mais puros da arte folclórica, aprendidos desde cedo com a avó e a ama Pedrina (p.13).

Como será visto neste trabalho a temática da brevidade da vida, assim como as ausências que marcaram Cecília Meireles são pontos sempre ressaltados na poética da autora, mas faz-se necessário encontrar outras formas para as quais Cecília destina essas temáticas. Ou seja, tanto o silêncio, a solidão e a morte recorrentes na poesia de Cecília, assim como foi na sua vida, podem assumir outros significados como veremos na análise de “Marcha”.

A autora recebeu em 1910, ao fim do curso primário na Escola Estácio de Sá, das mãos de Olavo Bilac, Inspetor Escolar do Distrito, uma medalha de ouro feita especialmente para homenageá-la, pelo seu esforço na referida instituição, sempre com a nota máxima.

Desde cedo, Cecília Meireles apresentou interesse pelos livros. A paixão pelo saber a conduziu ao estudo de línguas e ao Conservatório Nacional de Música, no qual teve aulas de canto e violino (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p.3). Além disso, adquiriu seu diploma na Escola Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro em 1917. Logo após, Cecília Meireles começou a lecionar em um sobrado da Av. Rio Branco e se transferiu depois para a Escola Deodório. Três anos depois ocorreu o casamento

de Cecília Meireles com o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem teve suas três filhas.

Em 1919, a autora, com 18 anos, publicou *Espectros*, um volume de 17 sonetos. As obras posteriores a essa publicação foram *Nunca Mais...* e *Poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El Rei* (1925). Os dois livros foram ilustrados pelo marido da autora, Fernando Correia Dias. Sobre essas obras, Azevedo Filho (1970, p.9) menciona que elas revelam a herança simbolista da fase inicial da poesia da autora, apresentando influência sensível de poetas como Maeterlinck, Verlaine, Antônio Nobre e Cruz e Souza.

Em 1927, a autora escreveu a obra de prosa poética *Criança, meu amor*, adotado mais tarde como livro de leitura oficial nas escolas. Cecília só retornaria à publicação de outras obras literárias doze anos depois.

Em 1929, Cecília Meireles se candidata à Cátedra de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal, apresentando a tese *O espírito vitorioso*, o que lhe rendeu o segundo lugar, entre 8 candidatos inscritos. A autora apresentou uma memorável defesa, no entanto, o professor Clóvis do Rego Monteiro, que, em sua defesa, utilizou a concepção clássico-erudita, ficou com o cargo. Uma vez que o professor era reconhecidamente católico, ele se sobrepunha à Cecília, que tecia críticas à Igreja. No ano seguinte, a escritora iniciou sua carreira com uma página diária sobre educação no *Diário de Notícias*, no Rio de Janeiro, com auxílio do jornalista Carlos Lacerda, atividade que executou até 1934. É, principalmente, sobre esse contexto, que a análise desta dissertação se debruçará. As crônicas e comentários escritos por Cecília nesse período serão essenciais para a análise do poema “Marcha”.

A poeta foi peça importantíssima no cenário educacional brasileiro, e foi profícua em sua militância pela educação brasileira. Em 1934, é designada pela Secretaria de Educação da Prefeitura do Distrito Federal para dirigir um Centro Infantil no Pavilhão do Mourisco. A autora criou a primeira biblioteca infantil da cidade e utilizou o espaço, fornecendo às crianças diversas atividades educativas e recreativas (ZAGURY, 1973, p.15). Ainda sobre a biblioteca infantil criada, segundo as palavras de Zagury “é uma espécie de cidade encantada onde as crianças possam exercitar livremente sua imaginação.” (1973, p.15). No entanto, devido a intrigas políticas, a biblioteca foi

fechada sob o argumento de conter livros perigosos para a formação das crianças. No mesmo ano, em setembro, Cecília foi convidada a fazer conferências em Lisboa e Coimbra para abordar assuntos sobre Literatura e Educação, propagando a cultura nacional, com apresentações sobre aspectos da literatura e folclore brasileiros. Sobre essas conferências, foram publicados dois textos dela em Portugal: *Notícia da Poesia Brasileira e Batuque, Samba e Macumba*. Este contém ilustrações da própria Cecília Meireles que desenvolveu também a arte da pintura.

Em 1935, outra morte atravessa o caminho da autora. O marido Fernando Correia Dias se suicidou, em decorrência de crises de depressão graves. O acontecimento deixou Cecília Meireles só, “[...] sem qualquer parente que a possa apoiar, na guarda das três filhas.” (ZAGURY, 1973, p.16). Diante da situação, Cecília teve de se reinventar, e, agora, responsável sozinha pela educação de suas filhas, multiplicou suas atividades profissionais, lecionando na Universidade do Distrito Federal (capital da República) com aulas de Literatura Luso-Brasileira e de Técnicas e Crítica Literárias, no período de 1936 a 1938. A autora também “discorre sobre folclore no periódico carioca *A Manhã*; envia crônicas para o *Correio Paulistano*, de São Paulo; dirige a revista *Travel in Brazil*, no Departamento de Imprensa e Propaganda do Rio de Janeiro” (GOLDSTEIN, 1982, p.5). Acrescenta-se, também, o fato de o jornal *A Nação* publicar outros escritos regulares da autora. A escritora, por conhecer diversas línguas, como língua inglesa, francesa, italiana, espanhola, alemã, russa, hebraica e os dialetos do grupo indo-irânico (DAL FARRA, 2006, p.338), traduziu obras de escritores como Rilke, Virginia Woolf, Lorca, Tagore, Maeterlinck, Anouilh, Ibsen, Pushkin; além de antologias da literatura hebraica e de poetas de Israel.

Nessa época, Cecília recebeu uma carta de um desconhecido que se denominou médium, na qual foi sugerido à autora que ela tirasse um dos “L” do seu nome (outrora Meirelles), para tornar sua vida mais leve. A poeta, então, resolveu aderir à sugestão e curiosamente sua vida ganhou algumas mudanças. Assim, em 1938, a autora recebeu o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras pela obra *Viagem* (a ser publicada em 1939) que a tornou reconhecida oficialmente, apresentando repercussão tanto no Brasil, como em Portugal. A poeta dedicou o período de 1929 a 1937 para a produção da obra. Esse contexto temporal faz-se necessário para analisar os poemas da obra. Os acontecimentos na vida pessoal da autora durante

esse espaço de tempo são relevantes também para o procedimento da análise. A designação desse prêmio

[...]vem para causar polêmica e mal-estares nos meios intelectuais da Academia Brasileira de Letras. Olegário Mariano se indis põe com a obra, enquanto Cassiano Ricardo a defende acirradamente – nesse desencontro é muito provavelmente a questão do modernismo que está em causa... Após alongados debates, e malgrado o fato de Cecília ter-se recusado a proferir o discurso que fizera, estropiado pelos cortes sofridos pela censura prévia que não a poupou, o prêmio da Academia lhe é, por fim, conferido (DAL FARRA, 2006, p. 339).

Em uma entrevista para *Observador Econômico e Financeiro*, Cecília Meireles conheceu Heitor Grillo com quem se casou no ano seguinte e juntos permaneceram até o fim da vida da autora. Posteriormente ao casamento, viajou para Estados Unidos e México, patrocinada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, ministrando curso de Literatura e Cultura Brasileiras na Universidade de Austin, no Texas. Seguiu-se a isso um período de grande produção literária no qual, em 1942, a autora publicou *Vaga Música*, três anos depois, *Mar Absoluto* e, em 1949, *Retrato Natural*.

Em 1951, a autora tornou-se secretária do I Congresso Nacional de Folclore realizado no Rio Grande do Sul. Fez também sua segunda viagem à Europa, onde visita França, Bélgica e Holanda, local em que escreve *Doze Noturnos da Holanda* e *O Aeronauta*. Depois retornou a Portugal, conhecendo os Açores, terra onde sua avó nasceu. A autora publicou ainda, nesse ano, *Amor em Leonoreta* e, no ano seguinte, *Doze Noturnos da Holanda* e *O Aeronauta*. Em 1953, como fruto de dez anos de pesquisa, Cecília Meireles publicou *Romanceiro da Inconfidência*, obra marcante em sua carreira, representando as tradições históricas do país. Nessa produção literária, na qual estão contidos 85 romances-narrativa popular em verso- “os versos assumem sentido de poesia épica, de cunho narrativo, sem perder as finalidades líricas que definem a poesia de Cecília Meireles” (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 115).

Cecília Meireles também foi convidada pelo primeiro ministro da Índia Nehru para visitar o país, onde participou de um simpósio sobre a obra de Gandhi. A autora recebe o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Delhi, e escreve *Poemas escritos na Índia* “[...] sob a emoção de travar conhecimento direto com uma cultura há tanto tempo amada e pesquisada nos livros. Seus estudos seguirão e a poeta virá

a traduzir Tagore e a escrever ensaios sobre Gandhi” (ZAGURY, 1973, p.18). Em seu retorno, ao passar pela Itália, a autora colheu material para peças líricas a serem publicadas posteriormente em *Poemas Italianos*.

Em 1956, a autora publicou *Canções* e, em edição limitada, a obra *Giroflê, Giroflá*. Anteriormente publicou *Pequeno Oratório de Santa Clara*. Outras obras publicadas pela autora foram *Romance de Santa Cecília*, *Metal Rosicler*, *Solombra* e *Ou Isto ou Aquilo*. Esta última é publicada no ano do seu falecimento, em 1964. A autora faleceu dois dias depois do seu aniversário, no Rio de Janeiro, em 9 de novembro, vítima de câncer de estômago (OLIVEIRA, 2001, p. 330). Muitas foram as homenagens feitas à autora, que representou um grande nome no meio cultural. Destaca-se o *post mortem* prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra, conferido pela Academia Brasileira de Letras. A sala de concertos e conferências do estado da Guanabara passou a ser Sala Cecília Meireles, em que ocorrem atividades dessa natureza até os dias atuais.

Quando situamos Cecília Meireles numa estética literária, é comum localizá-la na geração de 30 do Modernismo brasileiro. Entretanto, é também herdeira da experiência formal simbolista, tendo participado do grupo *Festa*, composto por poetas que apresentavam o propósito de retomar as raízes dessa estética. Logo, a poeta, segundo Bosi (2006), fazia adesão a essa estética neossimbolista por se aproximar da poesia como “sentimento transformado em imagem”. Dessa forma,

Cecília foi escritora atenta à riqueza do léxico e dos ritmos portugueses, tendo sido talvez o poeta moderno que modulou com mais felicidade os metros breves, como se vê nas *Canções* e no trabalhadíssimo *Romanceiro da Inconfidência*. [...] (BOSI, 2006, p.493)

No que diz respeito ainda a Cecília Meireles e ao modernismo, é pertinente ressaltar que, conforme abordou Domingos Carvalho da Silva em *Vozes Femininas da Poesia Brasileira*, “faltou à poesia típica de 1922 a presença feminina [...] o modernismo e Cecília Meireles só se encontrariam muito mais tarde” (1959, p. 27) e esse encontro ele marca pelo feito do prêmio da poeta, com a obra *Viagem* (1938), pela Academia Brasileira de Letras.

O crítico Alfredo Bosi (2013) ressalta, no capítulo “História de um encontro: Mário e Cecília”, a admiração do poeta Mário de Andrade pela poesia da escritora, com a qual manteve amizade. Esse, que foi primordial para o movimento de 1922, sendo modernista de primeira hora, mantinha uma realidade poética diferente da de Cecília; “no entanto a poesia de Cecília ressoaria fundo no ouvido do poeta-músico, capaz de afinar-se com vozes múltiplas, fossem elas concordes com a sua ou dela discordantes [...]” (BOSI, 2013, p. 25). Mário de Andrade estabelece uma grande relação da musicalidade da poeta à obra denominada *Viagem* (1939); dessa forma, nas anotações feitas por Mário, ele ressalta a musicalidade marcante em poemas dessa produção literária. O olhar dele se concentrava

na relação entre forma e sentido ou, mais precisamente, nos laços que unem ritmos e sons aos sentimentos. Laços que na música parecem tantas vezes “naturais” e imediatos, mas que na arte da palavra podem custar um esforço aturado de adequação que se traduz na procura do tom, do ritmo e do andamento justo (BOSI, 2013, p. 27).

Mário ainda destaca que as rimas e metrificações contidas nos poemas cecilianos estão entre as raras que ele considera serem justificáveis. Destarte, ele desenvolve que para a autora o metro não é uma prisão, mas sim liberdade. Logo, “a poetisa está livre, e o movimento lírico se expande em sua delicadeza maravilhosa” (ANDRADE, 1972, p.163). É válido perceber que, assim como Mário de Andrade, Manuel Bandeira em *Apresentação da Poesia Brasileira* também enaltece a forma de Cecília Meireles fazer poesia e a extraordinária arte com que ela desenvolveu seus poemas. Então

nos seus versos se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não simples decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta. Sente-se que Cecília Meireles estava sempre empenhada em atingir a perfeição, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos. Há em *Viagem*, em *Vaga Música*, em *Retrato Natural* em *12 Noturnos da Holanda*, em *Romanceiro da Inconfidência*, em *Canções*, em *Poemas escritos da Índia*, em *Metal Rosicler*, e em *Solombra*, seu último livro, as claridades clássicas [...], a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos super-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer (BANDEIRA, 1997, p. 43).

Ao observarmos as obras de Cecília Meireles, podemos perceber em alguns poemas a existência de conteúdos associados às características dos gêneros musicais que os

intitulam, como em “Serenata”, “Canção”, “Cantiga” da obra *Viagem* (1939), além de outros títulos da obra *Vaga Música* (1942), como “Chorinho”. Logo, essa associação com a música foi uma arte que a poeta cultivou. Além disso, elementos como melodia, ritmo, anáfora, assonância e aliteração, entre outros componentes poéticos que trazem musicalidade ao poema, podem ser encontrados com recorrência nas obras de Cecília Meireles. Esse tom intensamente lírico da poesia ceciliana desencadeou o processo de atribuir melodia a alguns dos seus poemas, tendo-se como exemplo as gravações realizadas pelo cantor popular Fagner, com os poemas “Marcha” e “Motivo” da obra *Viagem*. Do primeiro poema, foram utilizados alguns versos, ocorrendo modificações para a gravação, e a música recebeu o título de “Canteiros”, já o segundo poema foi gravado na íntegra, sendo mantido o seu título, segundo o site do próprio cantor. Ainda no que se refere ao que foi desenvolvido por Cecília Meireles na referida obra, Miguel Sanches Neto (2001) traz alguns pontos sobre características da poesia ceciliana que se inserem no quadro do que é comumente retratado na poesia dela

Rompendo com o poema, entendido como construto racional, investirá na música das palavras, fortalecendo a vagueza vislumbrada em tudo. O melódico tem em sua obra um sentido muito importante, pois é a correspondência estilística de um universo fluido, incerto, nebuloso. O “lirismo tradicional” de Cecília atende antes a uma consciência melódica que opõe às dissonâncias estéticas do modernismo os ritmos serenos e vagos que descaracterizam o real (2001, p. 36).

É necessário destacar, também, de acordo com o estudioso, a ideia de transitoriedade existente nessa obra, fato que Cecília Meireles abordou em seus poemas, apresentando a ideia da palavra “viagem” por meio de uma perspectiva antigeográfica. E o “eu” se move em um mundo marcado pela presença de elementos volúveis, nos quais a existência de metáforas como flor, água, ondas, espuma, vento, nuvens, música, cigarra e infância são as mais recorrentes e algumas delas poderão ser vistas no poema a ser analisado. Dessa forma, será possível perceber também como o recurso imagético se associa à musicalidade.

Como pretendemos defender nesta dissertação julgamos, contudo, que tal posicionamento acerca da poesia ceciliana tende a homogeneizar a obra da autora,

desconsiderando elementos que conectam os poemas à realidade sociocultural da escritora.

Outras aparições do processo de musicar poemas de Cecília Meireles podem ser vistas com os exemplos do cantor e compositor Dércio Marques, que gravou “Leilão de Jardim”, da obra infantil *Ou isto ou aquilo* (1964); com o cantor e também compositor Chico Buarque, que musicou os trechos da obra *Romanceiro da Inconfidência*. Somado a tais processos, o CD lançado por Thelmo Lins & Wagner Cosse, *Cânticos*, contém poemas da Cecília Meireles (da obra que intitula o CD) musicados por Fátima Guedes.

Com base nas características apresentadas sobre os poemas da autora estudada, é nítido o intenso caráter musical existente na sua poesia. No entanto, algumas menções relacionadas à musicalidade da autora merecem ser repensadas, como esses dizeres de Azevedo Filho sobre o lirismo ceciliano

Lirismo que revela traços expressionais de natureza barroca, decorrentes do conflito entre o corpo e a alma, vencendo sempre o espírito, numa poesia visual, com tendência à representação gráfica e ao desenho, mas essencialmente aérea, fluida, intemporal, ao mesmo tempo que diáfana, de musicalidade fugidia e alheia ao drama da vida cotidiana, em virtude da introspecção e da permanente atitude de recolhimento, de busca do eu profundo. (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 14).

Assim como Azevedo Filho definiu a musicalidade da poesia ceciliana como “alheia ao drama da vida cotidiana”, podemos perceber, de acordo com as abordagens aqui mencionadas, como outros críticos a resumem também a essa vertente intimista da poesia. Nossa pretensão, contudo, é demonstrar como essa dimensão é apenas uma das possibilidades a ser explorada na obra da poeta que concentra, também, em sua musicalidade, a relação com o contexto social, político e cultural em que sua obra está situada.

Consoante às ideias adornianas, que apontam o fato de a lírica transpor os limites do conceito que se associa ao individual no capítulo “Palestra sobre lírica e sociedade”, Cecília Meireles traz sim o drama coletivo em sua arte. Um desses exemplos está em “Chorinho” da obra *Vaga Música* analisado por Puzzo (2013). A pesquisadora mostra que Cecília Meireles não ficou alheia às problemáticas que ocorriam em sua época; acontecimentos como os conflitos do regime de exceção da ditadura e conflitos

externos da 2ª Guerra Mundial ressoam nesse poema. O mesmo processo pode ser visto em “Marcha”, no qual o forte jogo sonoro e musical utilizado por Cecília denota um período de ausência de liberdade e presente ditadura ocorridos no governo Vargas.

Nesse sentido, reiteramos as palavras de Lamego (1996) sobre os estudos relacionados à Cecília Meireles: “Há muito o que rever, há muito o que estudar, para, enfim, encontrar uma poeta e intelectual mais condizente com a Cecília Meireles da Revolução de 1930” (Lamego, 1996, p.116)

Logo, para o nosso estudo, a seleção do poema “Marcha” justifica-se para apresentação da relação entre a musicalidade e a poesia da autora, no entanto, trazendo outras finalidades dos recursos poéticos tão musicais utilizados por Cecília Meireles. Quando ouvimos falar sobre musicalidade, este fato é comumente aplicado, e conhecido, no campo da música. Entretanto, a teoria literária desenvolve conceitos sobre elementos que promovem esse aspecto no poema. Um desses elementos é o ritmo, e, para explicar melhor essa relação, Bosi (2000) aborda também a associação do ritmo na linguagem, exemplificando, para isso, o uso das palavras proparoxítonas e a intensidade silábica, no sentido da duração maior que apresentam as sílabas acentuadas em relação às átonas. Também, quanto à questão do ritmo, Candido (1996, p.44) afirma que “[...] é, pois, uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada”. Assim, acrescenta-se que

a poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto. Se o leitor passar da percepção superficial para a análise cuidadosa do ritmo do poema, é provável que descubra novos significados no texto [...] (GOLDSTEIN, 2008, p. 14).

Goldstein (2008) afirma que o ritmo pode decorrer do tipo de verso escolhido pelo poeta, ou seja, a métrica. Ou pode resultar de efeitos sonoros ou repetições. Outrossim, um poema apresenta uma série de recursos que o poeta escolhe, e cada combinação desencadeia um efeito, logo cada poema cria um novo ritmo. Ainda no campo de estudo dos ritmos, para se verificar a métrica do poema, é necessário realizar a escansão de um verso, o que significa dividi-lo em sílabas poéticas. Podemos utilizar também o ritmo incluso no nosso dia a dia, relacionando-o, entre

alguns aspectos, à atividade humana, como o pulsar do coração com alternâncias de batidas e pausas.

Além disso, nossos movimentos contêm ritmos, assim como os trabalhos coletivos, tanto no campo quanto na indústria, que adquirem um rendimento maior devido ao ritmo em conjunto daqueles ali envolvidos. Dessa forma, não poderia ser diferente na produção artística do homem. Nesse âmbito, em especial na poesia, é um fator que pode ser facilmente percebido por um leitor, que é, ao mesmo tempo, ouvinte. É extremamente válido percebermos que o ritmo como componente do poema pode ter associação à época ou situação em que é produzido. Por exemplo, em outras épocas nas quais os padrões regiam fortemente a vida das pessoas, o ritmo era simétrico e regular e isso pode ser perceptível até o início do século XX. Dessa forma, o modo de compor, por sua vez, relaciona-se, em muitos casos, à visão de mundo de uma certa época e, assim “cada poeta escolhe o ritmo que julgar adequado ao tema que vai tratar” (GOLDSTEIN, 2008, p. 38). A estudiosa afirma ainda nesse campo que o leitor, dessa forma, necessita integrar esse ritmo a outros aspectos estruturais do poema.

Com o intuito de demonstrar, por meio da construção da musicalidade na obra de Cecília Meireles, a relação entre a poesia e a música, este estudo se apoia em produções acadêmicas resultantes de pesquisas relacionadas ao tema que aqui será desenvolvido: as perspectivas possíveis acerca da musicalidade na poesia de Cecília Meireles.

Pesquisas sobre a abordagem da musicalidade na obra de Cecília Meireles ocorrem de forma não aprofundada, ou seja, são destinados a esse tópico uma parte de dissertações ou algumas páginas da fortuna crítica. Essa questão é sempre associada a uma característica genuína da autora, no entanto, são encontrados poucos estudos que abordem essa temática na obra da escritora de forma expandida, e que não seja associada a um fator introspectivo e intimista da autora.

Quanto aos capítulos desse trabalho, tem-se, no primeiro, uma revisão de literatura sobre a obra de Cecília Meireles, parte em que serão expostos trabalhos dos últimos 10 anos, que explicitam algumas abordagens mais recorrentes quanto à obra da autora. Por exemplo, a temática que se apoia no feminismo tem sido bastante explorada. Outro ponto pertinente destacado nessa primeira parte é a associação da

musicalidade na obra de Cecília, não somente com a poesia, mas também na prosa, ponto que se destaca no sentido de ser de grande valor a obra cronística da autora, produção não tão comumente conhecida.

No segundo momento desse primeiro capítulo, há trabalhos selecionados que dialogam de forma mais intensa com a musicalidade da obra da poeta e que muito contribuirão para o desenvolvimento da análise do poema “Marcha” que, assim como os poemas analisados nas pesquisas selecionadas, é discutido na seção do terceiro capítulo. Posterior a esse processo, são trabalhados os pontos de interseção específicos desses dois campos, em um subcapítulo destinado ao lirismo de Cecília Meireles no cenário literário brasileiro, com a contribuição de autores como Leodegário de Azevedo Filho (1970), Darcy Damasceno (1967), Eliane Zagury (1973), Nelly Novaes Coelho (1993). O outro subcapítulo aborda os aspectos referentes à poesia e à musicalidade, com base em estudos de Bosi (2000), Octavio Paz (2012) e Candido (1996).

