

---

**O DOMÍNIO DO POÉTICO  
EM VICTOR HUGO E CECÍLIA MEIRELES  
– A ESFERA DOS CEMITÉRIOS**

The poetic domain at  
Victor Hugo and Cecília Meireles  
– the sphere of cemeteries

Márcia Eliza Pires<sup>1</sup>

**RESUMO:** Os cemitérios sempre foram domínio instigante e motivador para o olhar imaginativo do poeta moderno. Nessa esfera, o clássico diálogo entre o efêmero e o eterno franqueia com irresistível intensidade os obstáculos erigidos pela ordem submissa às conceituações estritamente práticas. Longe de acatar as solicitações higienistas advindas com o crescimento da urbanização na segunda metade do século XIX, tais como a urgência de extirpar a confluência natural entre vida e morte, os sujeitos poéticos de Victor Hugo (1802-1885) e de Cecília Meireles (1901-1964) têm em comum a busca por restaurar a unidade entre o que se destrói e aquilo que se transfigura. Para tanto, o exercício da contemplação dá-se na ocasião do flunar solitário por entre lápides, plantas e animais — interlocutores de uma conversação tácita conduzida pelo investigativo eu lírico desses dois poetas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Victor Hugo; Cecília Meireles; lirismo; cemitérios.

**RÉSUMÉ :** Les cimetières ont toujours été un domaine instigateur et motivant pour le regard imaginatif du poète moderne. Dans cette sphère, le dialogue classique entre l'éphémère et l'éternel s'y met irrésistiblement au-delà des obstacles imposés par l'ordre soumis aux concepts strictement pratiques. Bien loin d'obéir aux contraintes hygiénistes originaires de l'accélération de l'urbanisation dans la deuxième moitié du XIXème siècle, les impositions de l'urgence de rompre avec les confluences entre vie et mort si spontanées, les mois lyriques de Victor Hugo (1802-1885) et Cecília Meireles (1901-1964) se correspondent entre eux à travers la quête commune de rétablir l'unité entre ce qui se détruit et ce qui se refait transfiguré. Pour autant, l'exercice de la contemplation s'y fait lors de la flânerie solitaire parmi l'épithaphe, les plantes et les animaux — des interlocuteurs participants d'une tacite conversation menée par le moi observateur des deux poètes.

**MOTS-CLÉS:** Victor Hugo; Cecília Meireles; lyrisme; cimetières.

---

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), FCL, Araraquara.

## INTRODUÇÃO

O silêncio, a amplidão e a pungente obscuridade fazem do cemitério espaço de privilégio aos sujeitos poéticos de Victor Hugo e de Cecília Meireles. As poesias francesa e brasileira encontram-se nessa esfera em que a irrefreável linearidade cronológica instaura sua absoluta prevalência, mas também, concomitante e paradoxalmente, se prostra diante da incoercível natureza cíclica. O tempo físico, unidirecional culmina na destruição, impingindo ao homem a constatação irrevogável de sua finitude. Nos cemitérios — o templo da destruição por excelência — o “teatro oco” do real não transfigurado (MATTIUSI, 2016) bem como suas tentativas irrisórias de mascarar o inevitável, é posto metafórica e literalmente por (e sob) terra. Contudo, nesses mesmos espaços compreendidos comumente como funestos e repugnantes, aquilo que se putrefaz e se aniquila é alimento para as existências que ali se desenvolvem. No musgo, na folhagem que cresce pelos arrabaldes dos túmulos, nas larvas e insetos, e mesmo nos pássaros que desses se nutrem encontra-se o decomposto transmutado em inusitadas formas de vida. É chegada a vez da preponderância do cíclico, do retorno transfigurado.

A escolha por flunar pelos cemitérios e contemplar os elementos que conferem ao cenário as sugestões mais diversas para o desenvolvimento da expressão indicam um dos principais traços da poesia moderna. Já que “[...] o homem moderno não é fruto de uma evolução, mas de uma degeneração da pureza originária [...]” (ECO, 2010, p. 312) Hugo e Meireles sondam os aspectos da morte para que, por meio da ênfase à fugacidade, se instaure a aproximação com o infinito. Pelo fato de lembrarem ao homem de sua pequenez, as degenerescências promovem-lhe o contato com o grandioso. Nessa instância paradoxal, o homem comum, ludibriado pelo irrisório das certezas pragmáticas curva-se diante da sublimidade das ruínas, redescobrimo, assim, sua aspiração por transcender o contingente limitante em favor da busca pelo ideal. Nos cemitérios, prevalece o reino da obscuridade como “forma de reação à reificação do mundo, ao domínio da mercadoria sobre o homem” (ADORNO apud BERARDINELLI, 2007, p. 34)

Neste estudo cotejamos as produções desses dois expoentes da literatura ocidental — respectivamente francesa e brasileira, na intenção de apontar suas convergências no que tange a sondagem da consubstanciação entre vida e morte; transfiguração e finitude. Por meio da investigação de tal confluência, Victor Hugo e Cecília Meireles instauram declaradamente a supremacia da experiência poética sobre a fatuidade do ‘estar no mundo’ — postura que, de sua parte, confere às suas obras perspicaz nota de fundo filosófica.

