

**A POÉTICA MUSICAL DE CECÍLIA MEIRELES EM VIAGEM E VAGA MÚSICA****CECÍLIA MEIRELES'S MUSICAL POETICS IN VIAGEM AND VAGA MÚSICA**Vinicius Lira Costa¹

Recebido em: 29/04/2023

Aceito em: 20/11/2023

DOI: 10.26512/aguaviva.v8i3

RESUMO: Neste trabalho, proporemos um caminho de interpretação para uma poética da música em dois livros da poeta brasileira Cecília Meireles, *Viagem* [1939] e *Vaga música* [1942]. Partindo de uma leitura dialógica do poema “Música”, de *Vaga música*, articularemos outros poemas dos respectivos livros para pensar, num horizonte poético-hermenêutico, a essência onto-poética da música e como ela se configura na poética ceciliana não só nas referências ao campo semântico musical, mas principalmente à própria constituição da existência entendida musicalmente, remontando ao originário mítico e sagrado da experiência musical de mundo. Para mobilizar a interpretação, recorreremos a pensadores da tradição poética e hermenêutica, como Ronaldo de Melo e Souza, Antonio Jardim e Martin Heidegger.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles; Música; Poesia; Poética; Hermenêutica.

ABSTRACT: In this paper, we will propose an interpretation path for a poetics of music in two books by the Brazilian poet Cecília Meireles, *Viagem* [1939] and *Vaga música* [1942]. Starting from a dialogical reading of the poem “Música”, from *Vaga música*, we will articulate other poems from the respective books to think, in a poetic-hermeneutic horizon, about the onto-poetic essence of music and how it is configured in the cecilian poetics, not only in references to the musical semantic field, but mainly to the very constitution of existence

¹ Doutor em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor EBTB de Língua Portuguesa no IFTO – Instituto Federal do Tocantins, *campus* Palmas. E-mail: andreobranco@gmail.com.



understood musically, going back to the mythical and sacred origin of the musical experience of the world. To mobilize this interpretation, we will resort to thinkers from the poetic and hermeneutic tradition, such as Ronaldo de Melo e Souza, Antonio Jardim, and Martin Heidegger.

KEYWORDS: Cecília Meireles; Music; Poetry; Poetics; Hermeneutics.

Conta-se que Martin Heidegger, um dos grandes pensadores do século XX, teria começado um de seus cursos sobre Aristóteles da seguinte forma: “nasceu, trabalhou e morreu” (SAFRANSKI, 2013, p. 27). O que mais pode ser dito sobre um indivíduo, mesmo um da estatura de Aristóteles? Essa óbvia constatação esconde uma intuição fundamental do filósofo alemão: a história da filosofia, com suas datas, sua organização esquemática e superficial das vidas e ideias dos grandes filósofos, não nos coloca a caminho do pensamento. Para estudar a obra aristotélica, portanto, é necessário na própria obra se centrar e concentrar. Se há algum motivo para se tratar de Aristóteles é, justamente, porque entre o “nasceu” e o “morreu” foi possível um “trabalhou” com tamanho vigor e originalidade que cortou uma fenda na terra – em tal fenda (sua obra) ainda é possível encontrar mistérios. Em contraste com essa abertura na artéria da vida que toda grande obra de criação produz, Aristóteles, a pessoa física, já deixou de existir.

Poderíamos dizer o mesmo sobre Cecília Meireles: ela nasceu, trabalhou e morreu. Falemos, então, não sobre Cecília Meireles, pois nada há para ser acrescentado no tempo de quem já foi, mas sobre sua obra poética, que continua, então, sendo e permanecendo quando algum de nós, leitores, deixamos-la cantar.