O terceiro capítulo contém a análise do poema “Marcha” selecionado da obra *Viagem* (1939) com base nos conceitos poéticos e musicais que serão apresentados, apoiando-se principalmente no trabalho desenvolvido por Puzzo (2013), além dos conceitos desenvolvidos por Candido (2006) e Martins (2008), para fundamentar a análise poética, e também as crônicas de Cecília Meireles e considerações apresentadas por Valéria Lamego (1996), que foram essenciais para a compreensão contextual do poema.

Por fim, são apresentadas as considerações finais acerca do que foi exposto no decorrer do trabalho sobre a relação entre a poesia e a música na obra ceciliana, permitindo a isso novos direcionamentos.

CAPÍTULO I: Revisão de literatura

1.1 As várias faces de Cecília Meireles

Conforme abordado na introdução, este trabalho apresenta como um de seus objetivos demonstrar os diálogos entre a poesia e a música na obra ceciliana, por meio da associação de recursos poéticos como anáfora, aliterações e assonâncias. Nessa abordagem, incluem-se estudos sobre a vida da autora no contexto da década de 1930, que propõem outra perspectiva sobre a musicalidade na obra da autora como uma marcha de militância, e não militar, em prol da educação brasileira, e principalmente da liberdade (seja ela de expressão, crenças, entre outros), viés que escapa dos estudos mais conhecidos sobre Cecília Meireles. Logo, para atender a essa proposição de releituras na obra da autora, foi realizado, primeiramente, um levantamento bibliográfico sobre estudos acadêmicos relacionados à poeta nos últimos 10 anos. Na primeira parte do capítulo, há os trabalhos relacionados a perspectivas heterodoxas de sua produção literária, que não estejam, em sua maior parte, ligadas a aspectos místicos, transcendentais etéreos e efêmeros, que se tornaram lugares comuns ao se abordar a obra de Cecília Meireles; na segunda, apresentam-se pesquisas que discorrem sobre a musicalidade presente na obra da autora.

Entretanto, vale ressaltar que, apesar de o foco do primeiro grupo de trabalhos selecionados não esteja na investigação da musicalidade, esse aspecto foi abordado de forma tangencial em alguns deles, destacando, pois, a importância desse componente na obra de Cecília.

Quando analisamos a quantidade de produções acadêmicas que abordam a obra de Cecília Meireles, encontramos um vasto número de pesquisas com temas diversificados. Todavia, há temáticas em maior recorrência, como se pode perceber no levantamento temático dos trabalhos produzidos nos últimos 10 anos, assim como o viés adotado por essas pesquisas. Essa revisão de literatura, com base nas mais recentes produções acadêmicas, será somada nos próximos capítulos aos estudos desenvolvidos pelos teóricos críticos da obra ceciliana.

Entre as temáticas pesquisadas, a abordagem sobre questões associadas ao feminino e feminismo foi feita em larga escala nos trabalhos em questão. Alguns estudos encontrados sobre o assunto foram “A fragilidade feminina na poesia lírica de Cecília Meireles” (PRIMI, 2014); “Cecília Meireles por ela mesma e sobre outras mulheres: sua autobiografia e a representação do feminino no Brasil do início do século XX” (OLIVEIRA, 2014); *Serenas e desesperadas: representações femininas na obra poética de Cecília Meireles* (SILVA, 2015); *Cecília Meireles e o existencialismo feminino* (LIMA, 2014); *A mãe e o mar: imagens do feminino no poema “Mar Absoluto”, de Cecília Meireles* (GONÇALVES, 2012); “O vazio feminino do ‘Orpheu’”; “Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia” (DAL FARRA, 2016); *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias* (SILVA, 2009) e “Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles” (OLIVEIRA, 2007).

Pode-se verificar que tais trabalhos têm a intenção de abordar perspectivas que extrapolam o senso comum, no que se refere à leitura e à apreciação de obras de autoria feminina. Isso se justifica pelo fato de muitas dessas investigações terem quebrado paradigmas acerca da produção literária feminina no Brasil, onde se acostumou a tratar a literatura produzida por mulheres como um espaço ligado predominantemente aos sentimentos afetivos.

Os trabalhos de Jacicarla Souza da Silva (2009), Roberta Donega Silva (2015) e Ana Maria Domingues de Oliveira (2007) têm em comum a abordagem da crítica feminista para proporcionar novas interpretações da obra de Cecília Meireles. Nesse ponto, devem ser enfatizadas as ideias de Silva (2015) associadas à da pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra (2006), que fundamentam as pesquisas nessa temática, apontando inclusive para a alcunha de “poeta” dada à escritora por muitos críticos, em vez de “poetisa”: Para Dal Farra o desenvolvimento do tratamento masculino “poeta” é longo e questionável. Nesse sentido, quanto à prática inicial de mulheres no campo poético, esse hábito era caracterizado costumeiramente pelo contato de mulheres com a poesia em salões, locais nos quais elas trocavam experiências poéticas e outras prendas como bordar, tocar piano, pintar e costurar. O termo “poetisa” no Brasil passou a acompanhar a pequeno-burguesa que escrevia com um caráter de entretenimento, levando os poemas como um passatempo que eram lidos “em voz alta nas tediosas consoadas ou no convívio açucarado dos salões de chá” (DAL

FARRA, 2006, p.345). Muita descrença na poesia de autoria feminina ocorreu na época, uma vez que essa atividade foi marcada como uma prática de abordagens fúteis. E tal nomenclatura “poetisa” era vista de forma pejorativa. No entanto, estudiosas como Dal Farra querem atribuir outro viés a essa nomenclatura. Segundo a autora, quanto ao nome que é associado a Cecília, em muitas obras da fortuna crítica, o termo “poeta” é utilizado, entre alguns motivos, pelo fato de a poesia cecilianiana ser considerada aquela que fala a partir de um ponto de vista universal e que segue as características de “estética de ascese”; “escalada para o sublime”; “ponte para o elevado” (DAL FARRA, 2006, p. 347). Essa característica “neutra” de sua poesia é o que a associava à nomenclatura “poeta” para o referido crítico, porque esse sujeito masculino, segundo Miguel Sanches Neto, é utilizado não para negar o feminino, mas sim para representar a universalidade da voz da autora. No entanto, para Dal Farra (2006) atribuir “poeta” à poetisa é um escorregão ideológico, como se pode observar na seguinte passagem

 Todavia, queria apenas observar que aquilo que Sanches Neto privilegia para explicar, em Cecília, a ausência de diferença sexual, é o que sublinha, a meu ver, uma pronunciada diferença de gênero – e é aí que seu argumento não me convence. Porque isso que ele chama, na citação acima, de “irmandade com tudo”, de “comunhão mística de tempos, espaços, vozes e estilos” e que leva a “uma concepção de poeta fora da categoria de gênero” – é, sem sombra de dúvida, uma propriedade essencialmente feminina. É, culturalmente, e até biologicamente, uma categoria muito mais próxima das atribuições femininas que masculinas. (DAL FARRA, 2006, p.350)

No entanto, neste trabalho, iremos utilizar a nomenclatura “poeta” para nos referirmos a Cecília Meireles, visto que a própria autora preferia assim ser chamada.

Já Silva (2015) observa em seu trabalho que, pelo fato de Cecília não trazer o feminino à tona de forma mais abrangente em sua obra, não tratando de forma exclusiva nem o gênero feminino ou masculino, mas, sim, a existência em si, a poeta conquistou um lugar no cânone literário. A pesquisadora menciona que quando Cecília cita “coração”, por exemplo, em muitas vezes, ela o associa à morte do eu lírico, evitando o caminho da temática amorosa, em alguns casos. Silva (2015) também nos atenta para a quase ausência de mulheres no cânone literário e a crítica feminista investiga os motivos dessa questão.

Oliveira (2007), em sua pesquisa, teve como objetivo a proposta de “tentar reler a obra de Cecília com o desconforto e os olhos de quem procura evidências contrárias a crenças tão fortemente estabelecidas pela crítica” (p.1), ou seja, evidenciar aspectos menos conhecidos na obra cecilianiana, visto que ela é comumente reconhecida por tratar em seus poemas o efêmero, o etéreo, o misticismo, o transcendentalismo, e é caracterizada por apresentar uma poesia intimista, introspectiva; assim “é preciso imaginar Cecília além da solidão em que a colocaram” (SALGUEIRO, 2007, p. 40).

Outras pesquisas que apontam um trabalho pouco conhecido da autora Cecília Meireles estão relacionadas à produção de crônicas da escritora. Na pesquisa “Sobre coisas de outros tempos: rastros biográficos nas crônicas de Cecília Meireles” (MIGNOT, 2010), destaca-se a atuação de Cecília na produção cronística, com intuito de encontrar e perceber pontos importantes nesses escritos para entender melhor a obra e a vida de Cecília, que, apesar de não ser de conhecimento comum, foi incisiva em um debate político-educacional iniciado na década de 1930.

De forma semelhante, é desenvolvido o estudo “O exercício cronístico de Cecília Meireles: entre o lirismo e a crítica” (MENDES, 2009), que destaca a importância da autora em apresentar também “os aspectos negativos da realidade em que estava inserida” (p.118), por meio de sua produção cronística. O referido trabalho foi dividido em: o caráter cronístico de Cecília relacionado ao lirismo e à subjetividade, e a outra perspectiva associada a uma vertente crítica e objetiva que se afasta da emoção da poeta e a aproxima de um engajamento com as problemáticas do período em que vivia. No trabalho de Mendes (2009), é oportuno observar, conforme menciona a autora, o enfoque também dado ao início da produção de crônicas de autoria feminina no cenário brasileiro, visto que, nesse período (a partir da década de 1930), a facilidade para isso foi maior devido à oportunidade profissional dada às mulheres nas redações dos jornais.

Conforme desenvolve a pesquisadora Mendes, a estreia de Cecília no universo das crônicas ocorreu em 1930 no *Diário de Notícias*², na “Página da Educação”, em uma seção diária. Entre alguns pontos expostos por ela estava a necessidade de uma

² Periódico considerado um dos mais importantes diários do jornalismo brasileiro, lançado a 12 de junho de 1930 no Rio de Janeiro.

reforma no sistema educacional, como a criação de escolas mistas. Porém, sendo essa atitude contrária às atitudes do governo de Getúlio Vargas, a quem se referia como “Sr. Ditador”, em 1933 teve de abandonar a “Página da Educação”. A autora também enfatiza a qualidade das crônicas líricas de Cecília, às quais era dado um caráter poético. Algumas dessas crônicas eram consideradas extensões de seus poemas.

Outros trabalhos como “Cecília Meireles e o temário da Escola Nova” (DA CUNHA; DE SOUZA, 2011) e “A obra educacional de Cecília Meireles: um compromisso com a infância” (FERREIRA; DA ROCHA, 2010) trazem também a importância da autora no exercício de proposição de mudanças no cenário educacional brasileiro da década de 1930. O segundo trabalho aborda o combate da educadora nos eixos de educação e infância para informar e formar os adultos da família. O primeiro trabalho destaca também as atividades de Cecília no campo da educação e o contato da escritora com os líderes da Escola Nova³, indicando a proximidade dela com as formulações teóricas da nova pedagogia e o movimento de renovação social. Associado também a esse campo de atuação de Meireles, mas sob o viés de análise da retórica dela, há o trabalho *Análise retórica do discurso político-educacional de Cecília Meireles* (SOUZA, 2014), que se refere ao discurso de Cecília Meireles quanto ao modelo de Escola Nova.

É possível, dessa forma, reconhecer, nesses últimos estudos apresentados (esses relacionados à postura da escritora quanto à educação, tendo como suporte as crônicas), diversas abordagens realizadas pela autora em outras áreas sem ser a poesia. A insistência dela em uma renovação educacional demonstra uma autora que ultrapassa o local em que a colocaram no cenário do cânone brasileiro; assim, é necessário olhar para ela a partir de outras perspectivas, como aborda Wilberth Salgueiro

É passada a hora de arregimentar esforços no sentido de dar a Cecília o que pode ser de Cecília, isto é, deslocar sua obra do lugar praticamente fixo, marcado, rotulado, clichêrizado – numa palavra: estereotipado – em que a entrincheiraram (SALGUEIRO, 2007, p.39).

³Movimento vinculado à educação brasileira, com o intuito de promover a democratização do ensino, devendo ser este de acesso a todos; propunha características como a preocupação com a natureza psicológica do aluno, sendo a criança o centro do processo educativo e não o professor.

Ainda nesse campo da prosa, o trabalho de Karla Renata Mendes (2009) “Cecília Meireles cronista-viajante: um olhar lírico sobre Portugal” destaca também esse viés desconhecido da autora. Mendes afirma que se estima um número que ultrapassa 2500 (duas mil e quinhentas) crônicas escritas por Cecília entre os anos de 1930 e 1964. Tais crônicas, somadas a outros textos em prosa da escritora, como conferências e ensaios, foram publicados somente em anos posteriores. No trabalho da pesquisadora, a abordagem sobre as viagens relatadas por Cecília em suas crônicas teve destaque; é perceptível também essa menção em muitos trabalhos recentes. Por conseguinte, a estudiosa afirma:

O relato de viagem ceciliano não se furta a ser perpassado por esse caráter individual, é possível perceber que a experiência de viagem relatada por Cecília é única, ela apresenta uma visão muito particular dos lugares que visitou. Sua percepção, sempre amalgamada por um tom mais poético e lírico, fez com que suas crônicas de viagem se transformassem em verdadeiros poemas em prosa.[...] Ao mesmo tempo em que apreendem a realidade circundante em suas mais variadas esferas, as viagens cecilianas são uma motivação para o surgimento de reflexões mais profundas, como a própria existência, a passagem do tempo, a efemeridade de tudo. Além de buscar o encontro com o outro, com o diferente, o viajante busca também o encontro consigo mesmo quando reflete sobre suas próprias inquietações. (MENDES, 2009, p.11).

Mendes enfatiza a relação afetuosa que Cecília mantinha com Portugal, que é notada nas crônicas da escritora, relatando sua passagem no país. Cecília pôde conhecer Açores, visitar esse local que, conforme já mencionado, representou o lugar onde seus avós haviam nascido e vivido; região onde também nasceu sua mãe. Esta relação de Cecília com Açores é citada e estudada em outros trabalhos que aqui serão apresentados. Mendes afirma que esse afeto notável na sensibilidade da carioca com Portugal era perceptível na subjetividade das crônicas de viagem da autora carregadas de “lirismo reflexivo, da poeticidade” (MENDES, 2009, p.113).

Na dissertação intitulada *Crônica de Viagem: o olhar poético de Cecília Meireles* (PIRES, 2008), no capítulo “Crônicas poéticas de Cecília Meireles”, a pesquisadora Márcia Eliza Pires utiliza os textos “Evocação lírica de Lisboa”; “Madrugada no ar”; “Luz da Holanda” e “Índia Florida”, para abordar os traços poéticos presentes nas crônicas de viagem de Cecília, características essas também já mencionadas nos dois trabalhos aqui expostos de Karla Renata Mendes.

No campo ainda sobre a obra de Cecília relacionada às suas viagens, foram encontrados estudos associados à relação da escritora com a Índia. Nessas pesquisas, são incluídos trabalhos como *Cecília Meireles e a Índia: das provisórias arquiteturas ao êxtase longo de ilusão nenhuma* (OLIVEIRA, 2014); *Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução* (REIS, 2015) e *Os rastros da viagem à Índia na poética de Cecília Meireles* (PRADO, 2011).

No primeiro trabalho citado, a autora aborda a viagem realizada à Índia em 1953 e a consequente produção da obra *Poemas escritos na Índia*. Destaca-se como a nação foi influente na vida da autora, sendo os aspectos filosófico-religiosos relacionados a ela, sejam aqueles vinculados ao budismo, sejam aqueles associados ao hinduísmo, bem presentes em sua obra lírica. O segundo trabalho atenta primeiro ao fato de que a atuação de Cecília Meireles como tradutora é pouco explorado e, dessa forma, o estudo direciona-se para a abordagem do romance *Çaturanga* e a ressonância de aspectos indianos na obra de Cecília, tanto em crônicas como poesias. Consoante a esses trabalhos, Erion Marcos do Prado (2011) afirma quanto à escritora que:

Na sua viagem em busca de si mesma e do outro, o Oriente foi seu destino preferido, o lugar onde reencontrou as figuras de sua infância, reviveu as narrativas de sua babá, relembrou as músicas de sua avó. E dentre os países do Leste do globo foi a Índia que elegera como sua (segunda) pátria, nação que só pode visitar fisicamente uma vez, em 1953, mas para onde, sempre que possível, procurava se dirigir, mesmo que apenas em pensamento empreendendo não uma viagem, mas viagens, cujos rastros são aparentes tanto em sua obra em verso como em sua obra em prosa. (pp.107-108)

Quanto à memória que Meireles tinha sobre os Açores, no artigo “Memória e imaginário: a herança açoriana na escrita de Cecília Meireles”, Mello (2016) ressalta os laços que uniram Cecília a Portugal, como ter sido terra de seus avós e mãe, assim como de seu primeiro marido, o artista plástico Fernando Correia Dias, luso-brasileiro.

Entre trabalhos com temáticas sobre a relação de Cecília Meireles com outros autores, está “Cecília Meireles e o retrato falante” (OLIVEIRA, 2016), no qual a pesquisadora faz a seleção dos seguintes poemas para serem estudados: “Improviso” de *Belo Belo* (1948) de Manuel Bandeira; “Casas”, em *Aprendiz de Feiticeiro* (1950); “In Memoriam” e “Canção para depois” em *Apontamentos de história sobrenatural* (1976); “Extra-terrena”, em *Preparativos de viagem* (1987); “Cecília” em *A vaca e o hipogrifo* (1977) e “Cecília” em *A cor invisível* (1989), de Mário Quintana e o poema “Murilograma a Cecília Meireles” em *Convergência* (1970), de Murilo Mendes. Ela aponta que essas

produções constituem um retorno da própria afetividade que Cecília Meireles transmitia a esses autores. A escritora carioca também demonstrou seu afeto aos autores, por meio de produções como “Diana” (1945), poema contido em *Mar Absoluto e outros poemas*, para Manuel Bandeira, e este retribuiu o presente com “Improviso” da sua obra *Belo Belo* (1948).

Ilcade Oliveira (2016) aponta como Bandeira demonstra conhecer muito bem Cecília Meireles, tanto a vida como a obra, e isso pode ser percebido no texto com reflexões sobre o ato criativo. Somada às produções que Cecília dedicou a outros autores, como em *Retrato Natural*, Cecília apresenta três poemas cujos títulos se relacionam a “Improviso” (remetendo ao poema recebido de Bandeira): “Improviso”; “Improviso do amor perfeito”; “Improviso para Norman Fraser”.

Ainda sobre o autor, em “Miscelânea em prosa e verso/conversa portátil”, na seção nomeada “mortos-vivos”, Murilo Mendes faz homenagem a treze personalidades brasileiras, para dedicação de pequenas composições a elas; entre essas pessoas estava Cecília Meireles. Essas homenagens, assim como os poemas realizados por grandes nomes da literatura brasileira dedicados a Cecília, demonstram a significativa valorização da obra da autora no âmbito literário nacional, aspecto fundamentado pela admiração de outros poetas e escritores pelas produções desenvolvidas pela escritora. Em “Cecília Meireles: uma travessia poética” de Rogério Lobo Sáber (2014), apresentam-se aspectos semânticos e formais de “Motivo”, integrante da obra *Viagem*, que, segundo o autor, representa a profissão de fé da escritora. O autor afirma que, embora Cecília Meireles tenha participado do grupo *Festa de Tasso da Silveira*, de tradições simbolistas, ela apresentou peculiaridades em seus poemas e a influência desse grupo não foi decisiva na sua forma de fazer poesia, visto que a autora era independente em suas criações, buscando seus próprios recursos. O autor, ao fazer as análises do poema “Motivo”, esclarece que com essa perspectiva é nítido o talento literário da autora e como os recursos sonoros associam-se tão bem aos aspectos semânticos do poema. Há então no texto duas faces distintas: o mais autêntico lirismo e fortes referências metapoéticas (CARDOSO *apud* SÁBER, 2014, p.146).

Quando se pesquisa Cecília Meireles, são encontrados estudos comparatistas sobre a escritora. Temos, como exemplos desses estudos, os trabalhos *A metapoesia na obra de Florbela Espanca e Cecília Meireles* (TREVISAN, 2007) e “Revelações da poesia moderna: As perspectivas épicas em *A rosa do povo* e *Romanceiro da Inconfidência*” (PELET, 2013).

No trabalho de Trevisan, aponta-se como Florbela Espanca e Cecília Meireles levantam problemas de linguagem, além, segundo a pesquisadora, de se revelar o discurso feminino na obra das poetisas, temática que também se enquadra no primeiro eixo de trabalhos aqui apresentado. Somado a isso, a autora atenta aos aspectos formais associados ao modo de escrever das escritoras:

Florbela Espanca e Cecília Meireles criam poemas em que problemas de linguagem e de produção literária são o motivo, em que a reflexão sobre a criação poética e função do poeta ocupam lugar importante, tanto como temática quanto postura diante do mundo, ou referência como modo de existir. [...] Florbela Espanca utiliza, como instrumento de formalização de suas experiências poéticas, a forma fixa do soneto, inspirada em Camões e, ainda, Antonio Nobre, que também cultivou, ao seu modo, esta forma fixa. Cecília, por sua vez, com maior liberdade e diversidade formal, retoma princípios clássicos de criação poética para transfiguração e formalização sóbria e musical de sentimentos e emoções. (TREVISAN, 2007, p.124)

Em “Revelações da poesia moderna: as perspectivas épicas em *A rosa do povo* e *O Romanceiro da Inconfidência*”, Pelet (2013) aponta a peculiaridade do lirismo épico de Cecília e o poder que ele atinge: “O lirismo épico de Cecília Meireles desenvolve um diálogo que ultrapassa as estruturas da narrativa e alcança o essencial, sob o olhar do eu-lírico faz a conciliação entre o sujeito e o objeto, o eu e o mundo” (p. 7). Quando realiza um estudo comparativo desse caráter épico na poesia de Drummond, ela aponta que “É com ímpeto e vigor que Carlos Drummond de Andrade manifesta a sua consciência histórica moderna e o limite entre o seu arroubo épico e a sua ansiedade lírica se torna um elemento substancial nos seus versos e é sempre marcado por processos tensos.” (PELET, 2013, p.8). Quanto à autora Cecília Meireles, é ratificado assim o caráter de desenvolver diferentes temáticas na produção da poeta, como na abordagem, em *Romanceiro da Inconfidência*, de um significativo momento da história do Brasil⁴, que sinaliza a preocupação da escritora com diferentes temáticas.

⁴*Romanceiro da Inconfidência* é uma obra que retrata a sociedade de Minas Gerais do século XVIII e narra a história da Inconfidência Mineira.