DIÁLOGOS, IRREVERÊNCIA E IRONIA:  
O SUJEITO POÉTICO DE VICTOR HUGO FLANA PELO CEMITÉRIO

“Os pássaros”,<sup>2</sup> poema para o qual se dirige nossa leitura, é encontrado em *As contemplanções*<sup>3</sup> — célebre obra de Victor Hugo (1802-1885) publicada em 1856. Nesse longo texto cujas estrofes e versos são permeados pelo vasto emprego vocabular e pela vagarosa sonoridade — as correlações entre vida e morte são tema para que o sujeito poético de Hugo medite sobre tudo que atrai sua acurada atenção. Longe de enfatizar o caráter lúgubre e mórbido do cemitério — cenário escolhido para o caminhar tranquilo e o momento repousante — o eu lírico estabelece instigante conversação com os pássaros — figuras inseridas no poema a partir do emprego da personificação. A interlocução com esses pássaros que, a princípio se mostram barulhentos e perturbadores do silêncio, culmina em reflexões espirituosas, descritas a partir de fina ironia. Em suas elucubrações bem humoradas, o sujeito poético hugoano tece avaliação mais aprofundada sobre a questionável crença de que a chegada da morte implica na necessária atribuição de qualidades como a probidade, a justeza de caráter e a incondicional benevolência. Trata-se de um poema em que a contemplação dos aspectos da morte conduz à crítica espirituosa e não menos mordaz ao frágil ideário dos regulamentos sociais.

No prefácio de *As contemplanções*, Victor Hugo direciona-se a seu público da seguinte maneira:

Se um autor pudesse ter algum direito de influir sobre a disposição de espírito dos leitores que abrissem seu livro, o autor de *Contemplanções* se limitaria a dizer isto: Este livro deve ser lido como o livro de um morto. [...] Aqueles que se debruçarão encontrarão sua própria imagem nesta água profunda e triste, que se acumulou lá, no fundo de uma alma [...] todos os fantasmas vagos, risonhos ou fúnebres que pode conter uma consciência [...] que se queda perdida “a beira do infinito” (HUGO, 2010, p. 7)<sup>4</sup>.

Aqui incidem valores não somente caros ao Romantismo, mas também ao Simbolismo: o destaque aos sentimentos profundos e obscuros indica o desenvolvimento esmerado da expressividade lírica, isto é, de “um gênero literário que mantém e exacerba sua ligação com a centralidade do

---

<sup>2</sup> Título original do poema: “Les oiseaux”.

<sup>3</sup> Título original do livro: *Les contemplations*.

<sup>4</sup> Tradução livre dos textos de Victor Hugo em francês.

sujeito poetante” (BERARDINELLI, 2007, p. 17). Igualmente uma característica romântica e simbolista é a procura por vislumbrar e exprimir os torvelinhos próprios ao cerne da condição humana. Dessa aspiração resulta a ênfase à variedade de significações, por sua vez proporcionada pela propriedade do gênero lírico de fomentar uma complexa abstração de representações da natureza plural do homem.

Atentar seus leitores de que concebam a obra como “um livro de um morto”, faz com que o autor goze de uma autonomia impossível em vida. Se por um lado o advento da morte remete à difusa crença de que o finado se torna benevolente — independentemente de seu comportamento quando vivo, morrer é salvo-conduto para a remissão da obediência ao “reino da tristeza da uniformidade” (ECO, 2010, p. 285) acarretado pela limitadora urgência das preocupações práticas. O autor dispõe do eterno para a íntegra expansão de sua natureza lenta e reflexiva — “Em nossas ações costumeiras, de mil não há uma que nos diga respeito” (MONTAIGNE, 2015, p.168) — incólume à linearidade das leis do cronológico.

A realização de uma obra estruturada sobre o princípio de instâncias faz com que Victor Hugo empreenda uma espécie de balanço poético-filosófico de seu percurso existencial. A expressão lírica da palavra hugoana possibilita a criação de uma sinfonia imagética e sonora em que são contemplados momentos de líricas meditações sobre cada fase das experiências humanas. Como em movimentos de obra sinfônica, no livro intercalam-se fases de inocência e jovialidade, bem como a introdução de novas experiências que contribuem para o limiar do amadurecimento. Nas partes finais, o caminho do exame reflexivo da totalidade do percurso e a aquiescência do prenúncio do fim:

Se não abraças a morte, pelo menos tocas sua mão uma vez por mês. Assim podes, ademais, esperar que ela te agarrará um dia sem ameaça. E que, tendo te conduzido tantas vezes ao porto, certa manhã, inopinadamente quando ainda confiares que estás nas condições habituais, levará a ti e a tua confiança para atravessardes o rio. [...] O rio Aqueronte que leva ao Hades. (MONTAIGNE, 2015, p. 549).

À medida do avanço da obra, “tocar as mãos da morte” torna-se hábito cada vez mais exercitado, na ocasião da *flânerie* melancólica do sujeito poético hugoano. Concomitante ao ato de reintegrar vida e morte, instaura-se a escolha por suplantiar as tentativas comuns e ilusórias de negar a finitude em proveito de uma ótica superficial sobre a existência, ou seja, a favor de uma “leveza da frivolidade” (CALVINO, 2016, p. 22). A doçura triste de figuras como “fantasmas vagos, risonhos e fúnebres” transpõe a

experiência pessoal para adquirir um lirismo universal e cativante — “O leitor é uma testemunha imaginária, uma imagem especular do eu” (BERARDINELLI, 2007, p. 135). Assim, a expressividade poética irmana o artista àqueles que o lerem num profundo convite à apreciação da experiência humana por meio da elegia ao estado efêmero de todas as naturezas.