Sigamos aqui, como prudente, num caminho hermenêutico de pensamento. Na hermenêutica da obra literária, isso significa que a parte indica o todo e o todo indica a parte; articulam-se essencial e reversivelmente. O que brilha no operar da obra literária é a própria verdade do ser, que se ilumina enquanto arte (HEIDEGGER, 2010, p. 199ss.). Tal verdade é a que emerge como dinâmica da compreensão do acontecimento poético, não subsistindo objetivamente como um conteúdo a ser extraído do texto. Para o pensamento hermenêutico, então, a obra poética põe em jogo o próprio intérprete:

Compreender significa compartilhar do sentido consentido pela concriatividade da linguagem. O ato interpretativo se processa no diálogo hermenêutico, que se caracteriza pelo intuito de verificar a possibilidade de se aplicar a significação textual à realização vital. (...) A concriatividade



linguística da mediação exegética consiste em deixar falar não só o fenômeno investigado, mas também o sujeito que o investiga. (...) O acontecer do ato hermenêutico somente ocorre quando a palavra transmitida estimula a participação do intérprete no vigor de sua verdade. (SOUZA, 2010, p. 222-223)

Na medida em que não se dissocia o intérprete do interpretado, ousaremos, então, um caminho dialógico para mobilizar as questões que se nos apresentam em momentos da obra de Cecília Meireles. Buscamos, portanto, não uma interpretação exaustiva de suas obras, mas nos apropriarmos, dialeticamente, de sua linguagem, conforme a mesma nos exige um descolar-se dos conceitos habituais.

Para discutirmos, então, dois famosos livros da poética cecilianiana (*Viagem* [1939] e *Vaga Música* [1942]), deve-se compreender que o essencial, o vigoroso, o principal nos dois livros está pulsando em cada uma de suas passagens, que formam um itinerário poético particular. Falamos há pouco no principal: principal é o que é do princípio. Ainda que tendamos a confundir o sentido de princípio com o de origem, princípio é o que faz de uma coisa o que ela é. Exemplo: o princípio de uma rede não é a glândula da aranha, mas a sua composição cuidadosa e ambígua, em que o sutil jogo de vazios e fios de repente enreda. O princípio da rede é, então, que enreda, é um princípio verbal. Qual parte da rede é mais rede ou menos rede? O primeiro fio tecido detém alguma autoridade sobre o último? Todos os passos são a viagem.

No mundo da técnica, tornamo-nos, como diria Nelson Rodrigues, idiotas da objetividade (RODRIGUES, 1995, p. 49ss). Isso porque a palavra da poesia raramente é ouvida no seu retumbante silêncio – o que Nelson Rodrigues também farejou no empobrecimento objetivista da linguagem jornalística. Na obra de Cecília, contudo, acerta no erro quem diz que viaja ou di-vaga muito. A questão é, então, o que quer dizer viajar e di-vagar com as imagens do lido-ouvido. Sigamos o baile, pois nele se concentram as forças de música, palavra e dança que sustentam o edifício poético ceciliano.

Quando nos defrontamos com as duas obras selecionadas, vemos a insistência do cantar. Ora, por que uma poeta da tradição escrita se refere tantas vezes ao canto e seus correlatos? Canção, música, serenata, cantiga, invocação, ouvido, murmúrio, rumor, som, valsa, ritmo, compasso... A extensa lista de referências reforça a questão. No próprio título de *Vaga música*, percebe-se esse destaque à musicalidade pelo qual a obra da autora é famosa. Diz-se da música ser vaga. Por que e como é que a música é vaga? A palavra “vaga” evoca algumas possibilidades de leitura. Pode vaga ser vacuidade, vazio? Pode ser errância, mutabilidade? Antes de mais



nada, que quer dizer música? Para isso, proporemos uma interpretação para o poema “Música”², de *Vaga música*:

Música

1 Do lado de oeste,
2 do lado do mar,
3 há rosas silvestres
4 para respirar,
5 e o chão se reveste
6 de musgos de luar.

7 Do lado de oeste,
8 Do lado do mar,
9 Há um suave cipreste
10 para me embalar.
11 Pássaros celestes
12 me virão cantar.

13 Coração sem mestre,
14 sonho sem lugar,
15 quem há que me empreste
16 barco de embarcar?

17 Do lado de oeste,
18 do lado do mar,
19 descerei com Vésper
20 até me encantar.
21 Quero estar inerte,
22 sob a chuva e o luar.

