

## DA MUSICALIDADE DO UNIVERSO À MUSICALIDADE DO VERSO EM CECÍLIA MEIRELES

Ana Maria Lisboa de Mello

Uma sabedoria antiga – provavelmente das culturas babilônica, suméria e egípcia – considera que os modelos musicais encerram em si o conhecimento do universo. Assim, um hino ou canção, construídos segundo princípios harmônicos, tocaria o coração, a mente e o corpo do intérprete de tal forma que o ensinamento neles contido tornar-se-ia uma realidade viva. Entre os gregos, Pitágoras preconiza que a música é a chave do conhecimento do universo e a ela está ligada a concepção de uma “harmonia das esferas”. Segundo essa antiga concepção do universo, a Terra estaria imóvel no centro de todas as coisas, enquanto girariam em torno dela oito esferas concêntricas, responsáveis pelo movimento dos corpos celestes (GODWIN, 1994: 183).

De acordo com as idéias pitagóricas e neoplatônicas, depois processadas por Boécio (480-525), a música é a unidade na multiplicidade, a união dos opostos (os contrastes sonoros), a harmonia dentro da discórdia (LE MÉE, 1996: 30-46). Para Boécio, o cosmos é “um magnífico concerto”, cuja música corresponde à música dos astros, advinda de seus movimentos.

Na tradição espiritual hindu, há uma expressão segundo a qual Deus é som: *Nâda Brahma*. *Nâda* significa som e *Brahma* é, ao lado de Shiva e Vishnu, umas das três principais divindades do hinduísmo. Mas *Brahma*, também chamado *Brahman*, pode ser o impessoal, o incognoscível princípio do Universo, de cuja essência emana tudo, de modo que podemos entender *Nâda Brahma* por “o universo é som”. Por outro lado, as palavras *Brahma* e *Brahman* são formadas pelo radical sânscrito *bri*, que significa “crescer”, permitindo-nos afirmar que, de acordo com a expressão hinduísta, o crescimento do universo – manifestação da vida – é um movimento sonoro. As vibrações rítmicas do som primordial – o *Nâda* – é que regem o movimento do universo (Cf. BERENDT, 1993).

No Evangelho segundo São João, o vocábulo *verbum*, na frase “*In principium erat verbum*”, tem sido traduzida por “palavra”, no caso, a palavra divina. Mas alguns pesquisadores consideram que “som”, ou então, “canto” é a melhor tradução para a expressão latina, uma vez que, nos tempos imemoriais,

o criador era concebido como um canto infinito e a criação como uma cristalização desse canto (COTTE, 1990: 11).

Na Idade Média, supunha-se também que a música explicasse o funcionamento do Universo e até regulasse a saúde do corpo. Todas as coisas dependiam da harmonia, da *tranquillitas ordinis* de Santo Agostinho. A palavra, vista como o fundamento do conhecimento, e o número, considerado o princípio abstrato subjacente às leis cósmicas, foram os dois alicerces do currículo medieval, que se desdobrava nas seguintes disciplinas: de um lado, Retórica, Gramática e Dialética (*trivium*), do outro, Aritmética, Geometria, Música e Astronomia (*quadrivium*). A Música é a expressão do número no tempo; a Geometria é o espaço estruturado em número; a Astronomia é o número no tempo e no espaço, que dá origem “à dança cósmica ou à harmonia” (LE MÊE, 1996: 32). O canto é a palavra regulada pelo número no tempo, de forma que nele se reúnem os dois alicerces do conhecimento, antes referidos.

Assim, o recurso à música, marcada por timbres, tonalidades, ritmos e instrumentos diversos, é uma forma de sintonizar-se com a harmonia do universo. Por esses motivos, os cantores transformam-se em “mediadores entre o céu e a terra, os mundos de causa e efeito, colocando seus ouvintes em contato direto com mundos transcendentés” (*Ibid.*: 37).

Bowra considera que a poesia nasceu dos cantos nas sociedades primitivas. Pesquisas atuais, em comunidades que mantêm forma de vida semelhante à das sociedades arcaicas, permitem fazer inferências sobre o uso da linguagem e a função do canto nos tempos primordiais. Nelas, o canto era uma forma de dominar o invisível, talvez mais efetiva que os gestos, “já que consegue que seu propósito seja mais evidente e estabelece uma relação com deuses e espíritos através da via mais segura, quer dizer: por meio das palavras” (BOWRA, s.d: 30). As preces, embora não sejam obrigatoriamente cantadas, possuem um ritmo melódico e já constituem antecipação da poesia:

Quando as palavras se constroem para amoldarem-se a uma toada musical, produzem uma das formas mais elementares de poesia que conhecemos, devido ao fato de que estão submetidas a uma ordem deliberada e dispostas para levar a cabo uma função diferente da fala comum. (*Ibid.*:44)

A noção de ritmo vem da música e tem, no seu bojo, o princípio da alternância, devendo-se entender os ritmos biológicos, cósmicos, musicais, do trabalho e da linguagem como realizações particulares desse princípio. Na música, o ritmo é o efeito obtido pela sucessão de tempos fortes e fracos e pela distribuição, mais ou menos simétrica, dos sons, no que se refere à duração e à intensidade. Genericamente, o ritmo é conceituado como o “retorno a intervalos

regulares de diversas fases de um movimento, de um fenômeno, de um processo periódico."<sup>1</sup>

No poema, o ritmo atua em uníssono com as imagens na produção de sentidos: ele anima as palavras, recupera-lhes o vigor original, produz e enfatiza a essência da comunicação poética, permitindo-nos dizer que a "disposição anímica" do poeta, de que fala Staiger (1975), se revela no ritmo. Tomado em seu sentido amplo, o ritmo materializa-se nos versos através do metro, da acentuação das sílabas (duração, altura, intensidade), das figuras fônicas, da rima, da disposição estrófica, das pausas métricas e semânticas – enfim, cada palavra e sua colocação no verso é fator de ritmo e, como tal, insubstituível, sob pena de transformar substancialmente os sentidos. O ritmo propõe um andamento ao verso, que é o do tempo qualificado (rápido, moderado, lento), particularizado na interpretação do leitor. A entoação das sílabas altas e baixas revela os movimentos de sua alma. Juntos – ritmo, andamento e entoação – compõem a melodia do verso.

No discurso poético, a linguagem brota da mesma fonte de onde emanam o mito e os cantos primitivos, exprimindo todo o potencial emotivo da linguagem, na qual ritmos e imagens simbólicas se unem para revelar algo do universo e do ser humano, do macro e do microcosmo. Enquanto porta-voz do canto poético, o poeta é como um mago, um profeta, um vidente, aquele que, conforme Joubert, "conserva a lembrança de um céu anterior" (1977: 23). Através da linguagem, ele projeta "clarões sobre a condição humana, nos limites da vida e da morte" (*Ibid.*: 23). É em certa "disposição anímica", imergindo no "estado poético", que o poeta se deixa penetrar pela força da Natureza, entendida como o real em seu ser exterior e o real em sua potência, capaz de vir-a-ser (DUFRENNE, 1969: 186). Nesse estado, o poeta escuta a música da Natureza e impregna os seus versos de musicalidade.

\*\*\*

No Modernismo brasileiro, a lírica de Cecília Meireles, de feição espiritualista, destaca-se por sua tendência a desvelar a Natureza, em sua manifestação exterior e na sua potência. No físico, o poeta intui o metafísico, o transcendente, sendo a intuição o guia do poeta nos caminhos do desconhecido, fazendo com que ele se constitua o mediador de um processo de desvelamento do universo, através da linguagem.

Da estrutura rítmica da poesia cecilianiana desprende-se uma musicalidade que detém um alto poder de sugestão semântica, característica tão proeminente que faz com que sua poesia seja considerada, por alguns, mais musical do que plástica; tal é o julgamento de João Gaspar Simões (1977: 53-

---

<sup>1</sup> *Grand Larousse de la langue française*, apud Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 157-158.

55). Contudo, a sua poesia também revela uma acentuada “acuidade sensorial”, como bem nos mostra Darcy Damasceno, e uma plasticidade singular (1977: 13-36).

Em muitos poemas, a autora alude a uma música sutil – “música de seda” – voz de um mundo transcendente, algumas vezes simbolizado pelo mar ou pela noite cósmica, ou seja, toma por tema essa intuitiva e antiga concepção de que existe uma música expressando o movimento do universo e reitera também a concepção que Deus é som. Em outros, a musicalidade traduz os estados de alma de um eu lírico que busca o seu equilíbrio, adotando por parâmetro a harmonia do universo. O sujeito poético quer inserir-se no ritmo da vida, libertar-se dos empecilhos que dificultam a sua sintonização com a harmoniosa e “vaga música”, mas, às vezes, essa sintonia fica no nível da aspiração. Nesse caso, o desânimo diante das adversidades da vida, diante das dificuldades para equilibrar-se em um mundo com pessoas cujos valores são tão dissonantes das expectativas internas (como enunciam os versos “Sonhamos ser. Mas ai, quem somos, / entre essa alucinada gente?”)<sup>2</sup> exprime-se em ritmos que reproduzem esses estados afetivos.