A voz hugoana, representada pelo sujeito poético, lembra insistentemente o leitor da fugacidade de sua condição. Entretanto, uma vez que o tratamento da morte se destaca aqui pelo refinamento estético, o caráter repulsivo que ordinariamente lhe é atribuído se substitui pelo tom de reverência. A oportunidade de fruir do belo dá-se, portanto, pela apreensão da implacabilidade suscitada pelo horror e pelo fascínio das ruínas. Em clássica atitude romântica, o eu lírico de Victor Hugo faz da constatação da pequenez traço motivador para o estado de arrebatamento diante do grandioso. Aliás, é traço constante de sua personalidade poética partilhar com o leitor as formas pelas quais se vale para sustentar sua incessante busca pelo contato com o Ideal. Compreender a beleza da destruição consta justamente como uma dessas formas.

Por meio da observação de trechos do poema “Os pássaros”, vejamos como os elementos tangíveis são filtrados pelo olhar imaginativo e criador do sujeito poético, assumindo numerosas “estilizações abstratas” (HATZFELD, 1988):

Eu sonhava em um grande cemitério deserto;  
De minha alma e dos mortos eu escutava o concerto,  
Por meio às flores da grama e às cruzes da tumba.  
Deus quer que aquilo que nasce saia daquilo que tomba.  
E a sombra me completava. (HUGO, 2010, p.49).

Em “lírica ambiguidade de uma poesia muito menos transparente, simbólica e alusiva” (HATZFELD, 1988, p.43), logo no primeiro dístico, a presença da polissemia coloca-se de forma contundente, posto que o emprego do *enjambement* “em um grande cemitério deserto;/ De minha alma e dos mortos” possibilita a ambivalente apreensão do termo “cemitério”: esse evoca não somente a estância propriamente dita, mas a interioridade do eu lírico. O vocábulo “alma” referencia o sujeito poético e está em consonância com as noções de solidão e também de sonoridade, respectivamente aludidas por “deserto” e “concerto”. Os aspectos que remetem à concretude — “mortos”, “cruzes”, “tumba” são modulados pelas elucubrações poéticas que instauram uma espécie de sinfonia inaudível ao dado externo, mas ecoante à esfera subjetiva. Por sua vez, a rima interna “deserto-concerto” reitera o amálgama entre silêncio e musicalidade; concretude e abstração. Essas combinações salientam a característica de a poesia moderna integrar

elementos díspares sem desconsiderar qualquer especificidade. Como assevera Octavio Paz: “o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como sua identidade final.” (PAZ, 1973, p. 123).

Após a primeira estrofe — breve e densa — o poema é seguido de três longas estrofes, cuja disposição se fundamenta no emprego de versos em sua maioria também extensos. De sua parte, a predileção de tal estrutura sugere uma ritmização lenta, em convergência com o caminhar vagaroso e especulativo do eu lírico. A afinidade entre forma e conteúdo atua como um dos fatores de promoção de unidade ao poema. Destacamos que o texto pertence à “Aurora” — parte inicial da obra cujo título suscita a figuração do humano na fase jovial de seu percurso:

A terra está ainda mais ou menos deserta. Há famílias, e não povos; pais, e não reis. Cada raça existe à vontade; não há propriedade, não há lei, não há melindres, não há guerras. Tudo pertence a cada um e a todos. A sociedade é uma comunidade. Nada incomoda o homem. Ele passa esta vida e nômade pela qual começam todas as civilizações, e que é tão propícia às contemplanções solitárias, às caprichosas fantasias. Não opõe nenhuma resistência, abandona-se. [...] Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta: É jovem, é lírico (HUGO, 2002, p. 17).

O sujeito poético de “Os pássaros” apresenta características condizentes com esse “primeiro poeta”, posto que seu espírito substanciado no lirismo, na incivil jovialidade “próxima de sua ingenuidade original” (MONTAIGNE, 2015) restitui à esfera da exterioridade sua aura primordial — aura sob a qual o intento comum consistia na partilha da reverência à generosidade telúrica. Em razão de sua atmosfera silenciosa onde não vigoram nem as limitações do cronológico nem as imposições das urgências práticas, o cemitério remete justamente àquele espaço primevo e perdido. Destacar esse cenário faz da postura contemplativa uma atitude de resistência e insubordinação à práxis tão rasa quanto nefanda de restringir o valor do homem segundo sua contribuição à práxis utilitária.

À proporção de seu desenvolvimento, o texto é perfilado por um fio condutor que estabelece um sutil viés narrativo: primeiramente, o eu lírico encontra-se sozinho no cemitério para posteriormente travar diálogo com os elementos do entorno. A sucessão de acontecimentos salienta o encontro entre os registros poético e prosaico, apontando uma “mistura dissonante de tons” (BERARDINELLI, 2010, p. 16), em favor do destaque a nuances diversas bem ao gosto da estilística romântica. Observemos a introdução dos

pássaros — curiosos interlocutores cuja presença motiva a introdução da tonalidade jocosa e irônica:

Em torno de mim, numerosos,  
Alegres, sem incômodo com meu semblante tenebroso,  
Neste campo, leito fatal da sesta derradeira,  
Pardais francos faziam a escola da barulheira.