Sobre o tempo, um tema bastante abordado na obra de Cecília Meireles, podem ser encontradas pesquisas como *O tempo: fator de identidade nas obras de Cecília Meireles e Florbela Espanca* (HUNHOFF, 2008). A mesma temática também é encontrada na comparação entre a poeta e outra escritora estrangeira, a uruguaia Juana de Ibarbourou, em “O tempo e a poesia em Juana de Ibarbourou e Cecília Meireles” (COELHO, 2014).

Já no trabalho “Cruz e Sousa e a poesia do século XX: por dentro do verso” (CAPOBIANCO, 2013), Cecília encontra-se entre os modernistas (ou neossimbolistas, segundo o autor) comparados à obra de Cruz e Sousa. Os outros autores referenciados no estudo são Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Vinicius de Moraes.

Além das pesquisas apresentadas, vê-se que Cecília está inserida em muitos estudos como nas áreas da filosofia e da psicanálise. Além das observações desenvolvidas aqui, as temáticas que giram em torno da simbologia do mar/água/oceano são encontradas nas buscas por análises sobre Cecília como em *Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen* (BACKES, 2008), “Encontrei ‘Outro Mar’ com Cecília Meireles” (DE FARIA, 2008). A obra infantil de Cecília também é destacada como em: *Cecília Meireles, autora de livros voltados aos pequenos leitores* (GOLDSTEIN, 2010), *Cecília Meireles e os problemas da literatura infantil: uma abordagem discursiva* (RAMANZINI, 2012); *O discurso pedagógico na obra infantil de Cecília Meireles* (FIALHO, 2011); *Eitherthis ou aquilo: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês* (ABUD, 2012). Além desses estudos, foram encontrados sobre a obra *Solombra* (última produção poética que foi publicada pela escritora) alguns títulos como *Dizer com clareza o que existe em segredo: uma leitura poético-filosófica de Solombra* (LOPES, 2012) e *A transfiguração da realidade em Solombra: morte, solidão e sonho* (BUSING, 2015).

1.2 A musicalidade da obra cecilianiana

Neste segundo momento, foram selecionadas pesquisas relacionadas a Cecília Meireles cujos temas direcionam-se à musicalidade na poesia da autora, retratando como esse aspecto pode ser associado à obra dela de diferentes formas. Assim, os

trabalhos selecionados com foco nesse caráter musical da obra de Cecília são *Metapoesia, música e outros motivos em Viagem, de Cecília Meireles* de Adaidides Cardoso; “Uma leitura do poema ‘Chorinho’ em perspectiva dialógica” de Miriam Puzo e “As relações texto-música e o procedimento pianístico na canção ‘Leilão de Jardim’ (1971) de Ernst Mahle”.

No primeiro trabalho, de Adaidides Pereira Cardoso (2007), há um capítulo específico destinado à musicalidade em alguns poemas da Cecília, intitulado “Uma poesia de feição musical”. Logo no começo do referido capítulo, o autor enfatiza que analisar a associação entre a poesia e a música quanto à vinculação histórica e conceitual dessas duas naturezas não foi a intenção da pesquisa, pois demandaria um estudo à parte. O autor se dedica a estudar, portanto, por meio de uma observação analítica, específicos pontos associados à instância musical na obra *Viagem* da poeta. Somado a esse aspecto, o autor utiliza o estudo de Portella (1959) para abordar as características simbolistas de Cecília; e Portella afirma que ela foi a poetisa moderna com maior assimilação de características simbolistas, mas o simbolismo existente na poesia da escritora difere da ortodoxia francesa “segundo a qual, a música era tudo e o isolar-se era um luxo a ser cultivado e não um perigo a ser evitado.” (PORTELLA *apud* CARDOSO, 2007, p.31).

Ao iniciar as análises dos poemas da obra *Viagem*, o pesquisador faz a relação dos títulos dos textos com a expressão musical, que podem ser percebidos com os poemas nomeados como música, serenata, canção, cantiga e cantiguinha. O primeiro poema analisado é intitulado “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, 2001, pp. 232-234)

No que diz respeito à forma desse texto, Cardoso menciona a estrutura de doze estrofes, com onze tercetos e um monóstico, com todos os trinta e quatro versos tetrassílabos, que possuem associações sonoras em todas as terminações dos versos, com rimas cruzadas, em sua maioria, havendo também rimas paralelas e um único caso de rimas interpoladas.

Já no poema “Serenata”, constituído de sete estrofes de versos octossílabos, há em quase todos eles relações fônicas, com rimas cruzadas ou interpoladas.

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

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

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

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

Repara na canção tardia
 que por sobre o teu nome, apenas,
 desenha a sua melodia.
 E nessas letras tão pequenas
 o universo inteiro perdura.
 E o tempo suspira na altura
 Por eternidades serenas
 (MEIRELES, 2001, pp. 234-235)

E o título que nomeia a composição faz jus à musicalidade que há nela. Há três estâncias nas quais é demarcada a expressão “Repara na canção tardia”; somado a isso, o autor destaca as expressões “canção tardia” e “letras tão pequenas” como metáforas à poesia, como “canção” sendo dotada de uma natureza sonora, e “letras” a contrapartida formal e semântica da composição. Além disso, o poema se constrói em um ambiente noturno, no qual há uma determinada enunciação discursiva associada ao título “Serenata”.

Em “A última cantiga”, um poema composto por oito quadras, com todos os versos octossílabos, com rimas interpoladas a cada estrofe”, há equilíbrio e combinação entre metro e ritmo. Dessa forma “destaca-se, portanto, uma construção formal melódica, cuja sonoridade e relevância significativa estão devidamente pronunciadas em uma mesma constituição no esquema de rimas, bem como mediante uma precisa acomodação métrica” (CARDOSO, 2007, p. 38). Outro aspecto desenvolvido pelo autor foi o fato de o fonema /ãw/ se fazer presente em dezesseis dos 32 versos, mostrando a predominância de uma mesma “cadência fônica”.

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

Sem que se mova a minha mão
 Nem se incline a minha cabeça
 Nem a minha boca estremeça
 -toda serei recordação

Meus pensamentos sem tristeza
 De novo se debruçarão
 Entre o acabado coração
 E o horizonte da língua presa.

Tu, que foste a minha paixão,

virás a mim, pelo meu gosto,
e de muito além do meu rosto
meus olhos te percorrerão.

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

Mas não verás tua existência
Nesse mundo sem sol nem chão
Por onde se derramarão
os mares da minha incoerência.
Ainda que sendo tarde e em vão,
Perguntarei por que motivo
Tudo quanto eu quis de mais vivo
tinha por cima escrito: “N ã o”.

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

Na sequência, três poemas intitulados “Canção” são analisados por Adaidides Cardoso. O primeiro, de cinco estrofes e quatro versos, possui metro regular de versos octossílabos.

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

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

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

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. (pp.237-238)

É pertinente ressaltar a abordagem do pesquisador quanto aos tempos verbais das estrofes, a primeira com verbos conjugados no pretérito perfeito (pus/abri); a segunda e terceira estrofes com verbos no presente (estão molhadas/escorre/colore/vem vindo/se curva/vai morrendo); e quarta e quinta com verbos no futuro do presente (chorarei/estará).

Cardoso evidencia, também, a construção “de imagens figuradas ou alegóricas que buscam definir uma autêntica condição de ser do próprio sujeito lírico” (CARDOSO, 2007, p. 42). Assim,

nos versos e estrofes de *Canção*, portanto, através do percurso elocutório construído pelo sujeito poemático, desenha-se uma atmosfera musical e lírica que busca abarcar as instâncias de realização da própria essência poética, em meio ao descompasso do ser perante o mundo em que está inserido (CARDOSO, 2007, p. 42)

O segundo poema intitulado “Canção” tem sua forma configurada em três sextetos e métrica regular de versos heptassílabos. Na primeira estrofe são apresentados verbos no pretérito mais-que-perfeito (tivera), pretérito perfeito (bateu-me, levou, deixou), já a segunda no presente do indicativo (vê); assim, é destacada a “representação temporal associada ao passado, na descrição de eventos decorridos, e outra ao presente, nos comentários subjetivos enunciados pelo eu lírico acerca dos mesmos.” (p. 43)

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

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

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

Quanto à composição do terceiro poema “Canção”, ele se estrutura em cinco quadras de versos octossílabos; e seguem em todas elas as rimas cruzadas entre o segundo e o quarto verso. Cardoso chama atenção para a reiteração do fonema /s/ nas três primeiras quadras e o associa à transcrição onomatopaica da ação do vento. Na quarta estrofe o fonema /m/ tem ênfase como “um som lastimoso e plangente que se reitera, manifestando a expressão sensível do sujeito lírico.” (CARDOSO, 2007, p. 45)

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

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

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

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

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

No poema “Cantiguinha” há cinco quadras e versos com predominância em redondilha maior, nas quais há a metrificação quebrada no segundo verso de cada estrofe com a expressão “te juro”, a qual o autor denomina de dístico e redondilha de quatro versos.

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

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

.....

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

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

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

Há, conforme também mencionado por Cardoso, um interregno entre a segunda e terceira quadras, consolidando, assim, a composição em duas partes, embora não tenha ocorrido o comprometimento da estrutura métrica e rítmica. O autor também aborda a questão de existirem outros poemas intitulados “Cantiguinha”, da mesma forma como ocorre com “Canções”.

Em outro poema intitulado “Serenata”, analisado por Cardoso, composto por três quadras de versos octossílabos.

Permite que eu feche os meus olhos,
 pois é muito longe e tão tarde!
 Pensei que era apenas demora,
 e cantando pus-me a esperar-te.
 Permite que agora emudeça:
 que me conforme em ser sozinha.
 Há uma doce luz no silêncio,
 e a dor é de origem divina.

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

E sobre o poema:

Há rimas entre o segundo e o quarto verso de cada estrofe, embora a repetição fônica entre as respectivas terminações não seja completa,

sendo forjadas através de rimas toantes, conforme se percebe na transcrição das mesmas, a seguir: *arde/ar-te, inha/Ina e undo/umo*. As duas primeiras estrofes possuem uma divisão em suas estruturas sintáticas internas, configurando-se em dois períodos cada uma; enquanto isso, a terceira é representada por um único período do primeiro ao quarto verso. (CARDOSO, 2007, p.50)

Já a estrutura formal de “Cantiga” constitui-se de cinco quadras com uma regularidade estrutural e novamente é mencionado o predomínio de redondilhas maiores, com todas as estrofes de rimas cruzadas.

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 nisso que se resume
o sofrimento:
cai a flor, - e deixa o perfume
no vento!

(pp.282-283)

Finalizando essa parte de seu estudo, Cardoso (2007) cita mais três poemas “Cantar”, “Cantiga” e outra “Cantiga”, nos quais a atitude musical nos primeiros poemas se associam ao “canto” e ao último ela está relacionada à musicalidade no silêncio. Foi observado, dessa forma, no estudo do pesquisador como desde o título dos poemas apresentados ocorre a musicalidade, característica essa bem perceptível na composição dos poemas.

Cantar⁵

Cantar de beira de rio:

⁵ O autor apresentou apenas uma estrofe do poema.

o mundo coube nos olhos,
todo cheio, mas vazio. (p.291)

Cantiga⁶

Bem-te-vi que estás cantando
nos ramos da madrugada,
por muito que tenhas visto,
juro que não viste nada.

.....
Passarinho tolo, tolo,
De olhinhos arregalados...
Bem-te-vi, que nunca viste
Como os meus olhos fechados... (pp.308-309)

Cantiga⁷

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

Apesar de Cardoso (2007) não se imiscuir na relação dessa dimensão com os aspectos sócio-político-culturais que circundam a obra cecilianiana, nossa intenção, ao apresentar suas análises, é mostrar a riqueza de recursos sonoros utilizada pela autora, bem como sua relação com a estrutura e as imagens criadas pelos versos.

No trabalho “Uma leitura do poema ‘Chorinho’ em perspectiva dialógica” de Mirian Puzzo (2013), são abordadas as interpretações do poema em questão, da obra *Vaga Música* de Cecília Meireles. Essa exegese mostra o contexto social associado ao lirismo da autora, conforme desenvolve a pesquisadora Puzzo (2013), que assim como no trabalho de Cardoso (2007) demonstra a musicalidade já encontrada nos títulos dos poemas de Cecília Meireles que lembram composições musicais tais como canção, cantiga, cantiguinha, serenata, madrigal, modinha, chorinho contidos nas obras *Viagem* (1938) e *Vaga Música* (1942).

Chorinho de clarineta,
de clarineta de prata
na úmida noite de lua.
Desce o rio de água preta
E a perdida serenata

⁶ Idem 6.

⁷ Idem 6.

na água trêmula flutua.

Palavra desnecessária
um leve sopro revela
tudo que é medo e ternura.

Pela noite solitária,
uma criatura apela
para outra criatura.

Não há nada que submeta
o que Deus nos arrebatou
segundo a vontade sua...
Ai, choro de clarineta!
Ai, clarineta de prata!
Ai, noite úmida de lua.
(p.415-416)

Quanto ao título “Chorinho”, Puzzo menciona a ambiguidade metafórica relacionada a esse nome. Segundo a autora, essa nomeação se associa tanto ao universo musical como à manifestação de tristeza humana. Ela afirma também que “toda obra literária representa o momento histórico-social de sua produção” (CANDIDO *apud* PUZZO, 2013, p. 31). Uma das formas com que Puzzo (2013) estabelece a associação do poema com o contexto no qual estava inserido é a publicação dele em 1942, período do regime ditatorial da Era Vargas (1937-1945), em meio à Segunda Guerra Mundial. Entre interpretações associadas a esse período, tem-se a possibilidade de leitura que se direciona ao diminutivo de choro, ato ou efeito de chorar. Assim:

Nessa acepção mais corriqueira pode-se interpretar a figuração no poema de uma manifestação lacrimosa motivada pelo sofrimento. O diminutivo atribui um caráter recolhido, tímido dessa exteriorização da dor. O cenário noturno acentua esse aspecto: “Chorinho de clarineta/de clarineta de prata/da úmida noite de lua”. (PUZZO, 2013, p. 34)

É pertinente também a abordagem que a pesquisadora faz quanto a uma regularidade paralelística do poema com rimas ricas e toantes, aproximando seu ritmo das composições populares. Há a estrutura dos versos em sete sílabas, em redondilha maior, que se aproxima da poesia popular. As rimas interpoladas sistemáticas, segundo Puzzo (2013), juntamente às aliterações (*ch, n, ã, r, t*), explicitadas em *chorinho de clarineta prata* apresentam a sonoridade instrumental, além de reforçaram o efeito rítmico dos versos.

A pesquisadora menciona as rimas interpoladas nas duas primeiras e duas últimas estrofes, com finais semelhantes como *eta, ata* e *ua*, como os exemplos de “clarineta”

/ “prata” / “lua”; “preta” / “serenata” / “flutua”; “submeta”, “arrebata”; “sua”. E outros aspectos que contribuem para o efeito rítmico são as aliterações consolidadas em fricativas e sibilantes em **des**ce, **ser**enata, **sop**ro, **sol**itária, **des**necessária, **sub**meta, que, segundo a autora, sugerem o som do “chorinho” do título. Estas são acompanhadas pelas oclusivas *clarineta*, *prata*, *preta*, *perdida*, *trêmula*, *palavra*, *sopro*, *medo*, *apela* que constituem a emissão do som do instrumento de sopro, apresentado na imagem da clarineta. Há na estrutura do poema uma simetria que se mantém pelas estrofes de três versos e a sintaxe de frase que se assimila.

Quanto às imagens que são desenvolvidas no poema, Puzzo aponta a forma como a sonoridade converge para o campo visual, o que permite um tom tristonho ao poema, como é descrito “na úmida noite de lua”, “pela noite solitária” (PUZZO, 2013, p. 38). Assim:

O movimento da água por onde o som caminha já sinaliza a angústia que percorre o poema, anunciada na estrofe seguinte: “na água **trêmula** flutua”. Esse tremular das águas, que poderia ser indicativo do seu movimento natural, acaba compondo a imagem de medo e angústia que culmina no lamento enfático da estrofe final, centrada nas interjeições (PUZZO, 2013, p. 38).

Uma outra percepção acerca do título ‘Chorinho’ está relacionada a um tipo de composição, no contexto da música brasileira, derivado do choro, peculiar dos centros urbanos do fim do século XIX e início do século XX. Ainda quanto a esse gênero, a autora utiliza José Ramos Tinhorão (1975) para retratar como o caráter instrumental desse segmento se associava a músicos que provinham de uma classe social de novos trabalhadores urbanos como carteiros, alfaiates e outros, de maioria mestiços. Eles compunham a população assalariada que tocava instrumentos nas horas de folga, em escolas que algum maestro improvisava, e partilhavam com seus semelhantes suas vicissitudes. Posteriormente, essa função social do gênero sofreu restrições em decorrência do progresso industrial, relacionado à introdução do rádio e discos de vinil, como nova forma de transmissão musical. Assim, o choro perde suas peculiaridades e se mistura a outros gêneros. Correlacionada a essa redução do espaço do choro para as formas musicais mais modernas, a autora sugere uma interpretação do título do poema que sinaliza o sofrimento do instrumentista- o chorão - que procura um ouvido para percebê-lo, porque seu espaço, nesse cenário da música popular, se reduziu. (PUZZO, 2013, p.40).

Conforme já foi abordado em alguns trabalhos da primeira parte deste capítulo, Cecilia Meireles não ficou alheia aos conflitos que ocorriam em sua época e isso é perceptível em suas obras, ainda que, como destaca Puzzo, de maneira sutil isso seja ressoado na poesia da escritora. Os conflitos do regime de exceção da ditadura Vargas e os conflitos externos da 2ª Guerra Mundial estão relacionados ao período de publicação do poema “Chorinho”. Seguindo essa associação do contexto social à elaboração do poema, Puzzo (2013) afirma que “Há motivo suficiente para os sentimentos de medo e de dor, registrados nas imagens líricas: ‘tudo que é medo’; ‘o que Deus nos arrebatou’” (p. 43).

A autora aponta outras direções também da ambiguidade do título “Chorinho” que, além de sinalizar um ato individual

pode referir-se ao coletivo, tanto pelo modo objetivo de ocultamento do sujeito que representa uma ação externa como pelo próprio texto que amplia os horizontes do individual em direção ao plural “nos” e ao apelo de um ser para outro ser: do músico e do poeta. Assim, embora o social não esteja explicitamente posto no poema é possível estabelecer relações mediatas entre o drama individual e o coletivo, inseridos no contexto histórico-social. (PUZZO, 2013, p. 46).

Sobre o trabalho “As relações texto-música e o procedimento pianístico na canção ‘Leilão de Jardim’ (1971), de Ernst Mahle”, (RAMOS, 2010), não será desenvolvida uma maior exposição, em decorrência de ele ser associado a termos específicos musicais, abordagem essa que escapa da proposta desta dissertação, que não se vincula a uma linguagem técnica musical. A pesquisadora desenvolve um estudo sobre o compositor Ernst Mahle (nascido na Alemanha e naturalizado brasileiro), propondo reflexões sobre a canção de câmara brasileira do século XIX. A autora do trabalho apresenta esse artigo como parte de sua dissertação na qual outros textos estão incluídos. Podem ser citados textos que também fizeram parte do procedimento de propor diretrizes que orientem a interpretação de seis canções para canto e piano do compositor Ernst Mahle. São eles: “E Agora, José?” (1971), de Carlos Drummond de Andrade; “Elegia”(1980), de Ribeiro Couto; “Categoró”, de Cassiano Ricardo, e “O Pato”(1993), de Vinicius de Moraes. A pesquisa da autora se baseia nas etapas de investigação (1) estudo do texto, (2) análise da estrutura musical e (3) exame dos aspectos pianísticos. O poema “O Leilão de Jardim”, contido no referido artigo, foi publicado pela primeira vez em 1964 na obra *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles.

Os estudos apresentados sobre a musicalidade na obra de Cecília Meireles estão associados ao modelo de desenvolvimento da análise do poema “Marcha” de *Viagem* que será realizada neste trabalho. Assim como Cardoso (2007) explorou os recursos poéticos presentes na obra ceciliana como os títulos musicais, a sonoridade e as rimas; e Puzzo reconheceu esses elementos e os relacionou com o contexto histórico do poema analisado, pretende-se nesta pesquisa também adotar esses procedimentos.

CAPÍTULO II: Poesia e música: conexões na obra de Cecília Meireles

Uma das propostas deste trabalho é apresentar outros sentidos para a musicalidade da poesia ceciliana, visto que a crítica associa em grande parte das vezes esse aspecto musical da obra poética ao etéreo e efêmero. Pretende-se também subsidiar os enlaces da poesia e da música. Logo nesta seção alguns aspectos do percurso dessas duas artes serão desenvolvidos, além da exposição de conceitos associados ao lirismo, já que este é um ponto tão ressaltado na obra da autora. Para entendermos o funcionamento não só da musicalidade na poesia ceciliana, mas também as características da lírica e seus traços musicais, os estudos dos críticos Candido (2006), Bosi (2000), Paz (2011), Pignatari (2004) serão importantes para essa compreensão.

Alguns pontos sobre o vínculo da música à poesia serão apoiados pelos estudos de Oliveira (2002;2003), Rennó (2003) e Camargo (2003). No que concerne à lírica, Adorno (2003), Paz (2012), Staiger (1993), Bosi (2000) e Aguiar e Silva (2011) contribuirão para o entendimento da concepção de tal gênero poético. Para também nos esclarecer como a poética ceciliana se vincula à musicalidade, foram selecionadas as contribuições de autores como Gouvêa (2008), Damasceno (1967;1983), Zagury (1973), Menochi Del Pichia (1983), Michel Sanches Netto (2001), Mario de Andrade (1972), Nuno Sampaio (1983), Ana Maria Lisboa de Mello (1997).

2.1. Poesia e lírica

Candido, na obra *O estudo analítico do poema*, ao abordar a forma como a poesia se manifesta, afirma que ela não é só produzida em versos, ou em versos metrificados; há poesia em prosa e poesia em verso livre, podendo também não ser só manifestada em gêneros poéticos, mas na prosa de ficção. Por esse mesmo caminho, muito do que pode ser realizado em verso pode não ser poesia. Esses aspectos são corroborados por Octavio Paz em *O arco e a lira*, obra na qual se encontra a seguinte conclusão: “[...] nem todo poema -ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro- contém poesia”; somado a isso, complementa “há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, 2014, p. 22). E traduz bem os efeitos realizados quando se encontra uma poesia:

A poesia se polariza, congrega e isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida. Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia se deixamos de conceber este último como uma forma capaz de ser preenchida com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa. (PAZ, 2014, p. 22)

O trabalho desenvolvido por Puzzo (2013), com uma consistente análise do poema “Chorinho” de Cecília Meireles, vincula-se às considerações realizadas por Candido, Paz e Bosi que discorrem sobre o atrelamento da poesia a um contexto histórico. Bosi (2015), por exemplo, aborda a necessidade de conhecer “a história peculiar imanente e operante de cada poema” (p.13), complementando tal afirmação com “Que experiência calada no sujeito terá suscitado esta e não aquela imagem metafórica?” (p.14). Somado a isso, Bosi aponta que na leitura de um poema é importante

Vazar os muros de um cronologismo apertado, e ler a obra do poeta à luz da história da consciência humana, que não é nem estática nem homogênea, pois traz em si os trabalhos da memória e as contradições do pensamento crítico. [...] pode-se dizer que o verdadeiro senso histórico zomba do historicismo e, pondo-o em brios, exige que abra, se alargue e se aprofunde tomando a sério a dinâmica interna de cada período com todas as suas nostalgias, angústias e expectativas. (BOSI, 2000, p.13)

Nesse sentido, temos o acréscimo das considerações de Paz (2012). Este desenvolve que o poema é um testemunho histórico, assim:

O poeta fala das coisas que são suas e do seu mundo, mesmo que nos fale de outros mundos [...] O poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de maneira explícita, mas é o fundamento de todo fazer poético. (PAZ, 2012, p. 195).