² Todas as citações de poemas de Cecília Meireles neste texto foram feitas a partir da edição de sua *Poesia Completa*, em dois volumes, pela Nova Fronteira, do ano de 2001.



23 Tu, que me fizeste,
24 me virás buscar,
25 do lado de oeste,
26 do lado do mar?

A música não carece de explicação; sabemos o que é a música. Contudo, na propulsão de todo ato criativo, o que é sabido rapidamente se desmascara diante do não-sabido abissal ao que somos atirados. Nesse poema, procuramos a música e o que ela é. Normalmente, fazemos a experiência de um algo e atribuímos à sua representação essencialista o fundamento de sua verdade. Tentemos aqui um outro caminho – outra viagem, como apela a obra ceciliana. Procurar a música e procurar o que é música são o mesmo, pois. Começamos e terminamos o poema com o mesmo par de versos: “do lado de oeste,/do lado do mar” (v. 1 e v. 2).

A circularidade evidente se manifesta inclusive na repetição dos mesmos versos na segunda e quarta estrofes, marcando o compasso da música. Oeste e mar é onde começamos e onde queremos ir; é o tom que dita a música e distingue as partes articuladas da canção. Oeste e mar localizam um domínio particular: há, por isso, um lado. Do lado de oeste não é apenas próximo ao oeste, nem ao mar. Não é, então, ao lado de oeste ou do mar. Significa o que pertence a oeste e ao mar. Oeste, no sentido dos astros poentes, termina o ciclo da criação. Ao mar também se pode atribuir esse fim, na imagem poética, pois recebe na sua escuridão o repousar daquilo que um dia dele se desprende. Ciclicamente, portanto, há um lugar no horizonte do mar em que aquilo que é aparece e torna a desaparecer. É, assim, uma dimensão originária. Por isso, é desse lugar as rosas silvestres entregues à sua plenitude e o ar libertador que carregam (v. 3 e 4). A respiração que anima o que existe pulsa no ritmo próprio de cada ser. As rosas que surgem do chão do luar dão as condições para acolher tudo que vem a existir.

O chão está re-vestido de musgos de luar, sendo perfeitamente um elemento do lado maroeste³. Luar, tão longe, mas tão próximo, agora re-veste e tapeteia a linha móvel do horizonte de que despontam as coisas. A linha do lado entrega deste lado tudo que há. Assim, estamos apontando para uma referência espacial e, portanto, temporal, para as coisas. Mas o que música tem a ver com a linha de onde vêm as coisas? Sigamos.

No maroeste, “há um suave cipreste/para me embalar” (v. 9 e v. 10). Embala-se criança, como se sabe, com música, daí a suavidade que põe para dormir. Mas e o cipreste? Conhecido

³ Seguindo a interpretação do poema, designamos de maroeste o lugar originário de nascividade, articulado ao mesmo tempo pela imagem do mar e do oeste.



também pelo seu apelido latino “*cupressus sempervirens*”, sempre-verde, verdejante, o cipreste é associado ao luto e à morte. Se o cipreste embala, é porque, mantendo o ciclo da vida com seu verde persistente, põe viventes debaixo de si na regência musical dos seus movimentos. Assim, o cipreste é suave porque nos restitui a suavidade da morte. Não é um lugar, então, onde possamos morar ajustadamente, senão para morrer. Os versos seguintes, “Pássaros celestes/me virão cantar.” (v. 11 e v. 12), indicam o que ocorre após. Uma vez embalados pelo cipreste no oeste, aparecerão os pássaros para nos cantar. Pássaros do céu; no ponto do horizonte, céu e mar se entrecruzam numa proveniência comum. Disso se sabe: os pássaros virão, e virão para cantar. O que nos pássaros soa como canto é que na harmonia tensa da vida, o passarear dos pássaros se ergue estruturado a partir da plácida mudez dos fenômenos naturais. Entoam espontaneamente uma própria conversa cósmica, talvez apoiados nos ciprestes, mantendo viva a memória do que já foi e deixou de ser.