.....  
Eles iam e vinham, cantando, voando, saltando,  
Arranhando a morte com suas garras pontudas,  
Deslizando seu bico sobre o nariz lúgubre dos bustos,

.....  
Eu levei esses barulhentos alados a sério;  
Eu gritei: — Paz aos mortos! Vocês são harpias.  
— Nós somos pardais, me disseram estes ímpios.  
— Silêncio! Vão embora! retomei sem demora.  
Eles se foram; eu era o mais forte. Somente,  
Um deles ficou derradeiramente, e, por toda música,  
Apontava a cauda, dizendo: — Qual é este velho clássico?  
(HUGO, 2010, p. 49).

Irreverentes e barulhentos, os pássaros são capazes de desviar o eu lírico hugoano de sua postura ensimesmada, abalando não somente a aura reflexiva e grave do flunar pelo cemitério, como também todo caráter funesto da localidade. Dessa forma, zombam da circunscrição com que comumente é tratada a morte: “Alegres, sem incômodo com meu semblante tenebroso”, fazem troça das grandes inquietações da humanidade, colocando-a em posição banal, inferior. Confiantes na propriedade poderosa do cômico, os pássaros remetem à postura de Demócrito que, diante da tragicidade da condição do homem, reagia senão por meio do riso:

O paradigma melancólico — do avesso, da profundidade, da sombra, do oculto — fundado com Demócrito possibilita a compreensão do verme-sujeito [...] A vida — em sua base algo sem sentido é fruto do acaso, do processo da natureza. Por sua miserabilidade seres humanos combinam, tanto física como moralmente com vermes. (TIBURI, 2004, p. 46).

Para o filósofo, a admissão do estatuto ínfimo e risível sob o qual se apresenta a natureza humana é postura sábia frente à constatação da menoridade da existência. Assim, o tratamento pândego às chamadas

seriedades recorda o sujeito poético de sua (por que não dizer) dupla miserabilidade: se ao longo da vida o homem sustenta sua representação irrisória, deverá ainda acolher sua irremissível destruição. Portanto, para não ser abatido pela casualidade de sua condição, resta-lhe a sabedoria de rir de si mesmo, ser ator e plateia de sua pequenez: “Quando o eu-espectador tiver podido dar sua plena aprovação ao eu-espetáculo.” (STAROBINSKI, 1993, p. 28)

Por outro lado, os pardais atuam como símbolos para o anúncio do canto, o que — metonimicamente — sugere uma referência à realização da própria poesia. Ademais, esses pássaros são de uma categoria ordinária. Evocam, portanto, figuras à margem, “[...] marcando o descompasso crescente entre a praxe dominante e o sacerdote poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais estranhos à língua da tribo” (BOSI, 1977, p. 150). Nesse sentido, pela razão de os pardais proferirem uma linguagem de extrema singularidade, é compreensível que o sujeito poético — na sua condição de observador e não de artista — se surpreenda com a insolência de seu canto satírico.

Voltemos nossa atenção ao trecho em que a ironia se configura de forma ainda mais incisiva:

Um azevinho negro que meditava perto de uma tumba, [um sábio,  
Me parou bruscamente pelo caminho,  
E me disse: — Estes pássaros estão em sua função  
Eles satirizam o mármore; eles conhecem a ortografia  
E eu que sou aqui o velho carrancudo,  
Diante de quem a mentira instala sua feiura  
E não se incomoda, me tratando como a um hóspede,  
Eu acho justo, amigo, que lendo em voz alta  
O epitáfio onde o morto é sempre bom e belo,  
Eles façam morrer de rir o túmulo. (HUGO, 2010, p.50).

Neste trecho, o sujeito poético estabelece diálogo com “azevinho”. Ironicamente plantado no cemitério, o arbusto é comumente conhecido por trazer boa sorte e é comumente utilizado como ornamento no período do Natal. Personificada, a planta interpela o passante e expõe seu ponto de vista quanto à impertinência da atitude para com os pássaros. Notemos aqui um dos traços clássicos ao Romantismo: observador e cúmplice das meditações do eu lírico, o aspecto natural adota uma postura de conselheiro, demonstrando sabedoria superior. Tal qual aplicado aprendiz que deve prestar tributo ao grande livro natural, o sujeito poético se coloca atento: “É saudável sempre folhear a natureza” (HUGO, 2010, p. 123).

Numa ironia romântica, a presença do azevinho lembra o sujeito poético de como a gravidade com que é tratada a morte pode ser controversa, advertindo-lhe de que é necessária, junto da postura meditativa, a sustentação do olhar crítico:

Na ironia romântica não são apenas as narrativas como tais que são irônicas, mas é o sujeito que as enuncia que assume atitude ironicamente crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria. [...] A partir do Romantismo, a ênfase na literatura recai sobre o poeta filósofo capaz de rir de si mesmo, isto é, de desdobrar-se em dois e observar-se como desinteressado espectador. (DUARTE, 1994, p. 61).

O azevinho — interlocutor que detém o discurso crítico — convida o sujeito poético à análise das afirmações comuns sobre a morte, incluindo aquelas creditadas pela ideia da irrestrita redenção de toda e qualquer má conduta de caráter: “O epitáfio onde o morto é sempre bom e belo”. Assim como os pardais, esse interlocutor faz pouco das desgastadas crenças e acordos sociais, revelando-lhes suas estruturas rasas e falsas. Para tanto, o enunciado constrói-se por meio de menções indiretas e se vale da tensão entre a aparente mensagem imediata e sua real significação evocando justamente o contrário. Seguindo o exemplo dos “poetas filósofos”, os pássaros e o azevinho somam à *flânerie* contemplativa motivação para uma refinada apreensão crítica acerca dos hábitos condicionados. No poema em questão, destaca-se o ludíbrio dos códigos sociais voltados para as relações entre vida e morte. Irreverentes e barulhentos os pássaros instauram a ironia crítica por meio do deboche. O azevinho, por sua vez, propõe refletir sobre a risível conduta humana partindo da sutil observação sarcástica.