No que diz respeito à classificação dos poemas quanto aos gêneros da poesia, eles podem ser enquadrados em líricos, épicos e dramáticos. Desenvolveremos predominantemente aqui sobre o gênero lírico, devido ao notável lirismo evidenciado na poesia cecilianiana pela crítica. Mas os questionamentos a serem contornados sobre isso se configuram em: O que caracteriza a poesia lírica? Quais aspectos tornam a poesia de Cecília Meireles lírica?

No que concerne à lírica, a origem de sua palavra é latina. É um adjetivo que se origina da palavra lira, instrumento musical de acompanhamento das canções de poetas da Grécia Antiga, situação retomada na Idade Média pelos trovadores que, segundo Alba Walério Machado e Silva (2008), era definida “como expressão do sentimento pessoal” (p. 16). A autora explica a finalidade do lirismo na evolução histórica, como um meio de expressão de sentimentos:

O lirismo encontrou, durante a evolução histórica, a sua mais perfeita e generalizada forma de expressão no verso, com ritmo e rima próprios. Como é sabido, na Antiguidade, enquanto a epopéia se destina a cantar o coletivo, outro tipo de composição, naquela época acompanhada pela flauta ou pela lira, surgia voltado para a expressão de sentimentos mais individualizados. Os cantos líricos já em suas origens vinham marcados pela emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado. Ao passar da forma somente cantada para a escrita, foram conservados recursos que aproximaram música e palavra, tais como as repetições de estrofes, de ritmos de versos, de palavras, de sílabas, de fonemas, responsáveis não só pela criação das rimas, mas de todas as imagens que põem em tensão o som e o sentido das palavras (SILVA, 2008, p.17).

Para ajudar a compreender o gênero poético lírico temos as considerações de alguns críticos, como exemplo Octavio Paz (2012); este desenvolve, como um dos pontos de distinção entre os gêneros poéticos, a situação de que homem se vê como indivíduo, na poesia lírica, e na épica e em teatro o homem se reconhece “como coletividade ou comunidade” (p. 199). E o poeta épico, por exemplo, não fala de si mesmo nem da sua experiência, porque “fala de outros e o seu dizer não tolera a menor ambiguidade. A objetividade do que conta o torna impessoal” (PAZ, 2012, p. 199).

Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, o suíço Emil Staiger (1993) desenvolve as características dos gêneros poéticos. Um dos pontos a serem ressaltados pelo autor é que “cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível” (p. 22). Tal afirmação manifestada pelo estudioso é associada por ele à quase impraticabilidade das traduções de versos líricos. Para Staiger (1993), os sentimentos produzidos por esses versos do referido gênero podem acometer a todos que os escutam, mesmo sem conhecerem a língua estrangeira. Somado a isso, a poesia lírica, diferentemente da épica, não necessita de esclarecimentos para respostas de como *quando*, *onde* e *quem*. (p. 46); e por esse viés adiciona que a ideia do lírico exclui efeito retórico e não necessita da arte de convencer. Outros aspectos como a música da linguagem adquirir enorme importância na poesia lírica, o tempo

presente ser dominante nesse gênero poético; o fato de ele consistir em uma poesia subjetiva na qual há reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual e o autor lírico no seu mundo interior, além de a criação lírica ser íntima, são questões abrangidas por Staiger (1993).

Adorno em seu texto “Palestra sobre lírica e sociedade” traz outras questões concernentes às atribuições da lírica, contrapostas àquelas mencionadas pelo suíço Staiger. Adorno (2003), inicialmente em seu texto, declara que a lírica é “uma esfera de expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização” (pp. 65-66), e que o teor de um poema “não é a mera expressão de emoções e experiências individuais”, apontando para o fato de a lírica transpor os limites do conceito que se associa ao individual. Essas diferentes perspectivas sobre a lírica são apresentadas por Alexandre M. Botton em seu artigo “Procedimento de leitura imanente na “palestra sobre lírica e sociedade” de Theodor W. Adorno”, em que o pesquisador desenvolve

para Adorno, a constatação de que a linguagem da lírica nada comunica acerca da realidade empírica, não é impedimento para que ela seja por si mesma algo social: no anseio pela palavra pura, pela musicalidade do verso – como se considerá-la simples “re-produção” linguística bastasse para contaminar todo um poema – encontrar-se-ia o teor social da lírica, pois aquilo que insiste na negação de uma determinada sociedade é ainda algo social (BOTTON, 2012, p. 16).

Vítor Manuel de Aguiar e Silva ao abordar as características da poesia lírica desenvolve que ela não representa predominantemente o mundo exterior e objetivo, diferindo dos textos narrativos e dramáticos. No entanto, acrescenta o fato de a poesia lírica não estar totalmente alheia ao social:

[...] o mundo exterior, as coisas, os seres, a sociedade e os eventos históricos não constituem um domínio alheio ao poeta lírico, nem este pode ser figurado como um introvertido total, misticamente insulado numa integral pureza subjetiva (que seria uma patologia autista). (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 583-584).

A essas ideias soma-se que mesmo a origem da lírica consistindo em um caráter particular e individual, uma obra lírica pode, assim, “expressar o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanas” (SILVA, 2008, p.16). Este é um ponto importante a partir do qual se apoiará a análise do poema “Marcha”, além de ser debatido nas próximas seções.

2.2 Melopoética e o percurso da literatura e da música

Quando falamos de musicalidade na poesia ceciliana, com o propósito também de apresentar a associação da poesia à música, é importante compreendermos algumas semelhanças e distinções entre elas. Dessa forma, traços de associações entre esses campos estão na particularidade da sonoridade que é dada a cada palavra por meio de vogais e consoantes; e a disposição das sílabas entre fracas e fortes permite a cada palavra um ritmo. Destarte, segundo Camargo (2003)⁸, os recursos sonoridade e ritmo, “que estão presentes em cada palavra são, assim, o ponto de partida para a musicalidade da poesia e, por extensão, da literatura” (CAMARGO, 2003, p. 9). Estas são, no entanto, as características convencionais relacionadas às semelhanças entre poesia e música e, neste trabalho pretende-se mostrar outros aspectos que permitem a associação entre elas. Sob a perspectiva das semelhanças, os caminhos nos quais esses dois campos se encontram são vários. Antonio Manoel em *Poesia e Música* aborda elementos que fazem parte da nomenclatura comum entre as duas áreas, ainda que com divergências semânticas, como a apresentação dos seguintes termos *cadência, período, tema, frase, motivo, entoação, timbre, metro e ritmo*, sendo esse último “um elemento essencial na música e na poesia” (MANOEL, 1985, p. 10).

No entanto, apesar da grande correspondência entre poesia e música, devem ser salientadas algumas particularidades relacionadas a essas artes. Solange Oliveira menciona a necessidade de competência e rigores críticos para se realizar um trabalho interdisciplinar, pois é exigido conhecimento sobre os dois campos. Nesse ponto, ela observa:

A música tem terminologias e práticas analíticas raramente dominadas pelos estudiosos da literatura. A necessidade da competência dupla provoca a dispersão de forças do investigador. A falta de uma tecnologia interdisciplinar consolidada pode tornar-se problemática, levando ao uso impressionista ou meramente metafórico de termos técnicos como *Leitmotiv*, melodia, harmonia e contraponto. Declarar que um poema constitui uma sinfonia de cores, sem levar em consideração o sentido preciso do termo “sinfonia”, revela mais sobre o entusiasmo de um crítico ingênuo do que sobre o texto poético. (OLIVEIRA, 2002, p. 36)

⁸Luís Camargo é coordenador dos cursos que deram origem ao livro *Literatura e Música*, doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas

Os estudos associados a tais propriedades musicais da palavra ocorrem desde a retórica clássica, na qual estava inserida a *performance* do orador; e a esta *performance* estavam associados alguns cuidados com a fala como entonação, intensidade, velocidades e as pausas. Aristóteles menciona Glauco de Teos, relacionado aos estudos de declamação poética. Na Antiguidade há destaque para os estudos de Quintiliano sobre *performance* na *Institutio Oratoria*. Camargo (2003) aponta a questão de o nosso conceito de literatura ter se afastado da oralidade e “está intimamente associado ao suporte livro e à literatura silenciosa e solitária” (p. 10). Ele aborda a existência de uma *música* de palavras, exemplificando isso por meio de versos de Cecília Meireles como “O remo abre o rio / o rio murmura” (p. 9), em que “murmura” imita o barulho das águas e a repetição dos erres sugere o barulho do remo.

Quando é mencionada a relação entre a música e a literatura, é necessário mencionarmos a melopoética, que tem a associação entre esses dois campos como objeto de estudo; do grego *melos* = canto + poética. Pignatari (2004) utiliza a denominação dada por Ezra Pound para classificar os poemas em três tipos: *fanopeia*, *melopeia* e *logopeia*. O primeiro associa-se a imagens, comparações e metáforas; o segundo à música, mesmo dissonante ou antimúsica e o terceiro à “dança entre as palavras” e as três características podem ser encontradas num mesmo poema (Pignatari, 2004, p. 39). A melopoética começa a se afirmar aos poucos a partir do século XVI que, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2003), atingiu nos dias atuais prestígio conferido pela literatura comparada e a inclinação pós-moderna, fato aplicado pela fusão entre diversos sistemas artísticos.

Outro ponto que propiciou o vínculo entre esses dois campos foi o florescimento do romantismo e simbolismo, permitindo os enlaces entre a literatura e a música. Esse fato é evidenciado com o “interesse dos românticos pelas artes em geral” (OLIVEIRA, 2003, p. 19). Nesse sentido, noções metafóricas como “música verbal”, “pintura tonal”, “orquestração de cores” e “planos sonoros” foram utilizados por críticos e artistas para que não houvesse fronteiras entre a pintura, a poesia e a música. Dessa forma, ocorre a expansão da literatização da pintura e da música, durante o século XIX. E sobre o impacto da música sobre a literatura, a autora discorre:

É mais profundo e abrangente que o das artes plásticas. As qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases, as propriedades sonoras de locuções verbais passam a ser cada vez mais apreciadas como fenômenos essencialmente musicais (OLIVEIRA, 2003, p. 20).

Sobre o impacto da música na poesia, podemos citar nomes de consagrados poetas franceses que fizeram uso da instrumentalização sonora como Verlaine e René Ghil; somado a isso a partitura espacial e musicalizada comparece no texto analógico de Mallarmé. Ainda no que diz respeito à proposta simbolista a autora desenvolve que essa enfatiza aquilo que, em maior ou menor grau, sempre esteve presente na poesia de todos os tempos: a exploração de recursos fônicos e acústicos. Próprios da linguagem verbal e da musical, explicam a milenar proximidade entre a literatura e música, artes geradas pelo enlace entre som e dimensão temporal. Quanto aos aspectos sonoros no substrato da literatura, a autora destaca os recursos nesse campo:

[...] as imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopéia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica; e nesse campo se incluem acentuação tônica, rima, *enjambement* e pausas expressivas (OLIVEIRA, 2003, p. 21).

Para corroborar a relação da literatura com a música no Brasil, Oliveira (2003) utiliza o exemplo da poesia de Manuel Bandeira, intitulando-o “o mais musical de nossos poetas do século XX” (p. 22). O estrato fônico da obra do poeta é evidenciado e este apresenta inúmeros motivos para ser associado à melopoética: as propriedades sonoras e rítmicas presentes na obra do autor “visando a um efeito conativo-afetivo semelhante ao da obra musical, é exemplarmente ilustrada por sua poética” (p. 24). Destaca-se o contato que o poeta teve com a música (ele chegou a estudá-la e contribuiu com resenhas críticas de concertos para a revista *Ideia Ilustrada*).

Assim como Manuel Bandeira, Cecília Meireles também apresentou histórico de estudo musical, cursando no Conservatório Nacional de Música, canto, violino e violão. Fazendo associação da autora à musicalidade, é válido também ressaltar a sua participação no primeiro e único Congresso de Língua Nacional Cantada, coordenado por Mário de Andrade. O Congresso foi realizado pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, em julho de 1937, que tinha como objetivo a compatibilização da linguagem oral com a literária. Quanto ao que instigou a criação do evento, a pesquisadora Laiane Fernandes Jeronimo (2013) desenvolve que:

O Congresso de Língua Nacional Cantada foi motivado pela necessidade de estabelecer a pronúncia cantada na língua brasileira, o evento propunha *abrasileiramento* da música e a adaptação das peças clássicas ao nosso idioma. Esses ideais condizem com as propostas modernistas: a renovação da produção artística, a nacionalização das fontes de inspiração dos artistas brasileiros e a valorização dos aspectos tipicamente nacionais (JERONIMO, 2013, p. 2).

Ainda sobre o evento, segundo Mário de Andrade, “Foi o primeiro congresso musical num país em que a música já alcançou esplêndida qualidade e tem numerosíssimos cultores” (ANDRADE apud JERONIMO, 2013, p.8). A pesquisadora justifica a frase de Andrade pelo caráter democrático que a música pode adquirir, sendo a “valorização e composição das identidades nacionais” (JERONIMO, 2013, p. 8). O autor de *Macunaíma*, além de poeta, contista, romancista e cronista, foi musicólogo e formou-se pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual foi professor de Estética e História da Música. O escritor também era professor particular de piano, cujas aulas eram ministradas na sua casa. Ainda como será visto nesta seção, o autor teceu considerações sobre o lirismo ceciliano, ressaltando as propriedades musicais da obra da autora, enfatizando a capacidade de ela utilizar a métrica com liberdade.

Nesse caminho de aproximação da poesia com a música, Décio Pignatari (2004, p. 9) desenvolve o fato de que a poesia “parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura”. Oliveira (2003) segue essa perspectiva e desenvolve:

Não se restringindo a motivos e temas, o impacto da música sobre a literatura é mais profundo e abrangente que o das artes plásticas. As qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases, as propriedades sonoras de locuções verbais passam a ser cada vez mais apreciadas como fenômenos essencialmente musicais. (OLIVEIRA, 2003, p.20).

Ainda no que diz respeito a um dos maiores poetas e teóricos da poesia do século XX, Ezra Pound, as relações de afinidade e proximidade entre a poesia e música desenvolveram-se a partir das experiências do artista

Durante sua vida e o desenrolar da construção de sua obra, o poeta manteve ligação profunda não só com o gênero de poesia de caráter essencialmente musical, a trovadoresca, como também, em certos períodos, com a própria música. (RENNÓ, 2003, p. 49).

Somado a isso, Pound foi um dos responsáveis pelo resgate das produções dos trovadores provençais. Outra grande referência da poesia no século XX, Paul Valéry, somou contribuições no que diz respeito à poesia e à música. Para ele a poesia seria uma hesitação entre som e sentido.

2.3 Perspectivas sobre o lirismo ceciliano

Para dialogar com a perspectiva a ser abordada nesta dissertação sobre outros direcionamentos alcançados pelo lirismo de Cecília Meireles, diferente daqueles que insistentemente foram configurados por grande parte da crítica, Leila Gouvêa (2008) em *Pensamento e Lirismo Puro em Cecília Meireles* atinge o seu intuito de “ampliar a compreensão da poesia lírica de Cecília Meireles” (GOUVÊA, 2008, p. 219). E ela destaca como diferencial da lírica ceciliana

É possível considerar que um dos diferenciais mais flagrantes da lírica de Cecília Meireles face à poesia brasileira de seu tempo localiza-se no reduzido aproveitamento, em seu universo de temas e motivos, da matéria do cotidiano e do banal, da cidade e do povo, do humorístico e do prosaico- ou seja, do concreto e do empírico, cuja representação nutriu boa parte das experiências estéticas de nosso modernismo. Afinal, a redescoberta do Brasil empreendida pelos modernistas também não deixava de configurar o recolhimento da matéria da exterioridade sensível. Já em Cecília, é como se houvesse uma cisão entre a intelectual e a cronista, capaz de mergulhar também nas experiências públicas de seu tempo, como as das lutas educacionais e as dos embates acerca do folclore, de recolher os eventos prosaicos do cotidiano e da cidade como matéria para suas crônicas [...] (GOUVÊA, 2008, p. 66).

Há nesse excerto a separação do que foi Cecília Meireles no campo da crônica e da poesia. Gouvêa (2008) retrata, entre alguns aspectos, o reduzido aproveitamento do cotidiano na lírica ceciliana, no entanto, quando segue esse raciocínio coloca Cecília no ponto comumente abordado pela crítica, consistindo na fuga de Cecília a temáticas como “cidade” e o “povo”. No entanto, na análise do poema “Marcha” nesta dissertação, esse encontro com o cotidiano será evidenciado. A pesquisadora nos atenta a características associadas ao lirismo da poeta como a frequente adjetivação presente em seus versos, oposições antitéticas, minimalismo verbal, transfiguração do sensível, impulso cancionero, melancólico e inconformista (p. 167). Entre alguns poemas apresentados para análise nos capítulos da obra de Gouvêa, “Reinvenção” é apontado pela autora como uma negação da realidade e do mundo sensível, como nos versos

Talvez em pensar que exista
Vá sendo eu mesma enganada

Entre outras características mencionadas pelos críticos, quanto à lírica ceciliana, Darcy Damasceno (1967) aborda a representação multiforme da poesia da autora, em que natureza e presença humana não estão dissociados: “o dia, a noite, crepúsculos, madrugadas, manhãs, o campo [...] nessa natureza, mercam-se as coisas, trabalham os rústicos, enterra-se a meninas e há gente que canta, gente que chora e serve a gleba” (p. 40).

Quanto à produção poética *Viagem* na qual se encontra o poema que será analisado (“Marcha”), é destacada nela marcante musicalidade. A estudiosa Eliane Zagury (1973) caracteriza esta obra “a mais pura tradição lírica voltada para si mesma, autotematizada e matizada em motivos vários”. Zagury (1973) divide a obra em dois eixos semânticos: caminho e canção, e coloca o poema “Marcha” como associado ao eixo caminho. A autora, ao trazer as características da produção literária em questão resalta entre alguns aspectos da poesia de Cecília Meireles: “Brevidade da vida, efemeridade do canto, a mudança no compasso da memória dolorida e a inutilidade dos chamados” (ZAGURY, 1973, p. 35). Percebemos aqui pontos de contato com o lugar comum em que a crítica costuma inserir a lírica ceciliana.

,Alguns literatos e críticos de renome teceram opiniões sobre a musicalidade que foi mencionada na introdução deste trabalho acerca das obras da escritora modernista Mário de Andrade, por exemplo, quanto à obra *Viagem* (1939), tece, a partir dos seguintes versos “Asa da luta/ Quase parada/ Mostra-me a sua/ Sombra escondida/ Que continua/ A minha vida/ Num chão profundo/- Raiz prendida/ A um outro mundo?”, a seguinte opinião sobre a obra

Ninguém entre nós pra captar assim momentos de sensibilidade, quase livres, de rápida fixação consciente, em que o assunto como que parece totalmente sem assunto. Um prurido, um aflar leve mas grave de sensibilidade que apenas se define. Este o encanto excepcional, a adivinhação magnífica de muitas líricas metrificadas da atual Cecília Meireles. Poucas vezes, aliás, tenho sentido metrificação e rima tão justificáveis como nestes poemas da poetisa. Me parece que o seu princípio estético, em última análise, é o mesmo que leva o povo a metrificar e rimar. O metro é apenas um elemento de garantia formalística que permite à gente se isentar de preocupações construtivas. Para a poetisa, como para o povo, o metro não é uma prisão, mas liberdade. Fixada numa fórmula embalante (ela só emprega normalmente os esquemas métricos mais musicais) a poetisa está livre, e o movimento lírico se expande em sua delicadeza maravilhosa. Jamais a

poesia nacional alcançou tamanha evanescência tanto verbal como psíquica. E surgem poemas como “Grilo”, “Som”, a magistral “Medida de Significação” (em metro livre, este), a “Serenata”. (ANDRADE, 1972, p. 163).

Ainda sobre a técnica de Cecília o autor desenvolve

E dentro de sua grande técnica, eclética e energicamente adequada, se move a alma principal de Cecília Meireles. Alma grave e modesta, bastante desencantada, simples e estranha ao mesmo tempo, profundamente vida. E silenciosa. Porque é extraordinária a faculdade com que a poetisa sabe encher de silêncio as suas palavras. Cecília Meireles está numa grande plenitude da sua arte. Com “Viagem” ela se firma entre os maiores poetas nacionais (ANDRADE, 1972, p. 164).

Essa admiração quase “incondicional” de Mário de Andrade pela poesia de Cecília Meireles foi um aspecto instigante para Gouvêa (2008), visto que a estudiosa buscou entender por que o poeta, um dos maiores expoentes do modernismo brasileiro, tanto enalteceu a lírica da autora. Essa lírica, segundo a pesquisadora, era desprendida de características modernistas como “o aproveitamento do cotidiano sensível, do experimentalismo ostensivo, da linguagem prosaica e coloquial, do anedótico e do humor, da representação da experiência do urbano e da técnica” (GOUVÊA, 2008, p. 211). No entanto, Gouvêa (2008) chega à conclusão de que a poética cecilianiana preenchia a falta que Mário sentia no ambiente modernista, este que apresentava “o descuido com a técnica, com a “beleza” e a “perfeição formal” desconhecimento das tradições, fragilidade cultural, desconsideração pelas outras artes, ausência de “lirismo puro” e de “pensamento filosófico” (p.211). Logo, segundo a pesquisadora, a “destruição” que caracterizava o movimento modernista não foi cobrada por Mário na poesia de Cecília Meireles. Assim, quanto à escritora carioca:

[...] ela não precisou chegar à ruptura para fazer aflorar o lirismo intrínseco de sua escrita poética, o que explicará a “moderação nas soluções formais”, a que se referiu Darcy Damasceno. E valerá perguntar: afinal, o humor- que Cecília, por vezes com mordacidade, esbanja em crônicas e cartas- não será um estado por demais consciente para viabilizar o “lirismo puro”? O mesmo valendo para a representação da materialidade crua e imediata e para o emprego da linguagem antipoética, prosaica e banal. Ainda: como pretender a linguagem coloquial em uma lírica que desde sempre cantou e clamou a ausência e a distância? (GOUVÊA, 2008, p. 212).