Neste poema, a música não é simplesmente um desempenho subjetivo do ser humano. A música que ressoa no universo ecoa no pássaro e rebate nas existências particulares. Ela opera a nível ontológico. Musicar e cantar é recolher o silêncio para deixar emergir presença. No famoso “Motivo”, de *Viagem*, se diz que “eu canto porque o instante existe // [...] // Sei que canto. E a canção é tudo” (v. 1 e v. 13). A canção é tudo porque tudo só pode ser na canção, desde a canção. Essa é a essência musical do mundo intuída por todas as culturas. Nos poemas de Cecília, reconectamo-nos a essa matriz mitopoética da palavra e da música como dimensões da memória:

A memória poética preside à gênese e ao desenvolvimento de toda atividade humana genuinamente produtiva, não se limitando, portanto, ao espaço da poesia da palavra, do som e da cor, a que correspondem a arte literária, musical e pictórica. (...) No sério jogo da verdade da poesia, a que corresponde o magistério da poesia da verdade (*alethopoiesis*), a obra de arte é a memória concriadora da patência simultaneamente desveladora e veladora da latência ontológica, e não a mera imitação da multiplicidade dos entes circunstanciais nem a repetição fidedigna de um ente paradigmaticamente concentrado em sua unicidade absoluta (*henopoiesis*). (SOUZA, 2001/2002, p. 10; p. 22)

Na nascividade da morte, o que morre coroa a vida, guarda-a, retornando ao princípio principiante. Como alcançar, então, essa dimensão da criação primeva? É a pergunta pelo barco dos versos 15 e 16: “quem há que me empreste/barco de embarcar?”. Os dois versos anteriores a esses (“coração sem mestre,/sonho sem lugar,”) pedem algumas decisões. Os versos nominais, de estrutura paralelística, seriam um chamado a ver qual dos dois responde à pergunta sobre o barco? Seriam constatações a respeito do estado atingido quando na região maroeste? Ou, ao



contrário, a respeito do estado quando estamos do lado de cá? Por último, seriam coração sem mestre e sonho sem lugar os responsáveis pelo empréstimo do barco? Compreendendo que o barco para o maroeste não pode ser emprestado, pois cada um tem o seu reservado, coração e sonho parecem ser os alvos desse pedido, ao qual não se encontra resposta, justamente pelo dito acima. Isso condiz com a insistência nos verbos de tempo futuro, que se revela em realidade um tempo eônico, pois do princípio perene. Não à toa, então, a inércia da perenidade da vida indicada nos versos 19 e 21. Após uma descida catabática ao princípio, guiada pela estrela da tarde, pode-se alcançar a plenitude do encantamento do princípio poético da vida. Articuladas pela rima, mar, luar e encantar identificam-se e convergem em um ponto de destinação a que se almeja chegar. Se já estabelecemos que mar e luar se encontram no lado maroeste da vida, nesta estrofe se patentiza o poder mágico desse encontro. Descendo com a estrela do poente (Vésper), caímos a oeste no encantamento mar-luar.

Sempre querer estar é um dado do desejo de todos do lado de cá. Mas no poema se diz querer estar inerte: sem dúvida, também é uma possibilidade do querer estar, mas justamente a possibilidade que contempla todas as outras, pois querer estar inerte é não poder mais querer estar. Dito de outra forma, todo querer envolve um poder querer, a que estamos entregues e em que não mandamos. Inércia, deve-se dizer, não é um ficar completamente parado, mas não ter moto próprio, isto é, acompanhar o movimento de outro ser. De quê? Chuva e luar. Trata-se de uma localização espacial (“sob a chuva e o luar.”, v. 22), mas também de uma referência ontológica. Completada a jornada da vida, não resta nada: assim, a vida se encarrega de nos movimentar adiante no lugar maroeste, onde chuva e luar simplesmente são.