A *flânerie* pelo cenário onde impera o fúnebre incita considerações aprofundadas sobre os trâmites da vida. De forma dialética, a magnitude das ruínas coloca o homem em contato com sua pequenez e impotência, uma vez que o impele a acolher o processo ininterrupto da decrepitude de sua natureza. Contemplativo, mas atento à frágil construção dos acordos sociais, o sujeito poético hugoano finalmente motiva o homem comum, isto é, o não poeta a vislumbrar a possibilidade de reconciliar suas ideias sobre vida e morte. Para tanto, em despretenso passeio pelo cemitério — espaço da negatividade por excelência, o papel da reavaliação de conceitos engessados partindo da transfiguração promovida pelo poético.

CECÍLIA MEIRELES: A SOLIDÃO DOS CEMITÉRIOS  
E AS CORRESPONDÊNCIAS ENTRE “EU” E “TU”

Na produção poética de Cecília Meireles (1901-1964), a expansão do universo subjetivo para a esfera exterior transpõe os limites de seu papel puramente designativo (BALAKIAN, 2007). Dessa forma, a visita ao cemitério — espaço imensamente privilegiado pela escritora — implica, para além do deslocamento físico, grande movimentação interna. Os elementos do dado externo são apreendidos de forma a serem investigados pelo profundo olhar analítico do sujeito poético ceciliano. Tal sondagem, substanciada na valoração do imaginativo e também do memorialístico, desenvolve-se em favor da conformidade do externo com a lógica transfiguradora da interioridade.

Partilhando da ideia de Victor Hugo de que morte e vida se encontram em inextricável encontro, Cecília Meireles faz do enunciado de seu eu lírico um discurso voltado para a busca pela compreensão. Em convergência com o pensamento de Montaigne de que o homem tem mais curiosidade que capacidade (MONTAIGNE, 2015), o sujeito ceciliano constata sua ineficiência quanto à compreensão da existência, mas sem refutar-se da persistência na investigação da verdade: “a obra de Cecília Meireles que explora o vago, o mistério, o indefinível enquanto valores do homem como ser em estado de procura.” (GOUVEIA, 2002, p. 84). Dessa forma, seu eu lírico contempla e medita sobre o funcionamento de todas as naturezas, seus ininterruptos processos de renascimento e finitude que culminam em incessante transformação.

A despeito de ser considerada como uma das maiores vozes literárias femininas do século XX, ainda hoje, Cecília Meireles é vista por muitos estudiosos como uma autora um tanto à margem das manifestações da corrente modernista no Brasil — período em que sua maturidade literária rendeu obras como *Viagem* (1939)<sup>5</sup>. A poetisa tampouco aderiu ao estilo do Modernismo paulista no que diz respeito à ênfase na linguagem coloquial e na ruptura radical com toda herança poética. Em relação às vanguardas, a escritora sutilmente adequou os preceitos oníricos do Surrealismo a seu ideário, fator que confere à sua escrita a incidência de uma imagética vaga e inusitada. Ainda assim, parte da crítica prefere desconsiderar seu espaço na produção modernista, já que sua individualidade artística se expressa por vezes de forma tão idiossincrática.

Na ocasião de sua entrevista concedida à *Revista Manchete* em 1964, ano de sua morte, Cecília Meireles é interrogada sobre seus poetas

---

<sup>5</sup> *Viagem* — produção premiada pela Academia Brasileira de Letras em 1938.

preferidos. Concede como resposta “todos os bons poetas” (MEIRELES apud BLOCK, 1964, p.34-7). Nessa mesma perspectiva expansiva, em sua obra ecoam diálogos com inúmeros valores provenientes de correntes literárias diversas. Das cantigas trovadorescas, Cecília Meireles assimila os aspectos que primam pela estilização sonora fundamentada na musicalidade: os paralelismos, os refrãos, a regularidade da estruturação dos versos; a escritora bebe também nas fontes do Barroco para destacar os meandros complexos próprios à condição fragmentada do homem: o trato expressivo com a linguagem vale-se da “combinação de elementos tangíveis, realistas e psicológicos, mais evocadores que descritivos” (HATZFELD, 1988, p. 46). Em seu projeto literário, há grande ênfase aos movimentos do Romantismo e do Simbolismo: a profunda confluência do humano com o natural, o enfoque à unidade das ondulações humorais mais diversas, a premência do contato com o grandioso, e, sobretudo, a descrição do eu lírico em semelhança com o demiurgo, isto é, com o poeta-filósofo e profeta.

Todos os recursos estilísticos, bem como os valores de ordem semântica desses movimentos são ressignificados de acordo com a proposta do legado literário ceciliano: a renovação das letras juntamente com a preservação da literatura herdada. A despeito de parte da crítica afirmar que falta à Cecília Meireles uma cadeira cativa no rol dos escritores modernistas, esse suposto ‘não-lugar’ deve, em absoluto, ser compreendido como um aspecto minorativo. As tantas reverberações das escolas anteriores conferem à sua obra particular grandiosidade, visto que em sua produção incidem intensa diversidade estilística e variada gama de formas expressivas no que concerne à contemplação de uma esfera semântica tão profícua quanto complexa. Desse amálgama resulta um projeto literário caracterizado pela pluralidade, tendo como exigência para sua compreensão uma leitura analítica longe de se configurar unívoca e resumidora.