A pesquisadora, dessa forma, aborda a constante anuência da crítica sobre o aspecto “ausência” e “distância” na lírica cecilianiana. Assim, é válido pensar se esse caráter destoante de uma linguagem coloquial relacionado a esse campo da poesia de Cecília Meireles, não seria reiterar o lugar comum em que insistem colocá-la. Faz-se

necessário pensar também se a escritora não realizou uma ruptura na sua lírica. Conforme visto no início desta dissertação, e também como será percebido na análise de “Marcha”, Cecília Meireles realiza rupturas não só na sua militância pela educação, em suas crônicas, mas isso também ressoa na poesia. Nessa perspectiva, Salgueiro (2007, p. 46) incentiva uma releitura da obra poética de Cecília Meireles associada ao caráter militante enquanto cronista.

Sobre a referida pureza lírica tão mencionada pela crítica sobre Cecília Meireles, Osmar Pimentel (1983) aponta que as preocupações da poesia cecilianiana atingem os temas fundamentais do lirismo. O autor defende que a poesia da autora carioca mergulha raízes nas essências do simbolismo, não consistindo em um simbolismo artificial, que para os mais cautelosos poderia significar uma outra modalidade do parnasianismo; no entanto ele ressalta tal simbolismo como de “linhagem artística ilustre” (p.39) e a geografia da lírica cecilianiana, para ele, é pertencente tanto ao cotidiano e a aos territórios do sonho. Assim, Pimentel (1983) inclui a lírica da poeta carioca ao que não comumente é associado a ela, quando se refere ao cotidiano. Ponto esse que muito se aproxima da interpretação do poema “Chorinho”, em que o dia a dia de uma determinada população é explorado no texto literário mencionado, começando pela ambiguidade no título que também retrata o sofrimento de um grupo social.

Leodegário de Azevedo Filho afirma ser a fugacidade do tempo o tema central do lirismo de Cecília Meireles, podendo isso ser visto na seguinte estrofe do poema “Motivo”, de *Viagem*

Se desmorono ou se edifico,
Se permaneço ou me desfaço
-não sei, não sei. Não sei se fico
Ou passo.

Essa fugacidade é sugerida pelo autor, nesse exemplo, por meio das aliterações do fonema /s/, “num jogo de motivação sonora altamente expressivo” (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 34). O autor ainda ressalta o lirismo sempre medido e controlado de Cecília Meireles, que revela domínio de vocabulário. Essa medição do lirismo é explicada pelo autor em versos do poema “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?

Leodegário de Azevedo Filho (1970) aponta a cesura que ocorre nos dois últimos versos, deixando a palavra “perdida” no fim, para valorizá-la; e esse artifício de partir versos longos em versos menores é um recurso usado por Cecília Meireles, para valorizar o vocábulo poético. Ele completa que dessa sabedoria de dominar e selecionar os vocábulos resulta a concentração ou condensação lírica dos poemas cecilianos (p. 36).

Um aspecto recorrente da obra poética da autora é o caráter sinestésico de seus versos. E tal característica presente na obra da autora é evidenciada pelo crítico que utiliza como exemplo o poema “Serenata”

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

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

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

Assim, estão presentes no texto: o caráter gustativo (como o adjetivo doce), auditivo (silêncio) e visual (luz). O autor completa que “o sensível se mistura ao espiritual, no substrato imaginístico dos versos, em busca da essência profunda que é a nota

permanente de seu lirismo, sempre aliada à noção de transitoriedade do tempo” (p. 40). Novamente, essas são as características fortemente evidenciadas pela crítica, ao se referirem aos aspectos principais de sua poesia, como o misticismo e o efêmero. O autor também aborda a humanização da noite realizada por Cecília, recurso bem presente na obra da autora, e associa essa característica ao tom de penumbra utilizado pelo poeta Verlaine, o que atribui muito de aspecto intimista à obra da autora. Tal prosopopeia pode ser vista em “Assovio”, conforme aborda o autor (p. 41)

ASSOVIO

Ninguém abra a sua porta
para ver que aconteceu:
saímos de braço dado
a noite escura mais eu.

Ela não sabe o meu rumo,
eu não lhe pergunto o seu:
não posso perder mais nada,
se o que houve já se perdeu.

Vou pelo braço da noite,
levando tudo que é meu:
- a dor que os homens me deram,
E a canção que Deus me deu.

Em uma tentativa de recorte de uma análise desse poema, poderíamos lê-lo sob um viés semelhante a como foi realizado com “Chorinho” (no estudo de Puzzo). A própria ideia de aliteração em “saímos”, “braço”, “escura”, “mais” remete a um som de sussurro, sendo o próprio processo sonoro do poema vinculado a um emudecimento. O último verso menciona “a canção dada” ao eu lírico por Deus, e o título do poema é um “assovio”. Pode ser feita uma leitura sobre o que resta para o emissor do poema: assoviar, e esta é sua forma de cantar, pois “o que houve já se perdeu”, ou seja, não há mais canto, apenas assovio. O “houve” é palavra homófona a “ouve”, assim pode ser também feita a interpretação de que o “que ouve já se perdeu”, e o assovio compõe esse processo, é o resquício do que pode ser escutado, a canção se tornou um assovio. Se levarmos em conta o contexto de produção do poema⁹, associado (obra *Viagem* produzida entre 1929-1937), a democracia se perde, logo, a voz também.

⁹ Governo Provisório de Vargas, no qual é decretado o ensino religioso nas escolas, descaracterizando a democracia e liberdade individual

Azevedo Filho realizou um estudo sobre Cecília Meireles com contribuições essenciais para o desenvolvimento desta dissertação, devendo destacar a dedicação do autor a aspectos importantíssimos sobre a vida e obra da autora. Já menciona Oliveira (2001), em seu *Estudo Crítico da Bibliografia sobre Cecília Meireles*, o trabalho consistente do referido estudioso: “Trata-se de um dos raros livros dedicados integralmente ao estudo da obra de Cecília Meireles” (p. 81). No entanto, conforme colocado aqui, alguns poemas analisados pelo estudioso, associando-os às temáticas de “fugacidade da vida”, “o sensível se misturando ao espiritual” e “busca por essência profunda”, mantém-se a estátua que fizeram de Cecília Meireles. Há outras palavras do autor sobre o lirismo (já mencionadas na introdução) de Cecília Meireles que estigmatizam a poeta nessas características:

Lirismo que revela traços expressionais de natureza barroca, decorrentes do conflito entre o corpo e a alma, vencendo sempre o espírito, numa poesia visual, com tendência à representação gráfica e ao desenho, mas essencialmente aérea, fluida, intemporal, ao mesmo tempo que diáfana, de musicalidade fugidia e alheia ao drama da vida cotidiana, em virtude da introspecção e da permanente atitude de recolhimento, de busca do eu profundo. Seus poemas, por isso mesmo, sempre atingiram aquela essência transcendente, herança do Simbolismo na moderna poesia brasileira, em versos de melodia suave, envoltos em atmosfera de autocontemplação espiritual, sombra e silêncio. (AZEVEDO FILHO, 1970, p.14)

Conforme visto na seção “Poesia e lírica” deste capítulo, “[...] a sociedade e os eventos históricos não constituem um domínio alheio ao poeta lírico” (SILVA, 2011, p. 583). O lirismo ceciliano traz sim muito sobre a sociedade. Se nos permitirmos enxergar essa lírica com outros olhos, e nos propusermos a realizar diferentes leituras de sua obra, veremos o drama do cotidiano encontrado em sua lírica. Não poderíamos dizer que esses conflitos do eu lírico são também a representação dos anseios de uma sociedade?

Miguel Sanches Neto (2001) em seu texto “Cecília Meireles e o tempo inteiriço” em *Poesia Completa* apresenta-nos mais subsídios para a musicalidade de Cecília Meireles em *Viagem*. O autor justifica a importância do sentido melódico na poesia ceciliana atribuindo a ele “a correspondência estilística de um universo fluido, incerto, nebuloso” (p. 36). Miguel Sanches Neto aborda as várias referências à canção na referida obra, e menciona esta canção como “o mundo das essências onde ela se sente apartada” (p. 37), além de ser uma conexão em que por meio da música a autora

“se conecta a uma dimensão distante”. O autor afirma ser *Vaga Música* uma continuidade de *Viagem*, porque naquela a questão melódica é intensificada, valorizando a canção. O autor define bem as características contidas na obra publicada em 1942 pela autora:

Como não confia no racional, ela se deixa levar pelo ritmo, confirmando a sua condição de andarilha solitária e de exilada sem parada fixa. O primado da melodia, dessa forma, tem uma significação muito importante: ele é uma referência velada ao movimento permanente do eu. Ao invés de se fixar na logopéia (leia-se: qualquer possibilidade de sentido), ele se deixa levar pelas ondas de uma música que se assume como vaga, errante, símbolo desse eu instável. É o embate entre a música e o pensamento (ou entre o Simbolismo e o Parnasianismo) teatralizado nestes poemas, onde surge outra metáfora fundante: o mar-visto pelo compasso musical de suas vagas eternas. (SANCHES NETO, 2001, p. 39).

O autor utiliza o poema “Mar ao redor” no qual a poeta “declara a força do ritmo sobre a razão” (p. 39)

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras
música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...

Miguel Sanches Neto aborda que o caráter musical nesses versos apresenta um papel de aumentar a imprecisão deste território. O movimento melódico que, segundo o crítico, é uma metáfora fundadora do fazer literário ceciliano, confere a liberdade de quem se deixa arrastar (SANCHES NETO, 2001, p. 39).

Novamente, vale insistir em uma pluralidade de sentido que a poesia ceciliana pode alcançar. Realizar a associação dos elementos sonoros na lírica da poeta modernista a um contexto histórico e social, e à vida militante da autora poderia prover uma amplitude de análises.

Para Menotti Del Picchia (1983), a obra *Vaga Música* se consolida como uma das maiores forças líricas brasileiras. E Nuno de Sampaio (1983, p. 49) considera o lirismo de Cecília “o mais elevado da moderna poesia da língua portuguesa”, e ressalta a pureza e validade dessa poesia na literatura contemporânea.

Com seu artigo “Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles” a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello (1997) aborda a questão de em

muitos poemas de Cecília Meireles aludirem a uma música sutil, simbolizada pelo mar e pela noite cósmica, além de reiterar a concepção de que Deus é som. Já em outros poemas a autora relaciona a musicalidade a um eu lírico que busca o equilíbrio, tendo como parâmetro a harmonia do universo (p. 80). Mello (1997) utiliza o poema “anunciação”, para relacionar a sinestesia das imagens em (“de seda, frouxa e trêmula”), são aludidas às vibrações da misteriosa música do universo (p. 80). A autora menciona que “associada à ‘noite’ e ao ‘mar’ (v. 2), são símbolos empregados para referir a uma realidade transcendente, a música assinala o movimento dos ‘vagos navios de ouro’” (p. 80).

Toca essa música de seda, frouxa e trêmula,
Que apenas embala a noite e lança as estrelas noutra 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 formos.

E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,
E em navios homens eternos navegarão (MEIRELES, 2001, p. 229)

Torna-se perceptível que, nas diversas abordagens realizadas sobre os aspectos musicais da obra cecilianiana, desenvolvidas por renomados críticos estudiosos da literatura brasileira, as temáticas encontradas se atrelam à poesia tão considerada “universal” da autora. Outros pesquisadores como Puzzo, mencionada na revisão de literatura deste trabalho, transpôs o lado crítico da autora carioca associado à sua militância. A marcante sonoridade do seu poema adquiriu outros sentidos. É sob esse viés que o presente trabalho irá se amparar na análise a seguir.

CAPÍTULO III: Na marcha da poesia ceciliana

“Ora, a felicidade está na libertação. E, se a libertação depende de uma contínua mudança, a rotina é apenas um preconceito e uma ideia falsa de segurança e tranquilidade, para os que, temendo o que desconhecem, se limitam a estreitos territórios, onde a ausência de aventuras pode parecer impossibilidade de perigo.”

(Cecília Meireles na crônica “Libertação”)

Nos conceitos sobre lírica, além da perspectiva do intimismo e do subjetivismo associada a ela, foi apresentada a importância de o fator social ser vinculado ao gênero lírico, consoante ao que foi postulado por teóricos-críticos como Adorno (2003) o qual desenvolve que

[...] o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p.66).

Nesse sentido, o contexto de produção poética de cada autor também deve ser estudado para o processo de um estudo completo desses textos. O poema que será analisado nesta seção se chama “Marcha” e faz parte da obra *Viagem* (1939), escrita entre 1929 e 1937. Esta é responsável por marcar a autora no cenário literário brasileiro, garantindo à Cecília Meireles o prêmio da Academia Brasileira de Letras por tal produção literária, que, nas palavras de Damasceno (1982), é “um documento importante na história do Modernismo” (DAMASCENO, 1982, p.7). O autor também desenvolve: “[...] essa produção vale pela revelação definitiva de uma natureza artística em sua plenitude e de um estilo poético em seu ponto de perfeição” (DAMASCENO, 1967, p.20).

Ao partirmos da necessidade de unir a contextualização histórica e social à produção do poema, conforme menciona Goldstein (2008), entende-se que o modo de compor associa-se à temática do poema para traduzir um modo de vida, um conjunto de valores, uma visão de mundo (GOLDSTEIN, 2008, p.17). Destarte, é por esse viés que o estudo de Lamego (1996) nos direciona para o sentido de acompanhar a poesia de Cecília Meireles, conforme o contexto no qual se inseria a autora e as experiências

vividas por ela. Uma dessas atribuições foi sua função de jornalista e colunista do *Diário de Notícias*. As crônicas da autora apresentavam críticas ácidas ao governo de Getúlio Vargas na década de 1930. Da mesma forma, as correspondências trocadas por ela com Fernando de Azevedo¹⁰ foram importantes para compreender a militância da escritora no contexto em questão. Assim, foi atuante no campo político-pedagógico para a promoção de uma melhor educação no Brasil.

3.1 Cecília Meireles e o Diário de Notícias

O ano de 1930 representou a estreia de Cecília Meireles no jornalismo. A autora fez parte do *Diário de Notícias*, lançado no Rio de Janeiro, então distrito federal, em 12 de junho de 1930. Ele foi fundado pelos jornalistas Orlando Dantas, Nóbrega da Cunha e Alberto Figueiredo Pimentel. O *Diário* fortaleceu o grupo da imprensa simpático à Aliança Liberal do comandante da Revolução de 1930, Getúlio Vargas. Fizeram parte desse grupo: *Correio da Manhã*, os Diários Associados e pequenas publicações como *O Combate* e *A Batalha*. Segundo Lamego (1996), há cerca de 750 artigos jornalísticos publicados por Cecília Meireles no *Diário* entre 1930 e 1933 (LAMEGO, 1996, p.17). A escritora modernista dirigiu a “Página da Educação”, seção cotidiana do periódico. Assim, quanto ao seu importante papel nessa página

Cabia à jovem poeta e educadora levar ao leitor da capital do país suas ideias sobre uma educação livre e moderna, sobre a política nacional e sobre o movimento revolucionário de 1930, que desmoronava diante dos seus olhos. (LAMEGO, 1996, p.17).

Esse período representou um cenário político e social muito rico, pois dois anos mais tarde ocorreu a Revolução Constitucionalista, representando um “choque armado entre o poder central e a oligarquia paulista” (MENDONÇA, 1990, p.324).

Cecília Meireles trouxe em sua “Página” temas responsáveis por transformações sociais; tanto na educação como na política apresentou ideias modernizadoras. Em defesa de seus ideais, Cecília acumulou muitos desafetos. A autora se dispôs com personalidades e até mesmo instituições. Ela se referia a Getúlio Vargas como “Sr. ditador”. No entanto, só começou a chamá-lo assim depois do grande escândalo

¹⁰Fernando de Azevedo (1894-1974) foi educador e sociólogo paulista, autor da Reforma do Ensino, elaborada por ele no final da década de 1920. Foi um dos grandes difusores da modernização de ensino do país, pelo qual Cecília Meireles manteve grande admiração.

financeiro envolvendo o Ministério da Educação, de responsabilidade de Francisco Campos e o da Viação, representado por José Américo de Almeida: o desvio de verba do Ministério da Educação para o da Viação. Quanto à relação de Getúlio nesse episódio e a alcunha dada pela autora ao governante, são justificadas da seguinte maneira pela própria Cecília

Depois deste caso ruidoso do Ministério da Viação, em que o Sr. Francisco Campos fica numa atitude tão espantosamente em desacordo com aquela sua piedosa vocação sintetizada no decreto religioso, já não se sabe o que esperar do Sr. Getúlio Vargas, cujos secretos pensamentos têm qualquer coisa de profundamente hierático e faraônico. (...) o Sr. Francisco Campos, neste instante, teria de deixar discretamente o Ministério, que ainda ocupa (...). Com o Sr. Getúlio Vargas, porém, que, talvez por motivos sutis e talvez indispensáveis, vem fazendo passar a sua atividade e o seu poder de ditador ameno pelos mais misteriosos caminhos, a gente fica diante deste caso vendo um tremendo ponto de interrogação crescer pelos ares, pousando ora sobre um, ora sobre o outro dos dois Ministérios em luta (MEIRELES, *apud* LAMEGO, 1996, p.98).

A escritora criou desafeto com o ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos¹¹, a quem foram destinadas muitas de suas críticas em artigos, além de ter feito provocações à Igreja Católica. Ela não poupou “artistas, políticos, educadores e nem mesmo a imprensa” (LAMEGO, 1996, p.20). Cecília Meireles viu no jornalismo a crença na possibilidade de mudar a sociedade por meio da atuação política.

Os princípios liberais da Escola Nova representavam uma ameaça à Igreja Católica, que viu na ação de realizar uma aliança como Governo provisório de Vargas uma forma de assegurar seu poder. As características da modernidade da educação como laicidade, a coeducação dos sexos e o monopólio estatal eram oposição ao que a Igreja defendia. Quando Getúlio Vargas assinou um decreto defendendo o ensino religioso nas escolas, a “Página da Educação” reagiu de forma violenta ao decreto.

¹¹Francisco Campos (1891-1968) foi grande articulador político de Getúlio Vargas nos primeiros anos da década de 1930, além de ser idealizador do Estado Novo. Apresentava concepção filosófica que se aproximava nitidamente do fascismo italiano. Conforme menciona Lamego (1996), o posicionamento apresentado por Campos era nitidamente contra as ideias liberais associadas ao modelo de Escola Nova defendido por Cecília Meireles, esta que tinha a democracia como uma de suas características. Nesse sentido, “um regime imposto por uma revolução armada, numa sociedade já insuflada pela recente mídia e pela indústria cultural, não poderia correr o risco de ver a massa ‘anônima’ ganhar autonomia através do fortalecimento do indivíduo e da conscientização de seus direitos. A justificativa de Campos para a implantação do regime totalitário, como vinha acontecendo nos países europeus, era a decadência das ideias liberais”. (LAMEGO, 1996, p. 81).

Cecília Meireles afirmou que isso era uma porta aberta para guerras religiosas e que os sentimentos de fraternidade universal devem estar associados à laicidade escolar, o que, segundo a escritora, deve desvincular a prática educacional de princípios inerentes a uma determinada crença.

Lamego (1996) na seguinte afirmação representa bem o que significou a atuação de Cecília Meireles no *Diário de Notícias* e a militância da poeta, assim como há informações que muito contribuirão para a análise do poema “Marcha” nesta seção.

Cecília Meireles foi de uma geração que pioneiramente estabeleceu um lugar para a mulher na vida pública. Sua presença na direção de uma seção de jornal representa um poder que poucas mulheres conheceram. Como suas contemporâneas latino-americanas, Cecília Meireles foi uma defensora intransigente da fraternidade mundial. Na esteira de sua defesa por uma irmandade que não fosse apenas nacional, limitadas pelos símbolos e pelo sentimento de unidade típicos das Nações-Estado, Cecília Meireles pregava a abolição total das velhas instituições, em prol do renascimento de uma sociedade menos apaixonada pelos símbolos de uma pátria construída na base de exclusão, da desvalorização de seus cidadãos e cidadãs de guerra. (LAMEGO, 1996, p.23).

Cecília encerra sua atuação na “Página da educação” em janeiro de 1933, apresentando cansaço com as manobras políticas do governo.

3.2 Antecedentes históricos e Revolução de 1930

A fim de compreender as motivações da Revolução de 1930, faz-se necessário ter conhecimento dos acontecimentos antecedentes a esse período no Brasil. Esse intervalo de tempo foi denominado de República Velha (1889-1930), no qual houve expansão demográfica, devido à entrada de imigrantes no país, concentrando-se no Sul e no Sudeste. Tais regiões apresentaram um crescimento populacional mais acelerado. A urbanização refletia maior desenvolvimento de uma infraestrutura ligada aos transportes, meios de comunicação (telégrafo, jornal e rádio), comércio e bancos, entretanto, a transformação de maior significado no período foi o desenvolvimento das indústrias, principalmente no estado de São Paulo. A eclosão da Primeira Guerra Mundial, em julho de 1914, deu grande impulso ao desenvolvimento industrial brasileiro. Nesse sentido, grupos sociais urbanos, a burguesia industrial (cafeicultores e comerciantes), classe média e operariado ganharam força, passando a ter importância no país, transformando-se em grupos de pressão política.

Por meio da consolidação da República nos anos que sucederam 1889, oligarquias locais no Brasil ascenderam ao poder no seu âmbito regional, fato que configurou o *coronelismo*. Nesse sentido “No nível mais baixo da sociedade, o cidadão era o grande ausente da vida política, considerado como mero elemento legitimador das decisões da elite oligárquica” (MONTEIRO, 1990, p.303). Monteiro resume com as palavras de Edgar Carone, o poder como monopólio do grupo dominante: “o coronel é aquele que protege, socorre, homizia e sustenta materialmente seus agregados; por sua vez, exige deles a vida, a obediência e a fidelidade” (CARONE apud MONTEIRO, 1990, p.303). Em contrapartida, a população enquanto massa luta contra o poder oligárquico, exemplificado pela Guerra de Canudos na Bahia (1897), e a Guerra do Contestado (1915) no Paraná, as quais foram movimentos camponeses que puseram em xeque o poder militar da oligarquia e, por consequência, sofreram forte repressão até o extermínio.

A Revolução de 30 foi movimento que procurou dar fim à República Velha e, por conseguinte, aos sistemas de oligarquias regionais no Brasil. Entre os objetivos aguardados por admiradores da Escola Nova e da democracia Liberal no processo da Revolução de 1930, Lamego (1996) desenvolve:

A esperança em torno de um governo revolucionário e democrático que combatesse as mazelas do governo anterior era, sem dúvida, uma pretensão que levou o grupo de intelectuais e jornalistas ‘independentes’ a se alinhar à Revolução de Vargas (LAMEGO, 1996, p. 59).

Após vitoriosa a revolução de 30, esse grupo defensor da Escola Nova (núcleo no qual se inseria Cecília Meireles), esperava a adoção das reformas desse viés, propostas por Fernando de Azevedo¹², em relação aos políticos revolucionários. Contudo, o programa educacional de Vargas “é reelaborado a partir dos acordos políticos de Francisco Campos e do grupo mineiro da Revolução” (LAMEGO, 1996, p.33). Cecília Meireles admitiu ter muitos equívocos na direção do movimento e fez duras críticas ao modo como Vargas atuou nesse processo, reconhecendo que o Governo da Revolução tomava caminhos próximos a uma ditadura, conforme visto na seção anterior.