O poema “Anunciação”, do livro *Viagem* (1938), alude às vibrações da misteriosa música do universo, cujos atributos, consignados em imagens sinestésicas (“de seda, frouxa e trêmula”) indicam a sua sutileza e magia. Associada à “noite” e ao “mar” (v. 2), símbolos empregados para referir a uma realidade transcendente, a música assinala o movimento dos “vagos navios de ouro”, com os “esquecidos corpos”, o movimento do “vento” nas “cordas” das “velas opacas”, que dão indícios de outras verdades, de outros valores e do eterno retorno de tudo, conforme os últimos dois versos do poema:

Toca essa música de seda, frouxa e trêmula,  
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar.

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

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

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

---

<sup>2</sup>MEIRELES, Cecília, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977, p. 698. As referências a essa edição serão feitas, entre parênteses, no texto.

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 novos homens eternos navegarão. (82)

No poema “Êxtase”, de *Viagem* (1938), o eu lírico procede à sugestão de uma serenidade interna diante da constatação da metamorfose de tudo no movimento do universo. As anáforas que introduzem os versos 1, 3, 6 e 9 (*Deixa-te....*) e as que encabeçam os versos 10, 11 e 12 (*Nem é preciso....*) reforçam o processo que induz à serenidade e ao êxtase preconizado pelo título do poema, com uma sonoridade iterativa, própria para sugerir a idéia de um movimento cíclico:

Deixa-te estar embalado no *mar noturno*  
onde se apaga e acende a salvação.

Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma:  
em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,  
e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te.

Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.  
Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.  
Nós somos o tênue pólen dos mundos...

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos.

Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em  
[figuras ambíguas.

Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.  
Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno  
e afoga a boca da vontade e os seus pedidos... (98-99, grifamos)

A imagem “mar noturno” associa dois símbolos da realidade transcendente, *locus* da gestação da vida para cumprir-se no plano físico, *locus* da “exalação do sonho sem forma” (v. 3), convidando à inserção no fluxo da vida sem resistência, sem apegos, “sem nenhuma saudade” (v. 6). A afirmação da vida como uma totalidade abrangente, onde as aparentes destruições são metamorfoses cíclicas e inelutáveis, é enfaticamente afirmada no verso onze: “Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo”. Assim compreendido o universo, entregar-se sem resistência ao ritmo da vida é deixar-

se “estar neste embalo de água gerando círculos”, movimento que contém em si a idéia de retorno, de repetição.

Nuno de Sampaio, em ensaio sobre “O misticismo lírico” em Cecília Meireles, observa que nela o êxtase “relaciona-se com o êxtase dos místicos: não lhes interessa a verdade definida, mas a verdade pressentida” (1977: 47). Ao reduzir o universo a uma essência única em múltiplas manifestações, a poesia cecilianiana revela a sua vertente metafísica, com alicerces na filosofia platônica, neoplatônica e na tradição religiosa ocidental e oriental.

O poema intitulado “Som”, que segue ao “Êxtase”, tem no título a referência ao divino movimento de criação do universo, alinhando-se, nessa opção, à tradição imemorial, antes mencionada, de que a criação é uma emanção de música. Deus ou a “Alma divina” é som, é o sopro que gera e “desmancha a vida” (v. 8), em movimento rítmico de contração e expansão, como o fluxo e refluxo das marés. No poema, o eu lírico proclama o seu desejo de fusão à alma divina, ou seja, lamenta o afastamento dessa origem transcendente e sonha com a reinserção em uma realidade originária:

Alma divina,  
por onde me andas?  
Noite sozinha,  
lágrimas tantas!

Que sopro imenso,  
alma divina,  
em esquecimento  
desmancha a vida!

Deixa-me ainda  
pensar que voltas,  
alma divina,  
coisa remota!

Tudo era tudo  
quando eras minha,  
e eu era tua,  
alma divina! (99)

O livro *Vaga música*, de Cecília Meireles, já sugere, no seu título, a alusão à uma sonoridade sutil, uma sonoridade inexplicável, não executável pelos recursos instrumentais do homem. Seria uma música só captada por aqueles que entram em estado de “êxtase”? Seria ouvida apenas por aqueles que estão mais atentos a outras ordens e aspiram a retornar às origens?