A morte, tema bastante explorado, reincide na produção literária de Cecília Meireles a partir de seu caráter, sobretudo, transfigurador. Contígua, misturada à vida a evocação obscura que encerra faz com que a morte coloque o humano em contato com o desconhecimento de sua própria natureza: tão misterioso é o findar assim como o homem é o enigma de si mesmo e seu único decifrador. “Quantos modos de surpreender tem a morte?” (MONTAIGNE, 2015, p. 65) — pergunta o ensaísta em “Que filosofar é aprender a morrer.” Tão reflexivo quanto o sujeito montaigniano, o eu lírico ceciliano encontra-se em sondagem constante acerca do cerne de todas as existências e, meditando sobre suas presenças, apreende em sua alteridade o reflexo da própria natureza humana ora diluída, ora refratada — mas, jamais em sua versão íntegra. No poema “VI”, texto pertencente à obra *Cânticos* (1927), encontramos os seguintes versos: “Tu tens um medo:/ Acabar./ Não vês que acabas todo o dia./ Que morres no amor./ Na tristeza/

Na dúvida./ No desejo./ Que renovas todo o dia.” (MEIRELES, 2001, p. 221). Para o sujeito poético de Cecília Meireles, o conceito de morte transpõe a estrita destruição física: sob os registros da memória, a volubilidade de sentimentos e o caráter das situações que experiencia, “o corpo interior” do homem (NIETZSCHE, 2009, p. 114) finda e retorna ininterruptamente incontáveis vezes.

“Recordação” é texto pertencente ao livro *Vaga música*, obra publicada em 1942. De maneira geral, a personalidade ambivalente do eu lírico ceciliano é condizente com a noção de imprecisão suscitada pelo próprio nome da obra: o adjetivo “vaga”. Por outro lado, o aspecto formal associado à “música”, evoca a melodia branda e bem proporcionada sugerida pela estrutura dos poemas. Trata-se do encontro entre a forma pautada pelo equilíbrio sonoro e a semântica caracterizada pela complexidade metafórica proveniente da combinação polissêmica entre os signos. Desse modo, os valores herdados do legado literário, bem como os aspectos associados à busca pela inovação encontram-se em harmonia.

Em “Recordação” são conferidas características ao cemitério que o fazem transcender seu papel de cenário. Aqui o espaço exerce a função de participante e cúmplice das apreensões do próprio sujeito poético: “A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime [...] No caso, ela é a expressão criada do ser.” (BACHELARD, 1998, p. 188).

Nossa leitura analítica baseia-se na observação de como é desenvolvido o diálogo entre o sujeito poético e seu interlocutor figurado no pronome “tu”. Mencionamos, aliás, que o fenômeno da interlocução é um dos fatores consubstanciais à obra de Cecília Meireles, visto que o direcionamento do discurso a esse “tu” repleto de significações é traço imensamente explorado ao longo da produção poética da autora.

Agora, o cheiro áspero das flores  
leva-me os olhos por dentro de suas pétalas.

Eram assim teus cabelos;  
tuas pestanas eram assim finas e curvas.

As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,  
tinham a mesma exalação de água secreta,  
de talos molhados, de pólen,  
de sepulcro e de ressurreição.

E as borboletas sem voz  
dançavam assim veludosamente.

Restitui-te na minha memória, por dentro das  
flores!  
Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix,  
tua boca de malmequer orvalhado,  
e aquelas tuas mãos dos inconsoláveis mistérios,  
com suas estrelas e cruzes,  
e muitas coisas tão estranhamente escritas  
nas suas nervuras nítidas de folha  
— e incompreensíveis, incompreensíveis.  
(MEIRELES,2001, p. 344).

A brevidade da primeira estrofe não diminui a profundidade das ideias aqui condensadas. Antes, intensifica a tensão promovida pela carga polissêmica contida na seleção de cada palavra. O estratégico emprego do advérbio “agora”, sugestão para o tempo presente, é elemento chave para o acesso ao passado — espaço temporal evocado pela ação memorialística.

O recurso da sinestesia substancia a expressividade ao longo de todo poema. Um dos exemplos de seu uso encontra-se em “cheiro áspero das flores”, imagem que mistura o olfativo ao sentido do tato mesclado ao humor cambiante do eu lírico. No âmbito comum, o odor das flores relaciona-se à sensação agradável. Na circunstância vinculada à morte — mote para o canto — é caracterizado pela aspereza, pelo desconforto em relação aos sentimentos.

A partir da recordação, o passado é revisitado inclusive pela atitude contemplativa, havendo a tentativa de “captar um presente realizado no passado” — como reflete José Maria de Sousa Dantas (DANTAS, 1984, p. 25). A exatidão do momento passado, bem como das características do interlocutor respeita uma fidelidade de caráter seletivo, pois a ação de lembrar vem sempre acompanhado do caráter transfigurador da subjetividade.