¹² Além de Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Lourenço Filho foram grandes nomes da Escola Nova (LAMEGO, 1996, p.35).

3.3 A pluralidade do sentido *marcha*

A escolha do poema “Marcha” se dá pelo fato de esse ser um representante bastante icônico de como os recursos sonoros utilizados por Cecília Meireles se relacionam ao conteúdo histórico-político-social que seus versos possuem, característica que, muitas vezes, é ignorada ou pormenorizada pela crítica tradicional, como já demonstramos nos capítulos anteriores. O viés adotado por dissecar os contextos histórico e social de produção do poema, além das várias possibilidades de sentido associadas ao título, sendo um deles de caráter musical (assim como em “Chorinho”) foram determinantes para a escolha do texto. O título do poema o introduz com uma musicalidade, associada à questão de o substantivo “marcha” possuir também significado que denota traço musical. Segundo Ferreira (2010), pode ser

1 - Ato ou efeito de marchar. 2. Jornada a pé. 3. Modo de andar; andadura, passo. 4. Cortejo, séquito. 5. Passo cadenciado (dum indivíduo, ou corpo de tropas). 6. Sequência, sucessão. 7. Progresso, andamento. 8. Peça musical, em compasso binário ou quaternário, com que se regula a marcha (5). 9. *Bras.* Gênero de música popular em compasso binário cuja coreografia é um andar ritmado, em voltas. (FERREIRA, 2010, p.489).

Vê-se, por meio dessas denominações, o caminho que pode ser feito com a análise do poema intitulado pelo substantivo em questão. O item 5 relacionado a um passo cadenciado se insere na própria característica da poesia (com suas cadências), sendo também inserida no contexto de corpo de tropas (ponto a ser desenvolvido na análise quando se fala de marchas militares). Somado a isso, tratando-se de um título poético dado por Cecília Meireles, a qual atribuiu muitos nomes de seus poemas a gêneros musicais, o item 9 é pertinente a ser ressaltado quando falamos dessa produção textual de Cecília Meireles, que também estabelece afinidade ao ritmo de uma marcha musical como será visto.

3.4 A estrutura do poema “Marcha”

Para podermos situar o poema ceciliano dentro de alguns conceitos apresentados associados ao substantivo que o intitula, analisemos a estrutura do texto em questão:

Marcha

1 As ordens da madrugada
2 romperam por sobre os montes:
3 nosso caminho se alarga
4 sem campos verdes nem fontes.

5 Apenas o sol redondo
 6 e alguma esmola de vento
 7 quebraram as formas do sono
 8 com a ideia de movimento.

9 Vamos a passo de longe;
 10 Entre nós dois anda o mundo,
 11 com alguns vivos pela tona,
 12 com alguns mortos pelo fundo.
 13 As aves trazem mentiras
 14 de países sem sofrimento.
 15 Por mais que alargue as pupilas,
 16 Mais minha dúvida aumento.

17 Também não pretendo nada
 18 senão ir andando à toa,
 19 Como um número que se arma
 20 e em seguida se esboroa
 21- e cair no mesmo poço
 22 de inércia e de esquecimento,
 23 onde o fim do tempo soma
 24 pedras, água, pensamento.

25 Gosto da minha palavra
 26 pelo sabor que lhe deste:
 27 mesmo quando é linda, amarga
 28 como qualquer fruto agreste.
 29 Mesmo assim amarga, é tudo
 30 que tenho, entre o sol e o vento:
 31 meu vestido, minha música,
 32 meu sonho e meu alimento.

33 Quando penso no seu rosto,
 34 fecho os olhos de saudade;
 35 tenho visto muita coisa,
 36 menos a felicidade.
 37 Soltam-se os meus dedos tristes
 38 dos sonhos claros que invento.
 39 Nem aquilo que imagino
 40 já me dá contentamento.

41 Como tudo sempre acaba,
 42 oxalá seja bem cedo!
 43 A esperança que falava
 44 tem lábios brancos de medo.
 45 O horizonte corta a vida
 46 isento de tudo, isento...
 47 Não há lágrima nem grito:
 48 Apenas consentimento. (MEIRELES, 2001, pp. 298-300)

É perceptível no decorrer do poema a ideia de movimento que se atrela a um ritmo (aspecto que proporciona musicalidade). Devemos nos ater ao modo organizado e constante das tropas militares de andar, associando esse aspecto à estrutura na qual se organiza o poema, que segue um padrão, pois nele há 6 estrofes com 8 versos cada, sendo eles heptassílabos, ou redondilhas maiores, versos que são

predominantes nas canções populares (GOLDSTEIN, 2005, p. 27). Acrescenta-se a isso o esquema rítmico consolidado entre a alternância de toantes e consoantes. Ainda de acordo com o modo em que as rimas se distribuem no decorrer do poema, elas se classificam como cruzadas (ou alternadas), e apresentam em cada estrofe as seguintes configurações: ABABCDCD; EFEFGHGH; AIAICDCD; AJAJKDKD; CLCLGDGD; AMAMGDGD.

Cecília Meireles é poeta reconhecida por sua técnica poética. Martins (2008, pp. 64-65) ressalta a riqueza no uso da rima feita pela escritora, principalmente em relação ao gosto pela rima toante que “combina plenamente com o tom velado, suave, discreto da sua poesia”. Veremos na análise do poema “Marcha” a presença dessa rima.

Quando falamos de musicalidade no poema, podemos perceber nele a existência de traços por meio de elementos fônicos que trazem a convivência sonora entre literatura e música, como metros, acentos, rimas, aliterações e onomatopeias, conforme apresenta a Luciana Brito (2011, p.222). Somado a isso, a poesia tem um caráter de oralidade importante por ser feita para ser falada, recitada (GOLDSTEIN, 2005, p.7). Partindo por esse caminho, “mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto” (GOLDSTEIN, 2005, p.7). Candido (2006) afirma que todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Essa sonoridade pode ordenar uma melodia própria na ordenação dos sons. Logo, quanto ao papel do poeta com essa sonoridade ele pode

Explorá-la sistematicamente e tentar obter efeitos especiais, que utilizem a sonoridade das palavras e dos fonemas- sem falar na prática coletiva de metrificação, que oferece um arsenal de ritmos que ele adapta à sua vontade aos desígnios de ordem psicológica, descritiva, etc. (CANDIDO, 2006, p.38).

Veremos na análise do poema a correlação de muitos aspectos da musicalidade da poesia cecilianiana com o contexto no qual estava inserida a autora. Ao adotarmos a teoria de Grammont (1947), o qual afirma a correspondência entre sonoridade e sentimento, encontraremos muitos significados que embasam esta pesquisa pautada na análise do poema, teoria esta que tem como ponto de partida que:

Pode-se pintar uma ideia por meio de sons; todos sabem que isto é praticável na música, e a poesia, sem música, é [...] em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas. Nosso cérebro associa e compara

continuadamente; classifica as ideias, dispõe-nas por grupos e ordena no mesmo grupo conceitos puramente intelectuais com impressões que lhe são fornecidas pelo ouvido, a vista, o gosto, o olfato, o tacto. Resulta disso que as ideias mais abstratas são quase sempre associadas a ideias de cor, som, cheiro, secura, dureza, moleza. Diz-se correntemente na linguagem mais comum: ideias graves, leves, sombrias, turvas, negras, cinzentas; ou, ao contrário, luminosas, claras, resplandecentes, largas, estreitas, elevadas, profundas; pensamentos doces, amargos, insípidos... etc. (GRAMMONT apud CANDIDO, 1996, p. 49).

O estudo de Grammont consistiu em explorar os efeitos de sonoridade que assonâncias e aliterações produzem no verso, “mostrando o valor específico de cada vogal e consoante, quando repetida ou combinada a outras” (CANDIDO, 2006, p.50). Por exemplo, o estudioso desenvolve que em francês e em outras línguas todas as palavras que expressam rangido, barulho irritante contêm um “R” e vogais classificadas como claras e agudas.¹³

No entanto, o autor enfatiza que o som para produzir efeitos necessita estar ligado ao sentido. Ou seja, “as ideias que sugerem só se percebem quando correspondem à significação das palavras ou da frase” (MARTINS, 2008, p.46). As consoantes podem ser classificadas em momentâneas, que são explosivas, próprias a ideias de choque (oclusivas surdas e sonoras). As consoantes “t”, “c” e “p” são mais fortes e produzem mais efeito que “d”, “g” e “b”. Elas ajudam a sugerir um ruído seco repetido (CANDIDO, 2006, p. 55). As consoantes contínuas podem ser nasais (que exprimem lentidão, brandura, langor, timidez), sendo representadas por “m” e “n”; já as líquidas “l” apresentam fluidez, escorregamento; a consoante “r” varia conforme o apoio vocálico. E as espirantes (sibilantes “s”, “z”, “f”, e chiantes “j” e “ch”) significam “sopro, sussurro, sibilo, deslizamento, frêmito, angústia, ciúme, cólera” (CANDIDO, 2006, p.56).

Na primeira oitava, no verso inicial, tem-se uma ambiguidade na palavra ordem, que, a um primeiro momento, pode estabelecer uma compreensão de paz, quando se atribui a esse vocábulo um significado de algo organizado, propiciando-se um entendimento da ligação do termo citado a uma madrugada sem complicações. Concomitante a isso, há a sugestão também de um significado de regras, normas, leis a serem seguidas ou imposições, em que tal construção de significados opõe-se à

¹³ Vogais agudas são vogais fechadas (i e u), próprias para exprimir ruídos agudos (CALLOU; LEITE, 2009, pp. 106-107). Estão relacionadas a dor, desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácido, troça. As vogais claras estão relacionadas à leveza e doçura (CANDIDO, 2006, p. 54).

paz comumente encontrada na madrugada, momento do silêncio e sono. A palavra ordem pode ser associada ao lema da bandeira nacional “ordem e progresso” que, como será visto nesta análise, se liga ao fato de a poeta realizar críticas ao hino nacional.

A própria aliteração de “d” contida quatro vezes no verso “as ordens da madrugada”, representa na fonética um segmento consonantal com articulação de maneira oclusiva, na qual há nessa produção a obstrução completa da passagem de ar pela boca. Esse processo de obstrução pode ser associado à falta de liberdade que se inclui em uma ordem. Palavra essa (liberdade) que não é encontrada no poema, como poderá ser visto na análise das outras estrofes. A ausência dela, paradoxalmente, é presente no poema. Isso pode ser justificado por ocorrer em algumas estrofes uma prisão do eu lírico a situações e sentimentos. Ora ele está estagnado a uma ordem, ora há uma falta de perspectiva de mudança na sua vida, e toda essa prisão se associa a uma tristeza, que é consentida, ela está em silêncio, porque a própria tristeza não tem voz: “Não há lágrima nem grito: apenas consentimento” (MEIRELES, 2001, p.300). Nem a própria tristeza tem a liberdade de se manifestar. É pertinente, nesse sentido, destacar também a militância de Cecília Meireles a favor da liberdade individual no campo da educação. Nesse ponto, sugere-se uma crítica da autora a essa falta de liberdade que, para ela, deixa de existir com a inserção do ensino religioso nas escolas. A persistência da escritora nessa temática pode ser encontrada no texto “Questão de liberdade” (06/05/1931)

(...) Mas, enquanto uma Reforma do Primário, como a que nos deixou o governo findo, nos promete-embora da sombra e da frialdade a que a condenaram- uma era nova, e de real importância, para a nossa nacionalidade, o regime atual, que tanto tem invocado a Liberdade como sua padroeira, nos coloca nas velhas situações de rotina, de cativo e de atraso que aos olhos atônitos do mundo proclamarão, só por si, o formidável fracasso da nossa malograda revolução... (MEIRELES, 1996, p.165).

Nessa primeira estrofe há também nos quatro versos iniciais um paralelismo sintático configurado pelas funções sujeito, predicado (verbo intransitivo) e adjunto adverbial, respectivamente representados pelos versos “ordens da madrugada / romperam / por sobre os montes”, seguidos dos versos que apresentam mesma estrutura sintática:

“nosso caminho”(sujeito), “se alarga”(predicado), “sem campos verdes nem fontes” (adjunto adverbial).

Podemos ver também no decorrer da estrofe e do texto completo do poema a sugestão de vinculações das palavras contidas na produção textual da autora ao hino brasileiro (“sol”- versos 5 e 30 - e “campos” verso 4 do poema “Marcha”). No Hino Nacional Brasileiro a palavra “sol” pode ser encontrada na primeira estrofe das primeira e segunda partes da letra

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
De um povo heroico o brado retumbante
E o **sol** da liberdade, em raios fúlgidos,
Brilhou no céu da pátria nesse instante (ESTRADA, 2018)

[...]

Deitado eternamente em berço esplêndido
Ao som do mar e à luz do céu profundo,
Fulguras, ó Brasil, florão da América.
Iluminado ao **sol** do Novo Mundo! (ESTRADA, 2018)

Já “campos” no Hino Nacional está na segunda estrofe da segunda parte

Do que a terra, mais garrida,
Teus risonhos lindos **campos** têm mais flores (ESTRADA, 2018).

Além de aparecer “esperança” no terceiro verso da última estrofe de Marcha e o mesmo vocábulo no segundo verso da quarta estrofe da primeira parte do Hino Nacional, há a palavra “sonhos” na penúltima estrofe de “Marcha” e “sonho” no verso abaixo

Brasil, um **sonho** intenso, um raio vívido
De amor e de **esperança** à terra desce (ESTRADA, 2018)

Por essas relações, e sabendo da crítica de Cecília Meireles ao nacionalismo, entende-se que essas representações desses elementos soam como uma crítica da autora, visto que

tanto o pensamento religioso quanto o nacionalista funcionam como uma instituição capaz de abranger o passado, o presente e o futuro, além de oferecer aos seus concidadãos sentimentos a partir dos quais milhares de pessoas são levadas aos campos de batalha para morrer e matar em nome de uma soma de rostos desconhecidos, acobertados por um sentimento de

propriedade e pertinência invisível aos olhos desavisados. (LAMEGO, 1996, p.68).

Além disso, notam-se os diferentes sentidos empregados pelos mesmos vocábulos em cada um dos textos. O vocábulo “sol” que aparece duas vezes no Hino Nacional é na primeira situação associado à liberdade, característica essa que não ocorre para o eu lírico no poema “Marcha”. No segundo momento em que aparece, o substantivo tem a atribuição de iluminar o Brasil, apresentando uma característica positiva. Nos versos ceciliano o “sol” traz alguma esperança, mas não apresenta o papel intenso ocorrido no texto de Joaquim Osório Duque Estrada. Em Cecília Meireles, os “sonhos” têm dedos tristes, e são inventados, no Hino Nacional, ele é o próprio Brasil, é um raio vívido. A “esperança” no Hino Nacional está viva, nos versos da escritora ela já não fala. Os “campos” do hino nacional são risonhos, lindos e têm mais flores; na poesia da escritora eles não existem. Ainda, sobre o Hino Nacional, Cecília demonstra sua antipatia com a letra, conforme pode ser observado no trecho de “O Hino Nacional”:

O Hino Nacional, desgraçadamente, é uma das tiranias que a infância vem suportando como pode, estropiando-o o mais possível, na natural compensação de quem tem que lutar com a implacável dificuldade de o entender. [...] O hino que é todo descosido, anda para trás e para frente engrolando palavras complicadas para a criança e para o povo. Primeiro, diz que o Brasil ficou independente com o grito do Ipiranga. Gasta, para dizer isso, uma quadra. Depois sugere que, uma vez livres, devemos agora lutar por manter a liberdade. Outra quadra. E os três versinhos do estribilho.[...] O hino é quase todo composto de adjetivos: plácidas, heróico, fúlgidos, intenso, vívido, límpido, impávido, esplêndido, garrida, etc. (MEIRELES, 1931, p. 186)

Quanto à associação do poema à bandeira do Brasil (“Ordem e Progresso”) no que diz respeito à palavra “ordem”, ela está contida no primeiro verso do poema “Marcha”, em “ordens” (“as ordens da madrugada”). Novamente, pode ser vista aqui a insistência da autora com o autoritarismo e não democracia do governo provisório de Vargas. Dentro ainda dessa perspectiva, há no trecho da crônica “Esse fantasma da guerra”, escrita por Cecília Meireles na “Página da Educação”, na data 03/11/1932 (LAMEGO, 1996, p.205), outro ponto criticado por Cecília como um caminho ao qual o governo parecia defender: os caminhos para uma guerra

As gerações de agora ainda estão muito nutridas de lendas militares, muito embaladas de lendas militares, muito embaladas de rufos de tambores, muito sensíveis aos ritmos de marchas e hinos, muito deslumbradas pelo aparato dos uniformes vistosos, para se desvencilhar prontamente de todas as sugestões que se desprendem dessa espécie de ritual de um sangrento culto. Será preciso, então, que criaturas assim enlouquecidas tenham de vir a

aprender com seu próprio corpo a lição estéril da guerra, para se desfazerem da ilusão de seu prestígio? [...]

É preciso focarmos no período de produção da obra, vinculado à restrição de liberdade individual estabelecida pelo Ministro da Educação e Saúde Francisco Campos, no que se refere ao modelo educacional, conforme já foi mencionado, associando-se a uma base ditatorial na qual o ministro se baseava. Logo, essas referências ligadas à ordem (como a ditadura) são explicitadas, como descreve de forma incisiva Valéria Lamego (1996, pp. 58-59) em:

Combater e destruir-foi este o lema que acompanhou Cecília Meireles durante a sua gestão na *Página de Educação*, principalmente a partir de 1931, quando os erros na condução da educação e da política pelos revolucionários de 30 se mostravam gritantes, aos olhos dos admiradores da Escola Nova e da democracia liberal. A esperança em torno de um governo revolucionário e democrático que combatesse as mazelas do governo anterior era, sem dúvida, uma pretensão que levou o grupo de intelectuais e jornalistas “independentes” a se alinhar à Revolução de Vargas. [...] Mas os erros na direção do movimento de 30 e sua nítida guinada para o autoritarismo permitiram à poetisa concluir, acertadamente, que o Governo da Revolução tomava caminhos turvos e perigosamente próximos de uma ditadura.

No segundo verso temos a alternância de “r” forte e fraco, nas palavras “romperam”, “por” e “sobre”

romperam por sobre os montes

sendo tal alternância assinalada pela própria ideia de movimento trazida pelo segmento consonantal “m” que é produzido, em sua articulação, pela junção dos lábios que se quebra com a ideia do rompimento. É perceptível também em todas as palavras do verso a assonância do segmento vogal “o”. Além da aliteração com o segmento “r” e assonância em “o”, temos a repetição de “p” em romperam/por; e o “s” em sobre/ os/ montes. Ou seja, é um verso cujas musicalidade e sonoridade são bastante exploradas. Sobre essa passagem, Martins (2008) afirma que “a vibrante dupla [R], sozinha ou em grupo com oclusivas, se ajusta à noção de vibração, atrito, rompimento, abalo, como se pode sentir nos vocábulos *rachar, ranger, rasgar, romper*[...]” (p.58). Observamos essa ocorrência com o substantivo “rompimento”.

Nos terceiro e quarto versos da estrofe, temos a sugestão de alguns elementos paradoxais que novamente se associam à crítica de Cecília sobre a desconexão entre os direitos propostos no Brasil, contra o que de fato ocorre. Isso pode ser observado

com o pronome possessivo “nosso” em contraste à preposição “sem”, e o caminho que se alarga/cresce, mas há ausência de campos verdes e fontes.

Nos quinto, sexto, sétimo e último versos na primeira estrofe há a aliteração do segmento consonantal “s” que é fricativo, sibilante, realizando paronomásia com sol e sono, além das prosopopeias dos seres inanimados possuindo funções humanas. A assonância do “o” no verso “o sol redondo”, como a própria forma como é escrito o segmento, associa-se ao formato do sol. Há também na estrofe a ironia com o fato de as “esmolas de vento” quebrarem as formas de sono, devido à pouca força que esse ato pode desenvolver.

Segundo Goldstein (2005, p.5), “a musicalidade (sugestão de música e ritmo) pode partir do título algumas vezes”. Conforme visto no trabalho de Adaides Cardoso (2007) há muitos poemas de Cecília Meireles associados a gêneros musicais. Entre a variedade de sentidos que pode ser encontrada no título do poema, o compasso da marcha é presente no texto, assim como a alternância de sílabas fortes e fracas, representando uma dessas diversidades do caráter musical do poema.

A rima toante com a vogal oral “a” é vista em predominância no decorrer do poema, visto entre os pares *madrugada/ alarga*; *nada/arma*; *palavra/amarga*; *acaba/falava* ocorre na primeira, terceira e quarta estrofes, nas palavras paroxítonas, configurando uma rima externa e grave (rimas formadas por palavras paroxítonas).

Na segunda estrofe, há alternância de sílabas fortes e fracas que conotam o movimento de um passo, descrito no primeiro verso

Vamos a passo de **longe**

Podemos destacar que a sílaba tônica de “longe” é pronunciada de forma demorada, caracterizando a distância relacionada à semântica da palavra. É válido ressaltar também as sugestões propostas pelas vogais nasais, a exemplo de “o” em “longe”, que podem se associar a distância. Há a identificação do eu lírico na primeira pessoa do plural em que não se identifica quem compõe o “nós”, acompanhado dos versos *anda o mundo*, caracterizando a figura de linguagem personificação ou prosopopeia, porque atribui ao mundo, ser inanimado, ações de seres humanos. Nos dois primeiros versos, ocorre a assonância da vogal “o”, nos segmentos grifados abaixo:

Vamos a passo de longe;
Entre nós dois anda o mundo

A forma da vogal “o” sugere associação ao formato do mundo, redondo, assim como a ideia de um ciclo, compondo o caminho percorrido pelo poema, ou seja, a marcha que é feita. Os versos 3 e 4 que seguem estão em paralelismo sintático, pois em ambas estruturas há a anáfora de “com alguns”, acompanhada pelos adjetivos “vivos” e “mortos”, configurando um par de antíteses. Essas palavras antitéticas são seguidas também pela função sintática de adjuntos adverbiais “pela tona” e “pelo fundo”, respectivamente. “Tona” e “fundo”, apesar de não representarem um par antônimo, funcionam como antítese nesses versos. Podemos perceber que “pela tona” está relacionado à superfície e é semanticamente relacionado a “vivos”; já “pelo fundo” a mortos (relacionado à ideia de estar embaixo da terra).

com alguns vivos pela tona
com alguns mortos pelo fundo

A mesma expressão “com alguns mortos pelo fundo” mantém uma relação de sentido com o verso seguinte “as aves trazem mentiras de países sem sofrimento”. A relação estabelecida pode ser pautada pela crítica ceciliana sobre o falso pacifismo (quando, por exemplo, muitos representantes de nações insistem em falar de paz, mas só promovem a guerra), como é observado nos seguintes versos:

As aves trazem mentiras
De países sem sofrimento

Há o símbolo das aves que transmitem notícias que não representam a realidade dos países, no sentido de manter uma imagem idealizada das nações para camuflar acontecimentos ruins. Essas mesmas aves sugerem podem ser os pombos-correio, por exemplo, utilizados para envio de mensagens na Primeira e Segunda Guerra Mundial, como uma forma de comunicação. Acrescido a esse ponto, os pombos são o símbolo da paz. Logo, essas aves têm o caráter pacificador, ainda que no contexto retratado nos versos, elas não retratem a verdade, apenas amenizam uma situação. No trecho da crônica “A propósito da paz” (MEIRELES, 1996, p.199), Cecília Meireles desenvolve esse aspecto quanto a discursos pacifistas propagados em conferências:

Onde, pois, está o desejo de pacifismo? Onde está a possibilidade dos povos se amarem uns aos outros? Onde está a coragem para o desarmamento material, se ninguém se sente moralmente desarmado, se todos estão sempre esperando ou preparando uma guerra que a cada instante pode sobrevir? Por isso é que eu não entendo os discursos pacifistas e ainda menos as conclusões das conferências.