Tracejamos um caminho de leitura neste poema e parece que a música sumiu. Ao contrário, a música não apenas realiza este poema (como todos os outros), mas é, na poeticidade própria deste poema, a criadora de presença, daquilo que é. Já fizemos referência à conversa cósmica dos ciprestes e à essência mitopoética da música. De modo mais simples, não podemos perder de vista que o poema se estrutura de modo circular, já que a música também o faz. No plano formal, essa circularidade também se percebe, como dissemos anteriormente. Precisamos destacar a importância do título, como sempre há: “Música”. Do princípio musical o poema parte e a ele retorna ao fim, na última estrofe. Pois logo ele é este “tu” do verso 23. E mais: a música fez e faz quem que fala no poema, que reconhece sua genealogia musical. Seria necessário discorrer sobre como que a música faz o que é. Brevemente, podemos entender que um poema, como sendo obra da *poíesis*, é uma revelação, um acontecimento. Aquilo que o poema canta também é, tanto quanto aquilo que a vida, muda, mas vibrantemente, canta.



Neste último movimento do poema, o chamado à música traz uma configuração inesperada e contraditória. Na trilha que leva a debaixo da chuva e do luar, alcançaríamos a inércia do não-querer, ainda que dentro da mobilidade incontrolável da vida, que pode nos projetar a qualquer canto, encanto e recanto, mesmo na morte. Só que resta a indagação humaníssima de que a música não pode acabar (“segue o baile!”), e se há alguma aparente parada, é para a batida retornar logo a seguir. Fica, então, a questão: a música que me fez, que me faz e me deixará sob o luar, montado na estrela vespertina, tornará a me fazer de novo? Serei reaberto e reavivado pela música depois de cair no maroeste? Acontecerei novamente? De que forma?

A música que busca e carrega é o princípio musical-mnemônico da criação, que é reverenciado como uma potência sagrada, normalmente acessada por poetas, xamãs, magos, druidas, aedos e várias figuras históricas de diversas culturas (SOUZA, 2001/2002; JARDIM, 2005; RAMALHO, 2009). Chegando aqui, agora será possível indicar que a vaga música de Cecília se pode melhor compreender em um duplo aspecto: a) a música é vaga, vazia, por não estar cheia de ideias, ou seja, não ser representacional, não ser uma abstração; música é, então, linguagem em sua concretude máxima, poética, revelando e trazendo à presença; b) a música é vaga, errante, pois sendo a linguagem concreta da vida, também nos seus compassos errantes e vagantes é composta a nossa existência. Essa é a visão poética que a obra cecilianiana se nos oferece. Sendo a existência, em princípio, aberta, imprecisa, a vagueza da música e o cantar da poeta são sua correspondência necessária para reconhecer o sentido do viver e do morrer.

Essas são algumas das indicações possíveis para traçar uma cartografia da questão musical nas duas obras elencadas de Cecília Meireles, que neste trabalho ainda possuem caráter preparatório, situando a questão central das obras. Se *Viagem* é a obra que marca Cecília como uma poeta inaugural de língua portuguesa e da cultura brasileira, *Vaga música* dá continuidade à sua “[...] procura de espaço/para o desenho da vida”, como diz o poema “Canção excêntrica”. As duas obras se co-pertencem na procura do princípio musical da vida. Procurando a palavra justa que atenda às tensões e questões do existir, a obra poética de Cecília afirma a todo instante a viagem poética da existência, percurso no qual os poetas e a atividade poética têm proeminência, pois encontram o discurso mais adequado – na sua camaleonice cambaleante – ao que na vida não se afina à transparência da lógica conceitual, mas se refina na sutileza musical das experiências diretas do existencial.



REFERÊNCIAS

- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- JARDIM, A. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- MEIRELES, C. *Poesia completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RAMALHO, C. G. de A. *Música: escuta para linguagem*. 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura/Poética) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- RODRIGUES, N. Os idiotas da objetividade. In: *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAFRANSKI, R. *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- SOUZA, R. de M. e. A criatividade da memória. In: SANTOS, F. V. dos. (org.). *Prismas: historicidade da memória*. Rio de Janeiro: Centro de Observação do Contemporâneo/Caetés, 2001/2002.
- SOUZA, R. de M. e. A hermenêutica de Gadamer. In: *Ensaio de Poética e Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.