A concepção de que o universo – do micro ao macrocosmo – é manifestação e desaparecimento periódico revela-se em imagens que encerram a idéia de oposição, como noite/dia, mar/areia, céu/terra, formando constelações afeitas a simbolizar a alternância das possibilidades de ser. Assim, vemos que no poema “Música”, a noite – a realidade transcendente – está “do lado de oeste, / do lado do mar”. O oeste, onde morre o sol e enseja a chegada da noite, faz uma equação simbólica com mar e o céu, reiterando a referida oposição. É lá, “do lado de oeste”, onde há “musgos de luar”, “pássaros celestes” e a estrela “Vésper”, que o eu lírico almeja chegar. A alusão à música do transcendente surge no título do poema e nos verbos “embalar” e “cantar”. O embalo do poema expressa-se através do retorno dos dois primeiros versos da primeira estrofe nas segunda e quarta estâncias, nos quais a posição das tônicas (2ª e 5ª sílabas) sugerem o movimento: /

Do lado de oeste,  
do lado do mar,  
há rosas silvestres  
para respirar,  
e o chão se reveste  
de musgos de luar.

Do lado de oeste,  
do lado do mar,  
há um suave cipreste  
para me embalar.  
Pássaros celestes  
me virão cantar.

Coração sem mestre,  
sonho sem lugar,  
quem há que me empreste  
barco de embarcar?

Do lado de oeste,  
do lado do mar,  
descerei com Vésper  
até me encantar.  
Quero estar inerte,  
sob a chuva e o luar.

Tu, que me fizeste,  
me virás buscar,  
do lado de oeste,  
do lado do mar? (147-148)

No poema "Embalado da canção", composto de dois dísticos, dois tercetos e um quarteto, o retorno periódico das mesmas sílabas – *ça* e *ção* – constitui, em intervalos iguais, a rima de cada estrofe. O contraste sonoro entre a vogal "a" de timbre aberto (*ça*) e a vogal "a" de timbre fechado (*ção*) das palavras rimadas colabora para produzir a sensação de alternância e contraste. Esse recurso já induz ao "embalo" monótono, espécie de entorpecimento em que o eu lírico quer mergulhar. Impossibilitado temporariamente de voltar às origens, ele assume a sua indiferença em relação às coisas do mundo, consciente da sua solidão:

Que a voz adormeça  
que canta a canção!  
Nem o céu floresça  
nem floresça o chão.

(Só - minha cabeça,  
só - meu coração.  
Solidão.)

Que não alvoreça  
nova ocasião!  
Que o tempo se esqueça  
de recordação!

(Nem minha cabeça  
nem meu coração.  
Solidão!) (158-159)

Por sua vez, as anáforas e paralelismos sintáticos nos versos acima são repetições que, juntamente com o retorno em intervalo periódico das mesmas vogais na ordem silábica (1ª e 3ª sílaba dos versos da primeira estrofe; 1ª, 2ª e 4ª sílabas dos versos da segunda estrofe; 1ª e 4ª sílabas da terceira estrofe), contribuem para transmitir a sensação da apatia, já referida, signo do desejo de apagamento da memória, conforme expressam os dois últimos versos da terceira estrofe: "Que o tempo se esqueça / de recordação".

Na "Canção do carreiro", ainda do livro *Vaga música*, a idéia de que o ser humano é "viajante solitário"<sup>3</sup> no plano cósmico e, no seu ritmo, escolhe os caminhos para trilhar dentro do grande labirinto que leva ao encontro do Si-mesmo (o *Self* junguiano), expressa-se nitidamente na construção dos versos. Nesse poema, a irregularidade métrica participa da construção dos sentidos do poema, embasando o seu fulcro temático. A primeira, terceira, quinta, sétima e

---

<sup>3</sup>"Nós, porém, continuamos viajantes solitários" é um verso do poema "Família" de *Poemas III* (1960-64).

nona estrofes estão organizadas de forma a reproduzir o movimento do carro conduzido pelo carreiro. Nessas estrofes, o primeiro verso têm um número menor de sílabas, que vão aumentando nos seguintes, de forma a reproduzir o movimento do carro, veículo-símbolo da trajetória interna e externa do carreiro (o homem) na vida:

Dia claro,  
vento sereno,  
roda, meu carro,  
que o mundo é pequeno.

Quem veio para esta vida,  
tem de ir sempre de aventura:  
uma vez para a *alé*gria,  
três vezes para a amargura.

Dia claro,  
vento marinho,  
roda, meu carro,  
que é curto o caminho.

Riquezas levo comigo.  
Impossível escondê-las:  
beijei meu corpo nos rios,  
dormi coberto de estrelas.

Dia claro,  
vento do monte,  
roda meu carro,  
que é perto o horizonte.