Os versos seguintes (7 e 8) corroboram a questão do eu lírico não ter crença nas notícias de países sem sofrimento, visto que conforme desenvolvido nos versos “por mais que alargue as pupilas/mais minha dúvida aumento”, há o sentido de que quanto mais o eu lírico busca enxergar sobre o que acontece no mundo, mais esse sujeito apresenta dúvida sobre essas informações trazidas pelas aves.

A estrofe apresenta versos no presente e de ação: ir, andar, trazer, aumentar, que indicam dinamismo. É perceptível a assonância também em “e” e “a” dos versos

**As aves trazem mentiras
De países sem sofrimento**

Vê-se a articulação nesse caso de vogais orais e nasais, respectivamente pela vogal “a” e “e”, que possuem formas de produção diferentes. Ocorre a aliteração com “t” em **trazem, mentiras e sofrimento**, e tal segmento consonantal corresponde a uma oclusiva que está relacionada a impacto, perceptível na semântica nas duas últimas palavras. Somado a isso, há a alternância do som “s” sibilante com o som de “z”, fato que ocorre, por exemplo, com a junção do “s” ao artigo que inicia o verso “As” ao se unir às “aves”. Os segmentos consonantais “s” e “z”, segundo Candido (2006) estão entre as consoantes espirantes que apresentam o sentido de sopro, sussurro, sibilo, deslizamento, frêmito, angústia, ciúme, cólera. Ao analisarmos novamente esse par de versos, destacando os referidos fonemas, é possível reconhecermos o amplo jogo de sonoridade realizado por Cecília Meireles em sua poética:

**As aves trazem mentiras
De países sem sofrimento**

Na terceira estrofe, tem-se no verso inicial as consoantes oclusivas “t” e “d”, sendo a primeira, conforme aborda Candido, mais forte, e assim dotada de maior impacto. Há no verso segmentos consonantais e há vogais nasais, representadas por “m” e “n” (consoantes) e “a” e “e” respectivamente. Segundo Martins (2008, p. 53) na produção

das vogais nasais, a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados, além de sugerir aspectos como distância, lentidão, moleza, melancolia, dessa forma percebe-se nos dois primeiros versos da terceira estrofe uma melancolia, associada a uma moleza e nenhuma pretensão do eu lírico.

Também não pretendo nada
Senão ir andando à toa

As vogais orais “a”, conforme apresentadas por alguns teóricos e estudiosos de fonética e fonologia, como Nilce Sant’anna Martins (2008), apontam para uma possível tradução de som relacionado a interjeições, onomatopeias que sugerem risadas, vozes altas, animadas, tagarelice, batidas audíveis (quando adicionadas a consoantes oclusivas- batidas) e a “transferência a ideias de claridade, brancura, amplidão, etc.” (Martins,2008, p.50). No entanto, o advérbio “nada” traz vagueza. A lentidão e moleza que estão associadas ao eu lírico complementam a sugestão de alguém sem perspectivas sobre a vida e dialogam com a estrofe anterior na qual o eu lírico demonstra não acreditar na paz que tanto se propaga. O advérbio “também” que inicia a estrofe realiza a adição da postura do eu lírico quanto a uma incredulidade. No segundo verso tem-se a assonância em “a”, em “senão” e “andando” como vogais nasais, em que se pode obter a distância sugerida pela vogal nasal, relacionada à semântica de andar. Os versos seguintes contêm aliterações e assonâncias, sendo a primeira figura de linguagem, marcada pela configuração do segmento consonantal bilabial “m”, que também é uma consoante nasal.

como um número que se arma
e em seguida se esboroa

O segmento consonantal “m” que tem como sugestão uma ideia de se harmonizar com palavras e enunciados que caracterizam a ideia de suavidade, nesse verso ganha um impacto com a ideia de número (que pode sugerir uma quantidade), além do peso do vocábulo “arma”, que, dentro do contexto criticado por Cecília Meireles, sobre as guerras e associação às marchas militares, adquire aqui esse sentido vinculado aos militares como parte da população em “Armistício” (01/10/1932)

Num tempo em que se realizam conferências de desarmamento, em que se prega nas escolas mais que a fraternidade nacional, a universal, a grande provação brasileira veio a ser a ilustração viva em sangue e em fogo, das

desgraças que, contempladas na história, chegam a ser, às vezes, inacreditáveis de tão horríveis. (MEIRELES, 1996, p. 201)

Há uma oposição nos pares arma/esboroa em relação ao sujeito “número”. Associado a isso, há a metáfora relacionada ao ato de se armar ser uma atitude atribuída a um “número”. Este, que a princípio é um sujeito que no verso apresenta um poder, depois perde essa força quando a ele é atribuída atitude de se esboroar; vocábulo que contém duas vezes a vogal “o”, que supõe características sombrias. No quarto verso, há a assonância em “e” com sua ocorrência em todas as palavras. Segundo Martins (2008) essa vogal localiza-se como intermediária entre o [é] e o [i] sendo neutra, não apresentando expressividade marcante; no entanto a vogal, ao acompanhar e ser acompanhada pelo segmento consonantal “s”, reforça o valor sibilante desse fonema alveolar¹⁴.

O par de rimas toantes nada/arma, de classes gramaticais diferentes (advérbio e verbo respectivamente), antagonizam quanto aos seus significados, o primeiro não é dotado de força, o que já ocorre com arma. Semelhante a esse processo, as expressões que contêm as rimas externas dos versos 1 e 2 (à toa/se esboroa) têm em suas palavras finais a carga semântica semelhante a algo sem precisão (primeiro vocábulo) e intensidade (segundo vocábulo), sendo rimas também pertencentes a classes gramaticais diferentes (substantivo e verbo, respectivamente), configurando rimas ricas.

Os dois versos seguintes apresentam a aliteração do segmento consonantal representado pelo símbolo fonético “s” como podemos perceber nas letras em negrito dos versos 21 ao 24.

21 - e cair no mes**mo** poço
 22 de inércia e de es**quec**imento
 23 onde o fim do tempo **soma**
 24 pedras, água, pens**amento**

¹⁴Segmentos consonantais que têm como articuladores ativos o ápice ou a lâmina da língua. Exemplos: data, sapa, Zapata, nada, lata (SILVA, 2012, p. 32).

Podemos focar, somado às aliterações da fonética em “s”, a recorrente aparição de “o” no verso “no mesmo poço”, além dessa mesma assonância em “onde”, “o”, “do”, “tempo” e “soma” no verso 23. A ausência de perspectiva de um futuro por meio do eu lírico encontrada na parte inicial da estrofe pode ser notada também nesse grupo de versos. A própria aliteração frequente em “s” se associa a um som de um suspiro, soluço, que ainda resta e é presente no eu lírico. É válido observar a presença do travessão antes do verbo “cair”, dando sequência ao verbo “esboroa”. O travessão ao mesmo tempo que separa essas duas palavras, liga-os semanticamente.

A metáfora do “poço de inércia e de esquecimento” ao ser o local sugerido para a queda do eu lírico remete ao lugar em que pode ser o destino final dele (como pode ser associado pelas próprias palavras “fim do tempo” no verso 23) devido a essa falta de pretensão quanto à vida. Fica, nesse sentido, a sugestão de a ausência de autonomia do eu lírico, no sentido de poder apresentar suas palavras, trazerem como consequência essa inércia e esquecimento. Somado à própria ideia de um poço (visto no início do verso 24 com “pedras e águas”), o “pensamento” (utilizado no fim do verso), pode exatamente estar no “fim do poço”, quando a liberdade individual não existe.

A estrofe seguinte marcada pelos versos 25 ao 32 configura-se na necessidade de liberdade de expressão abordada pelo eu lírico, essa que coincide com depoimentos de Cecília Meireles no contexto da década de 1930, período de produção da obra *Viagem*.

25 Gosto da minha palavra
 26 Pelo sabor que lhe deste:
 27 Mesmo quando é linda, amarga
 28 Como qualquer fruto agreste.
 29 Mesmo assim amarga, é tudo
 30 que tenho, entre o sol e o vento:
 31 meu vestido, minha música,
 32 meu sonho e meu alimento

Já no primeiro verso há a predominância de assonâncias, marcadas pela repetição dos fonemas “o” e “a”. É notável a expressividade na vogal aberta “o” de “Gosto”, assim como acontece no segmento aberto “a” em “palavra”, sendo o próprio vocábulo dotado de impacto, assim como a importância do eu lírico ter a sua “palavra”. Nesse sentido, conforme aborda Martins (2008), “o [a] traduz sons fortes, nítidos e reforça a

impressão auditiva das consoantes que acompanha” (p.49). No verso 26 o emissor do poema dirige-se ao que poderia representar a democracia e liberdade de expressão, pois por meio delas, a palavra dele torna-se viva. E o poder que ele adquire quando a usa, permite-lhe dar tanto um gosto amargo, ou não. Elas podem ser negativas, podem ser fortes, contrárias ao que alguém espera delas, podem não ser agradáveis, mas isso é que dá o sabor e autonomia a elas: o caráter de elas poderem ser como quiserem. Ou seja, é válido perceber o poder que é atribuído à palavra do eu lírico, como pode ser visto no decorrer da estrofe. O sujeito lírico menciona que sua palavra mesmo sendo bela pode não agradar, ou seja, nem sempre as palavras mais bonitas são dotadas de doçura.

O uso do enjambement nos versos 27 a 30 com o uso das concessivas em “Mesmo quando é linda” e “Mesmo assim amarga”, nos versos 27 e 20, respectivamente, deslocando o pulso rítmico dos versos, traz uma importância à própria ideia de amargura da palavra e como ela pode exatamente interferir na trajetória que ele optar seguir, e o uso da vírgula, por exemplo, alterou a estrutura rítmica da estrofe.

Dessa forma, no verso “Mesmo quando é linda, amarga” podemos ver um ponto no qual se enquadram interpretações poéticas relacionadas às temáticas abordadas por Cecília Meireles, que não são aprofundadas. Ela, que foi poeta estigmatizada pelo etéreo, sublime, representando a poeta universal, cujas palavras bonitas agradam a todos, também pode desagradar, e abordar temas incômodos e polêmicos, assim como sua postura de militante da educação em suas crônicas no *Diário de Notícias*, por meio da qual criou vários desafetos com diversas personalidades.

Essa mesma palavra é associada a um fruto agreste e quanto a isso deve ser considerada a comparação de “palavra” a fruto. Nesse ponto, podemos realizar a associação de algo que é resultado de um processo, indo ao encontro do significado desse vocábulo, conforme é definido por Ferreira (2010) “órgão gerado pelos vegetais floríferos e que conduz a semente” (p.365). Assim, a palavra também é um meio de condução, forma de explicitar significados para além do imediatamente evidente.

Na estrofe em questão, a palavra “amarga” aparece duas vezes; a primeira delas no verso 27 e a segunda no verso 29, enquadrando-se em diferentes classes gramaticais nas duas ocorrências. É um verbo no primeiro caso e no segundo um adjetivo. Há a

repetição de “mesmo” nos versos 27 e 29, constituindo uma estrutura de oração subordinada concessiva. Nos versos 26, 27 e 28, há ocorrência de palavras iniciadas com a letra “q”, em “que”; “quando”; “qualquer”. Esse som é representado pelo fonema [k], que também aparece no verso 28 no início da palavra “como”. Esta, que é uma oclusiva surda que traz mais impacto que as sonoras (MARTINS, 2008, p.54), acompanha no verso 26 a palavra “sabor”, representando uma atribuição que dá vida à palavra do emissor do poema, ainda que seja um “sabor amargo”, fugindo do que poderia representar algo indiferente ou apático, pois ainda que haja um sabor amargo, há um sabor, conforme já desenvolvido em outra abordagem.

No verso seguinte esse fonema está no meio de uma oração que se quebra com a presença da vírgula, associando essa estrutura a uma ruptura, que é a busca do eu lírico no decorrer do poema, romper uma ordem.

Ressalta-se a relação de pertencimento da “palavra” ao eu lírico por meio do pronome possessivo “meu”, “minha”, que se encontra nos versos 25 (minha), 31 (meu e minha) e 32 (meu). Nesse sentido, a palavra para o eu lírico representa um pertence comparado a uma vestimenta (vestido); a música, sonho, e talvez o vocábulo de importância maior entre esses quanto à necessidade do ser humano por ele: alimento, ou seja, essa palavra é necessária para sobrevivência.

Assim, se levarmos em consideração o contexto de produção do poema “Marcha” em relação ao que representou a obra *Viagem* para Cecília Meireles, a “palavra” a que o eu lírico se refere pode ser a própria poesia, visto que ocorre em *Viagem*

A intuição de que a poesia, ou melhor, a palavra nomeadora é o grande *meio* ao alcance do espírito criador para revelar o homem a si mesmo e leva-lo ao conhecimento dos outros e do mundo. Ou ainda, para revelar o ‘esquema secreto da vida’. É essa intuição que, a partir de *Viagem*, se revela como a grande força dinamizadora da poesia cecilianiana. (COELHO, 1993, p.44)

Nos versos 33 ao 40, pode ser inferida a continuação da procura pela liberdade pelo eu lírico, e a ausência de felicidade que ocorre em consequência disso. Há recorrência de vogais nasais no primeiro verso, como nas palavras “Quando”; “penso” e “no”. Dessa forma, conforme Martins (2008), a ressonância nasal pode sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia (p.53). É perceptível que o verso “Quando penso no seu rosto” (dotado de vogais nasais, conforme exposto), acompanhado do verso 34

“Fecho os olhos de saudade” adquirem melancolia. Somado a essas características, há o recurso poético da aliteração em “s” nas palavras do verso 34: penso no seu rosto. É pertinente levar em consideração que o “rosto” a que se refere o eu lírico pode se associar ao rosto da liberdade do qual ele tem saudade.

Quando penso no seu rosto
fecho os olhos de saudade

Percebe-se também no decorrer do verso 33 o término de todas as palavras (exceto “seu”) com a vogal “o”, configurando um paralelismo no decorrer do verso. No verso 34 com a alternância entre sílabas tônicas e átonas em fechoos (elisão) olhos, além da recorrência do segmento vocal “o”, as palavras sugerem o movimento de fechar os olhos, além de a imagem do “o” remeter à forma de um olho. Ainda neste verso deve-se destacar a assonância de “a” em saudade, e como esse segmento vocálico oral permite um forte efeito sonoro na palavra, unindo-se ao significado dela. Assim, conforme Martins (2008), o fonema [a] reforça “a impressão auditiva das consoantes que acompanha” (p.49). Logo, a própria intensidade do significado da palavra saudade acompanha a forte sonoridade do segmento vocálico oral “a”.

No verso 35 “tenho visto muita coisa” há uma correspondência entre a alternância das palavras em sílabas fortes e fracas, como na sequência: TEnhoVISToMUIltaCOIsa. É presente também a aliteração em “t” como em tenho visto muita que configura uma consoante oclusiva de impacto, que, por exemplo, na palavra “muita” dá suporte à intensidade que esse pronome indefinido traz, acompanhando o vocábulo “coisa”. Ainda podemos perceber nos versos 34 e 35 um paradoxo com as expressões “fecho os olhos (de saudade)”- que está no sentido conotativo- e “tenho visto” (muita coisa).

Outro recurso presente no verso 35, além da alternância entre sílabas fortes e fracas, é a ocorrência das duas primeiras palavras “tenho visto” terminarem com o segmento vocálico “o” e as duas últimas terminarem com o fonema oral “a”. Além disso, deve ser considerado o fato de que os quatro vocábulos são dissílabos. Essa característica entra em consonância a um tipo de ordem, assim como aquela citada no início do poema. A própria estrutura do verso assemelha-se à alternância do ritmo musical marcha.

tenho visto muita coisa
 menos a felicidade

O verso seguinte (36) completa o sentido do sentimento de saudade do verso 34 (“fecho os olhos de saudade”), em que ele e a felicidade se associam à liberdade de expressão. Entre alguns dos recursos recorrentes utilizados por Cecília Meireles, novamente vê-se a contraposição de sentido entre palavras, como em muita/menos nos versos 35 e 36, respectivamente.

Na segunda metade da estrofe, temos no início (versos 37 e 38) a recorrência da aliteração do fonema [s] em cada vocábulo do verso 37 e nas palavras “dos”; “sonhos” e “claros” no verso 38.

Soltam-se os meus dedos tristes
dos sonhos claros que invento

Os sons sibilantes, conforme desenvolve Martins (2008), são sobretudo representados pelas consoantes alveolares [s] e [z], como nos vocábulos sibilo, assovio, silvo, soluço, suspiro, zunir, zumbir (p.56). Somado a isso, remetem a sopro, sussurro, deslizamento, frêmito, angústia, ciúme, cólera, como já mencionado. Nesse sentido, o fonema [s] recorrente no primeiro verso da estrofe citada pode ser associado à angústia vivida pelo eu lírico e a continuidade desse fonema no verso configura um sussurro relacionado a uma ausência de felicidade que percorre o poema, tornando o verso extremamente musical, o que aponta também a herança simbolista de Cecília Meireles. O fonema oclusivo [t] presente em “Soltam” e “tristes” traz um impacto maior junto ao sussurro do fonema [s]. O adjetivo “tristes” que acompanha o substantivo “dedos” se contrapõe ao substantivo “felicidade” do verso 36. Ainda em “dedos tristes” vemos uma prosopopeia, por atribuir um estado a uma parte do corpo. Na estrutura “Soltam-se os meus dedos tristes”, o verbo “Soltam” acompanhado da partícula “se” desenvolve o significado do próprio verbo quando se separa de outro vocábulo por meio do hífen. É pertinente também fazer uma leitura de como o verso 37 começa com letra maiúscula e tem no início do vocábulo a palavra “Sol”, este que escrito com a letra maiúscula significa “a estrela em torno da qual gira a Terra e os outros 8 planetas do sistema solar” (FERREIRA, 2010, p.707). Nesse sentido o verso sugere uma iluminação inicial, que poderia ser uma alegria, que se

quebra com o próprio sentido do verbo soltar e contrasta com o adjetivo “triste” no fim do verso.

No verso 38 é marcante a assonância com o segmento vocal [ô] que está presente em quatro dos cinco vocábulos contidos no verso. Além dessa sonoridade, a prolongação das sílabas com a ressonância nasal em[n] (**sonhos** e **invento**) e a vogal oral [a] (em **clAros**) - o fonema mais sonoro- demonstra a riqueza do jogo sonoro nos versos da estrofe. Somada a esses aspectos, está a questão de que a vogal oral [a] pode sugerir a ideia de clareza, contendo na própria palavra “claros” essa associação. É também associável à característica simbolista herdada pela autora a expressão “sonhos claros”, sendo o caráter onírico e a cor branca características pertencentes a essa estética literária.

Conforme mencionado, é possível encontrar a leitura do vocábulo “Sol”, no início do verso 37, e em um processo semelhante é perceptível a palavra “vento” inserida da mesma forma em um verbo (**invento**), no fim do verso 38. É interessante ver que, nesses versos que se completam, o início se configurar em “Sol” e o fim em “vento” (dois elementos da natureza). Este último pode ser inserido na função de espalhar os sonhos inventados pelo eu lírico. A própria aliteração recorrente do fonema “s” remete ao barulho emitido por esse componente da natureza.

Nos versos que seguem (39 e 40), o eu lírico não consegue se satisfazer com o que imagina, ou seja “nem os sonhos claros que inventa” trazem a felicidade. Nesse sentido, nem a fantasia proporciona algum resquício de felicidade para o emissor do poema.

Nem aquilo que imagino
já me dá contentamento

Há nos versos recorrência de vogais nasais (**Nem; me; contentamento**) e assonância também em “a” (**a**quilo; **i**magino, **já, dá, contentamento**) e “i” (**a**quilo e **i**magino).

Quanto a essa penúltima estrofe do poema, é válido destacar que ela foi musicada pelo cantor e compositor popular brasileiro Fagner, fazendo parte das duas primeiras estrofes de sua canção “Canteiros”, com algumas alterações na letra, conforme podemos ver a seguir

1 Quando penso em você
 2 Fecho os olhos de saudade
 3 Tenho tido muita coisa
 4 Menos a felicidade

5 Correm os meus dedos longos
 6 Em versos tristes que invento
 7 Nem aquilo a que me entrego
 8 Já me dá contentamento (FAGNER, 2018)

O cantor faz alterações na maioria dos versos ainda que seja só a mudança de uma palavra, mantendo na íntegra os correspondentes aos números 2, 4 e 8. O autor permanece com a métrica heptassilábica nos versos alterados (1,3,5,6 e 7) de Cecília Meireles no poema “Marcha”, o que permite ainda a semelhança com a estrutura desenvolvida pela autora. No entanto, entre os versos 5 e 7 o autor foge do esquema rítmico toante que Cecília desenvolveu entre os versos ímpares do seu poema. A mudança de letra do artista brasileiro, que é conhecido por muitas canções que abordam a temática amorosa, tem como sugestão nos versos iniciais uma saudade do eu lírico por alguém. Não necessariamente significa algo associado a relacionamento amoroso, mas essa é uma impressão que à primeira vista poderia ser absorvida, levando em consideração essa temática em grande parte das músicas populares brasileiras. Com a inserção da preposição “em” no primeiro verso, o autor mantém a sequência da nasalidade das palavras como em quANdo e pENso. E o uso de “você”, também no primeiro verso reforça a assonância em “o”, acompanhando a sequência das palavras “QuandO” e “PensO”. Fagner troca no terceiro verso o verbo originalmente usado por Cecília Meireles “visto” por “tido”, apresentando os mesmos segmentos vocálicos nas sílabas que compõem a primeira palavra: “i” e “o”. Com a permanência de uma palavra com “t”, a aliteração antes percebida em “Tenho/visto/muita se mantém com o verbo “tido”.

No primeiro verso da segunda estrofe Fagner utiliza o verbo “Correm” em vez de “Soltam-se”(verbo do poema “Marcha”), mantendo o tempo verbal (presente) da estrutura anterior. Acompanhando “dedos” nesse mesmo verso, o autor utiliza outro adjetivo dissílabo (longos), mantendo novamente a classe gramatical das palavras. Nos versos seguintes com o uso dos vocábulos “versos tristes” mantém-se a aliteração em “s” contida nas palavras “sonhos claros” utilizada por Cecília. E, no fim

do verso 7, o compositor e cantor o finaliza com um verso “entregado”, sendo no verso ceciliano o verbo “imagino”.