O “tu” é aludido por meio de uma metonímia “teus cabelos”, aparecendo logo após a descrição das flores (ênfaticamente por seu odor). “Pétalas” e “cabelos” podem ser mencionados tanto por seu aroma quanto por sua textura. Esses termos também mantêm uma similaridade entre si devido à mesma sonoridade emitida em suas últimas sílabas: “La” e “lo”. Dessa forma, todo trabalho expressivo volta-se para a promoção da correspondência, fazendo com que nesses versos haja a associação do “tu” ao reino vegetal: “Eram assim teus cabelos;/tuas pestanas eram assim finas e curvas.” Inclusive, a estrutura similar das estrofes encontra-se a serviço dessa fusão: o mesmo número de versos, a mesma extensão de ritmo, o mesmo tom

comparativo na voz lírica. O emprego dos possessivos “suas” e “tuas” igualmente promove uma distinção imprecisa de um elemento para outro.

Na terceira estrofe, o teor de ambiguidade é ainda intensificado. O espaço do cemitério humaniza-se, fazendo com que o aspecto natural se misture outra vez ao “tu”:

As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,  
tinham a mesma exalação de água secreta,  
de talos molhados, de pólen,  
de sepulcro e de ressurreição. (MEIRELES, 2001, p. 344).

O adjetivo “mesma” é um dos vários elementos responsáveis por estabelecer a ideia de familiaridade entre todos os componentes da cena. Todos os elementos descritos apresentam uma exalação semelhante: “de água secreta”, “de talos molhados”, “de pólen” renovando constantemente a relação de reciprocidade. Assim, “pedras”, “água”, “talos”, “pólen” referem-se tanto aos elementos do cemitério quanto à pessoa do “tu”. Essa mistura entre interlocutor, espaço e traços do natural conclui-se com “sepulcro” e “ressurreição” — palavras cuja carga semântica suscita nova referência ao “tu”. Os aspectos materiais da morte sujeitam-se à lógica temporal linear, mas, configuram-se transfigurados pelas abstrações da memória e da ação criadora. Quanto às relações com a exterioridade, essas fundamentam-se no silêncio, na simbologia do aspecto natural, na constatação da totalidade da transformação sobre todo e qualquer elemento. Desse modo, a descrição do interlocutor baseia-se na similaridade que mantém com os elementos do cemitério. Comparado, por exemplo, à solidez da pedra, ao “tu” são conferidos a resistência, o vigor, características próprias do reino mineral. No entanto, ele também é associado à maleabilidade encontrada na evocação vegetal “talo molhado”, indicando sua identificação com a frágil constituição humana.

“Borboletas sem voz” remonta à conhecida referência à metamorfose. A imagem reitera o caráter mutável de todas as naturezas em correspondência, caracterizadas pela supremacia da transformação, do constante devir. A visita ao cemitério, pela razão de vincular-se ao fruir lento próprio da experiência meditativa, promove o distanciamento da preocupação com as coisas práticas. Estar nesse espaço imbuído de uma espécie de aura de suspensão consiste na ocasião propícia para a inventividade, como num passe livre à criação. Para além das transformações de ordem física, a metamorfose aqui referencia as transformações provocadas pela instauração da esfera poética. Essa, por sua vez, coloca-se de acordo com as evocações suscitadas pelo lugar, pela aura sublime que envolve o campo-santo: “A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1982, p. 15).

O cemitério, ordinariamente apreendido como local negativo e desolador, para o olhar poético ceciliano é domínio onde sua personalidade artística se expande. A seu sentimento de melancolia é acrescido o valor de completude, dada sua inserção no espaço onde impera a gravidade destituída de peso (CALVINO, 1990). Em tal circunstância, a melancolia é sustentação para a resistência do campo da imaginação absolutamente oposto às posturas comuns, apequenadoras, visto que subjugadas ao território da práxis utilitarista: “Não se trata, pois, dessa melancolia compacta e opaca, mas de um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas.” (CALVINO, 1990, p.33). A relação que o sujeito poético ceciliano estabelece com esse cenário, que é ao mesmo tempo coparticipante do processo criativo, fundamenta-se em valores de ordens diversas: o cemitério é apreendido como possibilidade de comunhão com o misterioso; símbolo para o silêncio disseminado em todos os elementos (silêncio sinestésico, mesclado às circunvoluções subjetivas); prevalência da memória sobre a linearidade temporal; e, finalmente, ressignificação do elo inextricável entre vida e morte — máxima sintetizadora para as alternâncias cíclicas entre fugacidade, permanência, destruição e retorno transfigurado. Toda complexidade circunscreve-se nos diálogos propostos pelo sujeito poético a seu interlocutor. A *dramatis personae* lírica, a princípio circunstancial, em sua integridade assume foros de figura emblemática para a menção à modernidade — a parte transitória complementa a metade artística eterna e imutável. (BAUDELAIRE, 1988).

#### CONVERGÊNCIAS ENTRE VICTOR HUGO E CECÍLIA MEIRELES NA POESIA CEMITERIAL — CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso estudo, procuramos demonstrar que a leitura analítica da poesia cemiterial atua como eixo motivador para o cotejo entre as produções de Victor Hugo e de Cecília Meireles. Guardadas as peculiaridades de cada poeta, incide em suas obras uma atitude ora meditativa, ora contemplativa — postura essa sustentada por sujeitos poéticos caracterizados pela agudeza do olhar atento e perspícaz.