As estrofes pares têm uma estrutura métrica regular (a maioria dos versos é composta de sete sílabas) e cumprem a função de explicitar as condições da "estrada" e os procedimentos do carreiro na sua trajetória. A regularidade do metro e da distribuição dos acentos tônicos pode ser associada à idéia de imutabilidade das condições dos caminhos, cuja "aventura" é marcada pelo predomínio da tristeza ("uma vez para a alegria, três vezes para amargura"), e as "riquezas" são as conquistas interiores:

Na verdade, o chão tem pedras,  
mas o tempo vence tudo.  
Com águas e vento quebra-as  
em areias de veludo...

Dia claro,  
vento parado,  
roda, meu carro,  
para qualquer lado.

Riquezas comigo levo.  
Impossível encobri-las:  
troquei conversas com o eco  
e amei nuvens intranquílias.

Dia claro,  
de onde e de quando?  
Roda, meu carro,  
pois vamos rodando..." (182-183)

Destacamos, ainda, de *Vaga Música*, o poema abaixo – "Canção excêntrica" –, em que as palavras rimadas podem ser divididas em dois grupos: aquelas que explicitam como o eu lírico percebe as suas dificuldades, ao procurar um espaço ou o seu espaço na vida, e aquelas que revelam o sofrimento decorrente das dificuldades encontradas. Assim, de um lado temos "espaço / embaraço / compasso / passo / aço / traço / faço"; de outro, "vida / medida / saída / despedida / perdida / descrida / arrependida". "Espaço" e "vida" são os carros-chefe dos vocábulos rimados, em torno do quais se agregam os demais, e juntos constroem a cadeia sonora e semântica do poema:

Ando à procura de espaço  
para o desenho da vida.  
Em números me embaraço  
e perco sempre a medida.  
Se penso encontrar saída,  
em vez de abrir um compasso,  
projeto-me num abraço  
e gero uma despedida.

Se volto sobre o meu passo,  
é já distância perdida.

Meu coração, coisa de aço,  
começa a achar um cansaço  
esta procura de espaço  
para o desenho da vida.  
Já por exausta e descrida  
não me animo a um breve traço:  
– saudosa do que não faço,  
– do que faço, arrependida. (148)

No binômio "espaço/embarço", do poema acima, a segunda palavra, semântica e gramaticalmente diferente da primeira, funciona como uma espécie de antítese da outra, e ambas remetem à palavra "vida", palco da busca e negação de espaço para o sujeito lírico.

Neste breve percurso sobre a produção literária de Cecília Meireles, detendo-nos em alguns poemas dos livros *Viagem* e *Vaga música*, procuramos mostrar que a musicalidade de seus poemas, fundada no retorno periódico de certos sons (sílabas tônicas, anáforas, rimas, número de sílabas no verso, etc.) e no efeito musical das palavras no poema, é um modo de transmissão de sentidos, tão relevante quanto as imagens. Quisemos aludir também à capacidade do poeta de captar a musicalidade do ritmo do universo e transpô-la para a construção textual, traduzindo, ao mesmo tempo, em movimento melódico e imagens, os "movimentos" de seu psiquismo.

Na contemplação dos seres que compõem a realidade cósmica, a "intuição" e a "memória" – entendida como a "reminiscência" platônica – são os guias do poeta nesses caminhos da compreensão da realidade transcendente, melodiosamente revelada na criação literária. Idealista, Cecília Meireles projeta para uma outra instância, a do Incognoscível, que fica "do lado do mar", conforme o poema "Música", o pleno alcance da vislumbrada sintonia com o universo.

## Bibliografia

- BERENDT, Joachim-Ernst. *Nada Brahma: a música e o universo da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOWRA, C. M. *Poesia y canto primitivo*. Barcelona: Bosch, s.d.
- COTTE, Robert J. V. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GODWIN, Joscelyn. *Les harmonies du ciel et de la terre: la dimension spirituelle de la musique*. Paris: Albin Michel, 1994. (Bibliothèque de l'hermetisme)
- JOUBERT, J. L. *La poésie*. Paris: Collin/Gallimard, 1977.
- LE MÉE, Katherine. *Canto: as origens, a forma, a prática e o poder curativo gregoriano*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- CERRADOS, Brasília, Nº 6, 1997

- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.
- SAMPAIO, Nuno de. O misticismo lírico. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 47-49.
- SIMÕES, João Gaspar. Uma poesia musical. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 53-55.
- STAIGER, Emil. O estilo lírico. In: *Conceitos fundamentais da poética*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1975.



---

ANA MARIA LISBOA DE MELLO é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.