Percebe-se, desta forma, a associação musical ceciliana, quanto à sua forma de desenvolver poemas que se adaptam bem ao campo da música e a própria escolha da estrutura heptassilábica, que, conforme já citado, é comum em canções populares. Na música de Fagner a tristeza do eu lírico é mantida, conforme é visto no poema ceciliano, assim como os recursos poéticos que intensificam a musicalidade da letra.

Como tudo sempre acaba
 oxalá seja bem cedo
 A esperança que falava
 tem lábios brancos de medo

O horizonte corta a vida
 isento de tudo, isento...
 Não há lagrima nem grito:
 apenas consentimento

A última estrofe do poema que contempla os versos 41 ao 48 faz jus a ser a parte final do texto “Marcha” iniciando o verso com “Como tudo sempre acaba”. Nele há assonância em “o” “e” e “a”: **Como tudosempreacaba**. O verso 41 é finalizado com uma palavra trissílaba (acaba), e a mesma estrutura ocorre no início do verso 42 com o vocábulo “oxalá”. Nesses dois versos iniciais da estrofe, o eu lírico torce para que esse processo (a ausência de liberdade) termine logo. Assim, o poema todo se constitui em um lamento do eu lírico pela situação em que se encontra de não encontrar solução para essa nulidade de voz e apresenta um pessimismo quanto a mudanças nesse aspecto. É perceptível mais uma vez o uso de palavras próximas que se contrapõem quanto aos seus respectivos sentidos, como é o caso do verso 41 no qual há as expressões “sempre acaba”.

O verso (43) apresenta personificação atribuída ao vocábulo “esperança” (a esperança que falava); é válido perceber que o verbo “falava” está no pretérito imperfeito, e isso se associa à própria situação do eu lírico que busca por essa liberdade falar, fato que existia, mas se perdeu. Em “a esperança que falava” há assonância de “a” e “e”, atribuindo forte sonoridade ao verso por meio do primeiro fonema citado (“a”). O verso 44 completa o sentido de não haver mais esperança, porque o medo se sobressaiu. Nesse sentido, “tem lábios brancos de medo” (outra

personificação da palavra esperança) possui no adjunto adnominal “lábios brancos” sonoridade que se assemelha por meio dos fonemas em comum “a”, “b” e “s”. A cor branca associada a lábios traz um sentido negativo a eles que, ao serem associados ao medo que a esperança adquiriu, ou seja, são lábios sem cor, lábios que não são dotados de vitalidade, o que pode remeter à ideia de que nesse contexto a fala não existe.

A esperança que falava
tem lábios brancos de medo

Nos versos 45, 46 e 47 há a aliteração da oclusiva surda “t” que permite impacto ao verso. Isso é perceptível no verbo “corta”, em que esse fonema ajuda a compor o impacto do verbo cortar e traz forte impressão à frase “o horizonte corta a vida”, em que a palavra horizonte também contém o fonema “t”, reforçando essa sonoridade junto ao verbo citado. Há em “isento de tudo, isento” o jogo com a repetição de “t” e a assonância em “o”. Percebe-se que, assim como o vocábulo “esperança”, que recebe as características “lábios brancos de medo”, e a ele é associada a ausência de fala, essa mesma ausência de algo é relacionada ao substantivo “horizonte” - isento de tudo- é o vazio que permeia toda a estrofe.

O horizonte cortaa vida
isento de tudo, isento...
Não há lágrima nem grito

As assonâncias marcam o verso 47 em “a” e “i”. É pertinente perceber que a estridência à qual se relaciona o fonema “i” se encontra nos vocábulos “lágrima” e “grito”. Esse fonema, segundo Martins (2008), além de ser próprio para exprimir sons agudos e estridentes, tem na sua produção o estreitamento do conduto bucal que “se coaduna com a expressão de pequenez, estreiteza e agudez. [...]” (p.51). Logo, a palavra lágrima, diferentemente da estridência própria de um “grito”, tem uma dimensão menor no sentido do tamanho, do que a proporção de um grito. No entanto tanto a lágrima e o grito são manifestações de algum tipo de sentimento que pode ter grandes proporções em quem os emite. Nesse campo, é válido perceber o reforço de ausência de manifestação de quaisquer sentimentos pelo eu lírico, há aqui uma apatia que é reforçada pelo último verso, porque esse sujeito apenas “consente” tudo o que acontece. No caminho dessa perspectiva, vê-se a contraposição

musicalidade/silêncio existente no poema, visto que a palavra aqui é usada para se referir à ausência dela mesma. É a voz falando da ausência dela mesma e o som evocando o silêncio. Nesse aspecto, o silêncio se aproxima com vida da própria Cecília Meireles, que foi marcada por ausências, desde mortes em sua infância, até o suicídio do primeiro marido na década de 1930. A autora, diferentemente do modo de “inércia” apontado pelo eu lírico, a palavra foi sempre o seu alimento. Diante das ausências e silêncios na vida da escritora, a sua forma de trabalho por meio da palavra “silenciada”- a escrita - ou a sua voz (atuação como professora, por exemplo) existia.

A última estrofe do texto possui uma estrutura que segue um padrão, visto que todos os versos ímpares se iniciam com letra maiúscula. Nas outras estrofes não há um paralelismo nesse sentido. O desfecho dessa última estrutura também se diferencia dos outros versos: o verso final é o único que contém apenas duas palavras, o que não ocorre em nenhum outro verso. Assim, Cecília deixa o espaço para que se ouça o silêncio, porque ele tem muito a dizer. Isso dialoga com a entrevista da autora dada à *Manchete* “Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e sempre foram positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida.” (MEIRELES apud AZEVEDO FILHO, 1970, p.8).

Não há lágrima nem grito
apenas consentimento

Se observarmos como é iniciado o poema e como ele termina, veremos uma correlação. O poema começa com “as ordens” e termina com a palavra “consentimento”, esta que caracteriza o modo como eu lírico passa a lidar com a sua isenção de liberdade, e obedece a isso, o que se associa à palavra “ordens” porque apesar de ele sofrer com essa situação, ele aceita, porque não vê mudanças e assim passa a conviver com isso. Na estrutura do verso 48 o advérbio “apenas” é acompanhado de somente uma palavra, assim, seu significado no verso é literalmente praticado. O substantivo “consentimento” pode adquirir outra leitura se o fragmentarmos em “com sentimento”. Se colocamos esses dois vocábulos como finalizadores do poema, pode se obter um pedido do eu lírico diante da falta de sentimento com que ele se depara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cecília Meireles, poeta carioca modernista, ficou presa à estátua da fugacidade e brevidade da vida, efemeridade, transcendentalismo, misticismo, etéreo, intimismo, introspecção, ausências da vida, morte, solidão e silêncio em que grande parte da crítica a colocou. A estigmatização da poeta ao sublime da musicalidade que agrada a todos e não incomoda, a poeta universal marcaram a autora. Essa estaticidade das referidas características reduzem as possibilidades de poder enxergar reflexos da militante cronista na sua obra poética.

O uso da metrificação utilizado com técnica e liberdade, como menciona Mário de Andrade, a riqueza de recursos sonoros em sua obra (que não se limitou ao campo da poesia) podem ir além da caracterização do que é visto como belo e leve na sua obra. A aproximação de Cecília Meireles ao modernismo já foi debatida por parte da crítica por seu posicionamento alheio aos elementos do cotidiano. No entanto, ainda que possa ser percebido de forma sutil, os aspectos do cotidiano e social podem ser encontrados na obra da poeta.

A autora fez da palavra um meio de sobrevivência e luta. Ela a utilizou para reivindicar uma educação democrática, ensinar, realizar conferências, propagando a cultura brasileira. Sua palavra transpôs seus silêncios, que, por sinal, fizeram muito barulho. Esse mesmo silêncio também retratou as mazelas da população, ele foi luto e foi luta. Foi força e motivação. E também canto e musicalidade. Cecília fez da palavra, do silêncio e ausências os propulsores para mudar o rumo da sua vida. A poeta responsável pelo “eu lírico” que “canta porque o instante existe e sua vida está completa” canta também pela educação e liberdade individual. Seu canto e musicalidade poética talvez não sejam meros recursos sonoros. São vozes que marcham, e nessas marchas protestam.

Na poesia ceciliana, os recursos sonoros também têm muito a dizer. A presença de aliteração em “t” e “d” no poema “Marcha”, esta última, por exemplo, representada na palavra “ordem” no início do primeiro verso, tem em sua forma de articulação a obstrução da passagem de ar pela boca. Esse ato de obstrução é um impedimento que também se associa à palavra ordem. Há impactos também trazidos pela aliteração da consoante “t” em palavras como “soltam”, “tristes”, “mentiras” e

“sofrimento”. Da mesma forma as vogais nasais que permeiam o poema associadas à falta de perspectiva do eu lírico são aspectos importantes para serem observados nessa relação de som e sentido na obra ceciliana. Isso demonstra como a escolha da autora por determinadas palavras e formas de utilizá-las, além de serem fortemente sonoras trazem um amplo jogo de significados que caminham em consonância aos seus ideais políticos e sociais.

O padrão seguido por Cecília Meireles na estrutura métrica de seus versos heptassílabos e construção de rimas toantes e consoantes garantem ritmo ao poema. Novamente, há uma obediência a ser seguida. Um ordenamento é estabelecido nessa estrutura poética. Por esse viés, podemos acompanhar a sugestão de a musicalidade do poema “Marcha” ser um componente da militância da autora pela forma como a educação foi desenvolvida no período de produção do poema. Além das ausências que acompanharam Cecília Meireles no decorrer da sua vida, ela se depara com a ausência de liberdade individual e de expressão. A marcha sugerida na ambiguidade do título do poema, além de poder ser associada a um militarismo vinculado ao exacerbado enaltecimento de tudo que é nacional (tropas militares que em algumas ocasiões tocam o hino nacional), constitui uma caminhada em favor da liberdade, caminho esse adotado pelos apoiadores da Escola Nova.

Quando o ensino religioso é implantado nas escolas, por meio do decreto no governo provisório na década de 1930, começa o momento no qual a democracia encerra, ou seja, é a morte dela. Desta forma, a marcha apresentada no título também pode apresentar um caráter fúnebre (Por que não uma marcha fúnebre?).

No que concerne à proposta deste trabalho, a pretensão não consistiu em descaracterizar a lírica ceciliana dos aspectos existentes em sua poética, mas mostrar que há outras abordagens e reflexões a serem criadas sobre a musicalidade na produção literária da autora. Nesse sentido, o recorte deste trabalho se debruçou no aspecto musical da obra de Cecília Meireles, apresentando caráter conteudista nesse aspecto sonoro.

A poeta, cronista, jornalista, ensaísta, professora, folclorista, pintora, tradutora fez jus à frase dada em entrevista “A mulher também tem o que dizer”. Cecília é a primeira mulher de destaque na poesia brasileira, e também a primeira a ganhar um prêmio

pela Academia Brasileira de Letras. Seu papel como cronista marca uma época em que se inicia o espaço dado às mulheres escritoras, e ela fez-se ser notada em um cenário literário hegemonicamente masculino, abrindo assim portas para outras escritoras.

Quando procuramos estudos sobre o poema “Marcha”, este é um texto que não é frequentemente analisado, mas há uma preciosidade de elementos a serem investigados. Na lista feita por Gouvêa (2008, pp. 239-240) quanto aos poemas da obra *Viagem* para serem lidos, “Marcha” não se encontra nas sugestões. Uma grande referência a esse texto foi o processo de ter uma estrofe musicada e adaptada pelo cantor popular brasileiro Fagner; esse procedimento também foi realizado por outros artistas, com outras produções literárias de Cecília Meireles, o que realça o caráter musical da obra ceciliana. É preciso, no entanto, estarmos atentos ao que essa musicalidade tem a dizer.

E o que essa musicalidade tem a dizer? Muito mais que reforçar o caráter místico, etéreo ou mesmo meigo, doce dos poemas de Cecília Meireles, a musicalidade que a poeta imprime aos seus versos aponta para uma obra engajada social e politicamente. A musicalidade ceciliana é muito mais que um artefato estético, um artefato de luta, de combate, um artefato que, silencioso, grita por liberdade, sem deixar que o texto transforme num discurso panfletário. É, enfim, uma das atribuições do texto de Cecília que a torna uma poeta singular na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUD, Thelma Franco Diniz. *Eitherthis ou aquilo: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/99368>>. Acesso em 04 de julho de 2017.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Teoria da Literatura. Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 2011, p. 582-596.

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

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles (a pastora de nuvens)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

BACKES, Karin Lilian Hagemann. *Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen*. Tese (Doutorado)- Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br:8080/dspace/handle/10923/4302>>. Acesso em 05 de julho de 2017.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BARBADINHO NETO, Raimundo. “Os escritores modernistas brasileiros diante do problema da língua”. In: *Antologia de textos do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: _____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 123-144.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 47.ed. São Paulo: Cultrix, 2010, p.492-495.

_____. História de um encontro: Mário e Cecília. In: _____. *Entre a literatura e a história*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

BOTTON, Alexandre M. Sobre o procedimento de leitura imanente na “palestra sobre lírica e sociedade” de Theodor W. Adorno. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 12*, Novembro de 2012. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

BRITO, Mario da Silva. História do modernismo brasileiro. 6. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRITO, Luciana; RAMIRES, Cíntia. Além da teoria literária: observando a musicalidade no gênero lírico. *Revista Virtual de Letras*. v 03 n1, 2011.

BULSING, Daiane Araujo. *A transfiguração da realidade em Solombra: morte, solidão e sonho*. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal do Rio Grande, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.furg.br/handle/1/4839>>. Acesso em 04 de julho de 2017.

CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. *Iniciação à fonética e à fonologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CAMARGO, Luis. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 2006.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Jose Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 9. ed. - São Paulo: DIFEL, 1981.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. Cruz e Sousa e a poesia do século XX: por dentro do verso. *Soletas*, São Gonçalo, n.26, 2013. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/6906>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

CARDOSO, Adaidides Pereira. *Metapoesia, música e outros motivos em Viagem, de Cecília Meireles*. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal do Rio Grande, 2007. Disponível em:< <http://repositorio.furg.br/handle/1/2909>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o Ser e o Tempo na Imagem Refletida*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : PUC, 1983.

COELHO, Nelly Novaes. O eterno instante na poesia de Cecília Meireles. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Valéria Soares. O tempo e a poesia em Juana de Ibarbourou e Cecília Meireles. *Scripta*, Belo Horizonte, v.18, n.35, 2014. Disponível em : <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.23583428.2014v18n35p165>>. Acesso em 04 de julho de 2017.

CUNHA, Marcus Vinicius da; SOUZA, Aline Vieira de. Cecília Meireles e o temário da Escola Nova. *CP Caderno de Pesquisa*[S.l.], v.41, nº 144, 2011. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/78/90>>

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº27, 2006. Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644778>>. Acesso em 03 de julho de 2017.

_____. O vazio feminino do “Orpheu”; Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, nº11, 2016. Disponível em : <<http://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/226>> . Acesso em 10 de julho de 2017.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

_____. *Cecília Meireles: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

ESTRADA, Joaquim Osório Duque. *Hino Nacional*. Brasil, 2018. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm> . Acesso em 06 de abril de 2018.

FAGNER, Raimundo. *Canteiros*. Brasil, 2018. Disponível em <<http://www.fagner.com.br/>>. Acesso em 03 de maio de 2018.

FARIA, Rui M. V do Couto de. Tavares. Encontrei “Outro Mar” com Cecília Meireles. *Itinerários*, v.7, 2008. Disponível em: <<http://itinerarios.uw.edu.pl/encontrei-outro-mar-com-cecilia-meireles/>>.

FERREIRA, Rosângela Veiga Junior; DA ROCHA, Marlos Bessa Mendes. A obra educacional de Cecília Meireles: um compromisso com a infância. *Acta Scientiarum Education*, Maringá, v. 32, n. 1, p. 93-103, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/9475/5885>>.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8 ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2010.

FIALHO, Paloma de Fátima França. *O discurso pedagógico na obra infantil de Cecília Meireles*. 2011. 139 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/94083>>

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. Cecília Meireles, autora de livros voltados aos pequenos leitores. *Linhadagua*, USP, 2010. Disponível em :<<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/62339>> . Acesso em 10 de julho de 2017.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer; BARBOSA, Rita de Cássia (Org.). *Cecília Meireles, 1901-1964*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GONÇALVES, Giselli Renata. *A mãe e o mar: imagens do feminino no poema ‘Mar Absoluto’, de Cecília Meireles*. 2012. 176 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/15222?locale=en>> . Acesso em 10 de julho de 2017.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "Lirismo Puro" na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HUNHOFF, ElizetDall' Comune.
O tempo: fator de identidade nas obras de Florbela Espanca e de Cecília Meireles. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2008, Disponível em: http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=47A3ECD14D64&lang=pt-br

JERONIMO, Laiane Fernandes. Congresso de Língua Nacional Cantada: Língua e Linguagem na Crônica de Mário de Andrade. Natal, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364912650_ARQUIVO_TextoAnpuh.pdf> Acesso em 10 de abril de 2018.

LAMEGO, Valéria. *A Farpa na Lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LIMA, Denise Gomes. *Cecília Meireles e o existencialismo Feminino*. 2014. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14735>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

LOPES, Delvanir. *Dizer com clareza o que existe em segredo: uma leitura poético-filosófica de Solombra*. 2012. 210 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103655>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

MANOEL, Antonio. Apresentação. In: DAGHLINA, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985a, p. 9-14.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

_____. In: LAMEGO, Valéria. *A farpa na Lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Da universalidade do verso à musicalidade do verso. Cerrados, Brasília, nº, 1997. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/12875/pdf_194>. Acesso em 02 de julho de 2017

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Memória e imaginário: a herança açoriana na escrita de Cecília Meireles. *Alea*, Rio de Janeiro, vol.18, n.3, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517106X2016000300470&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 02 de julho de 2017

MENDES, Karla Renata. O exercício cronístico de Cecília Meireles: entre o lirismo e a crítica. *Conexão-Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.8, nº16, 2008. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/130/121>>. Acesso em 04 de julho de 2017.

_____. Cecília Meireles cronista-viajante: um olhar lírico sobre Portugal. Uniletras, Ponta Grossa, v. 31, n. 1, 2009. Disponível em <[file:///C:/Users/User/Downloads/662-4827-2-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/662-4827-2-PB%20(3).pdf)>. Acesso em 07 de julho de 2017.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. Sobre coisas de outros tempos: rastros biográficos nas crônicas de Cecília Meireles. *História da Educação*, Pelotas, v.14, nº 30, 2010. Disponível em: <http://fae.ufpel.edu.br/asphe>.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. São Paulo : Ática, 1991.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. *Estudo Crítico da Bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2001.

_____. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ANA%20MARIA%20DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf>> Acesso em 4 de julho de 2017.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. Cecília Meireles por ela mesma e sobre outras mulheres: sua autobiografia e a representação do feminino no Brasil do início do século XX. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 4, p. 487-494, 2014. Disponível em :<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/13554>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

_____. Cecília Meireles e a Índia: das provisórias arquiteturas ao êxtase longo de ilusão nenhuma. 2014. 232 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/123392>>. Acesso em 08 de julho de 2017.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. Cecília Meireles e o retrato falante. *Scripta*, Belo Horizonte.. v.20, n. 39, 2016. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/11991>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

OLIVEIRA, Solange. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PELET, Lúcia de Fátima. *Revelações da poesia moderna: As perspectivas épicas em A rosa do povo e Romanceiro da Inconfidência*. *Memento*, v.4, n.2, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/693>>. Acesso em 08 de julho de 2017.

PICCHIA, Menochi del. O Inconsciente da Poesia. In: MEIRELES, Cecília. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1983.

- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PIMENTEL, Osmar. O Pensamento Lírico. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar
- PIRES, Márcia Eliza. *Crônicas de viagem: o olhar poético de Cecília Meireles*. 2008. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91559>>. Acesso em 08 de julho de 2017.
- PORTELLA, Eduardo. *Herança simbolista de Cecília Meireles*. Dimensões II. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- PRADO, Erion Marcos do. *Os rastros da viagem à Índia na poética de Cecília Meireles*. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011. Disponível em <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/26363>>. Acesso em 08 de julho de 2017.
- PRIMI, Juliana. A fragilidade feminina na poesia lírica de Cecília Meireles. *Revistas Ua PT*, nº10, 2013. Disponível em :<<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/2818/2645>>. Acesso em 10 de julho de 2017.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- PUZZO, Mirian Bauab. Uma leitura do poema chorinho em perspectiva dialógica. *Linhadagua*, v.26, N.1, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/52191>>. Acesso em 08 de julho de 2017.
- RAMANZINI, Isis Cristina. *Cecília Meireles e os problemas da literatura infantil: uma abordagem discursiva*. Dissertação (Mestrado)- Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em : <<http://docplayer.com.br/10900438-Cecilia-meireles-e-os-problemas-da-literatura-infantil-uma-abordagem-discursiva.html>>. Acesso em 02 de julho de 2017.
- RAMOS, Eliana Asano. As relações texto-música e o procedimento pianístico na canção *Leilão de Jardim* (1971) de Ernst Mahle. In I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2010, Rio de Janeiro. Anais, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.unifra.br/eventos/sepe2010/Normas%20ABNT%20refer%C3%AAsncias%20bibliogr%C3%A1ficas.pdf>>. Acesso em 07 de julho de 2017.
- REIS, Ana Amélia Neubern Batista dos. *Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução*. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-9T2EW5>>. Acesso em 05 de julho de 2017.
- RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, S. R. de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

SÁBER, Rogério Lobo. Cecília Meireles: uma travessia poética. *Memento*, V 2, N2, 2011. Disponível em : <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/153>>. Acesso em 03 de julho de 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. De como se lia Cecília Meireles: breve revisão crítica e alguns exercícios comparativos. In:_____. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p. 39-56.

SAMPAIO, Nuno de. O Misticismo Lírico. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: SECCHIN, Antonio Carlos. (org.) *Poesia Completa de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001, vol. 1.

SILVA, Alba Machado Walério e. *Transitoriedade cintilada: uma leitura de Viagem, de Cecília Meireles, e Bagagem, de Adélia Prado*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Goiás, 2008. Disponível em <https://pos.letras.ufg.br/up/26/o/albamachado_completo.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura-Comissão de Literatura, 1959.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579830327. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/109121>>. Acesso em 08 de julho de 2017.

SILVA, Roberta Donega. *Serenas e desesperadas: representações femininas na obra poética de Cecília Meireles*. 2015. 117 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/123149>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

SOUZA, Aline Vieira de. *Análise retórica do discurso político-educacional de Cecília Meireles*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59140/tde-16082014-172449/en.php>>. Acesso em 02 de julho de 2017.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poetica*. 2. ed. - Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TAVARES, Hênio *Teoria literária*. 4ª ed. Lisboa: Bernardo Álvares S.A, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *Peque história da música popular (Da modinha à canção de protesto)*. 2ªed. Petrópolis: Vozes, 1975.

TREVISAN, Silva Helena Miguel. *A metapoesia na obra de Florbela Espanca e Cecília Meireles*. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo 2011. Disponível em : <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27112009-120226/pt-br.php>>. Acesso em 04 de julho de 2018.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973.