A possibilidade de caminhar lentamente pelo espaço aberto, em total consonância com o ritmo individual, é ocasião que atrai tanto a personalidade do eu lírico de Victor Hugo quanto o de Cecília Meireles. Ambos demonstram a escolha pela valorização da psicologia individual em detrimento da psicologia coletiva (MEIRELES, 1998) e, para tanto, em atitude romântica tonalizada pelas reverberações da geração “Mal do século”, flanam pelo clássico domínio da negatividade: o cemitério. Nesse ambiente,

mais afeito ao papel de coparticipante da expressão poética que de cenário, a preocupação com as urgências práticas é vencida pelo intuito da sondagem aprofundada de todas as naturezas pelo viés estético. Segundo o eu lírico de ambos, os elementos externos, isto é, os dados do campo-santo passam a ser representações que refletem metaforicamente as sinuosidades da própria essência do homem. Poesia e abstração filosófica atuam em favor da busca pela compreensão consciente da impossibilidade de resposta para o cerne do homem: “o poeta corresponde a esta nossa atitude muito imperfeita para com o homem, na medida em que faz esboços (e neste sentido cria) tão superficiais quanto o nosso conhecimento das pessoas.” (NIETZSCHE, 2009, p. 113). Quanto ao trato com o metafísico, reiteramos que ambos os sujeitos poéticos são cômicos da insuficiência de suas apreensões, mas que nem por isso, abdicam da continuidade da atitude reflexiva. Uma vez ressignificada pela expressão poética, essa inépcia natural é acolhida e aceita. Desse modo, os inapreensíveis meandros entre vida e morte, retornos e transfigurações são esteticamente contemplados.

No poema “Os pássaros”, o sujeito poético hugoliano — em conversação com a natureza personificada pelos pássaros e pelo azevinho, é chamado a constatar a irrisória seriedade com que homem comum — o não poeta — costuma lidar com a morte: a sentença de que basta morrer para automaticamente obter a bonificação dos atributos da pureza e honestidade é alvo de ironia sarcástica e bem humorada. Contrariando a crença ordinária de que o cemitério é espaço de opacidade e inércia, o eu lírico de Victor Hugo propõe — por meio do riso — a reflexão sobre a obediência aos costumes convencionados. Advoga em favor da suplantação desses condicionamentos típicos da sujeição ao ‘gesso’ e ao peso das normas sociais.

No texto de Cecília Meireles, intitulado “Recordação” é a vez de a memória insurgir-se contra as leis sociais, opondo-se ao calendário linear, unidirecional. Em correspondência com os elementos associados ao natural — as pedras, a vegetação, as flores, os insetos — o sujeito poético ceciliano assume o posicionamento de decifrar a simbologia da linguagem que envolve todo espaço do cemitério. Cada aspecto pertencente ao externo remete ao passado partilhado com o interlocutor morto. A paradoxal presença ausente do “tu” é preponderante e os tempos fundem-se num jogo intermitente em que a destruição imposta pelos traços físicos da morte se alterna à incoercível durabilidade da memória.

Nos dois poemas, a nota de fundo filosófica é pungente, uma vez que os campos semânticos são substanciados na constatação da inextricável confluência entre vida e morte. Evocar esteticamente os aspectos diversos da morte consiste em suplantar a negação da finitude, a pífia intenção de mascarar a impermanência de todas as existências — sobretudo a natureza humana. No contexto social, o homem é estimulado pelo ludíbrico a vincular

os bens consumíveis à ideia de antídoto contra o vazio da arbitrariedade ‘do estar no mundo’. O interesse cobiçoso (NIETZCHE, 2009) instaura a ilusão de ‘cura’ para o saber-se efêmero, frágil, insipiente. O intuito dos sujeitos poéticos de Victor Hugo e de Cecília Meireles consiste no confronto de tais ilusões, propondo ao homem a libertação dessas limitações que cerceiam a busca por vislumbrar — ainda que imperfeitamente — as verdades contidas no cerne de sua natureza.

Em ambos os textos, a visita ao cemitério possibilita ao eu lírico de cada poeta o contato com o aspecto natural — a vegetação em meio aos túmulos, os pássaros, as pedras, mas também com a grandeza das ruínas. No contexto melancólico do cemitério, não é negada nem disfarçada a árdua constatação da impotência humana face ao imutável de sua condição transitória. Desse modo, a expressão artística vincula-se à contemplação, transcendendo a ignorância humana natural. As correspondências entre expressão poética e fruir desinteressado instauram o acolhimento de outra sorte de ignorância: aquela proveniente da sapiência das grandes almas quando admitem, após todo seu percurso existencial, que jamais será conhecida a inteireza das verdades essenciais. (PASCAL, 2005).

A poesia cemiterial de Victor Hugo e de Cecília Meireles resgata a miríade de significações quanto à consciência da finitude, fazendo com que o humano se dobre em reverência à sublimidade da destruição. Ciente de sua pequenez e impotência, o homem encontra-se liberto para, enfim, aspirar ao grandioso, recuperando sua sede pelo contato com o Ideal: busca intrínseca à sua natureza em estado genuíno.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOCH, Pedro. *Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Manchete, 1964.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

DANTAS, José Maria de Souza. *A consciência poética de uma viagem sem fim*. Rio de Janeiro: Livraria eu e você, 1984.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de pesquisa*, Belo Horizonte, n. 15., p. 54-77, fev. 1994.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Trad. Elaina Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUGO, Victor. *Les contemplations*. Paris: Gallimard, 2010.

\_\_\_\_\_. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MATTIUSSI, Laurent. L'Ève future de Villiers de L'isle-Adam : du fantoche au fantôme. *Lettres françaises*, Araraquara, n.17, p. 17-52, 2016.

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

\_\_\_\_\_. *A lição do poema*. Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Penguin, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Cultrix, 1973.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993

TIBURI, Marcia. *Filosofia cinza*. A melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018