

UM ITINERÁRIO FORA DA CAIXA: CECÍLIA MEIRELES E O PROJETO MODERNISTA

Idmar Boaventura MOREIRA*

- **RESUMO:** Entre os problemas que aponta na historiografia tradicional da arte, o filósofo e crítico de arte francês Didi-Huberman, na obra *Diante da imagem* (2013), critica o que seria a imposição de um modelo ideal produzido a partir do discurso historiográfico, que limita a percepção do objeto artístico ou mesmo o exclui, por não se encaixar naquele modelo. Tal discurso, “voltando-se a um ideal”, acaba por “sujeitar o objeto a esse ideal, imaginando-o, vendo-o ou precavendo-o – em suma, dando-lhe forma e inventando-o por antecipação.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114-116). Parece-nos que é isso que ocorre quando olhamos mais detidamente a imagem cristalizada de Cecília Meireles e de sua poesia na nossos compêndios de história da literatura. O Nosso objetivo, nesse artigo, é, portanto, discutir o lugar (ou, mais acertadamente, o ‘não-lugar’) ocupado por Cecília Meireles e sua lírica na historiografia literária da poesia brasileira.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cecília Meireles; historiografia literária; simbolismo; modernismo; poesia moderna.

Entre os problemas que aponta na historiografia tradicional da arte, o filósofo e crítico de arte francês Didi-Huberman, na obra *Diante da imagem* (2013), critica o que seria a imposição de um modelo ideal produzido a partir do discurso historiográfico, que limita a percepção do objeto artístico ou mesmo o exclui, por não se encaixar naquele modelo. Segundo ele, “o dito ‘conhecimento específico da arte’ simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para seu objeto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12). Tal discurso, portanto, “voltando-se a um ideal”, acaba por “sujeitar o objeto a esse ideal, imaginando-o, vendo-o ou precavendo-o – em suma, dando-lhe forma e inventando-o por antecipação.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114-116). Parece-nos que o caso de Cecília Meireles aparece como um exemplo desse discurso na nossa historiografia literária. Abordemos o problema – o “não-lugar” de Cecília Meireles no projeto modernista – a partir da formulação de Otto Maria Carpeaux. “Parece-me muito difícil”, diz ele, “enquadrar sua arte na evolução histórica da poesia brasileira” (CARPEAUX, 1960, p. 205). Essa dificuldade parece ter sido compartilhada por boa parte da crítica. Vejamos alguns exemplos.

* Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Departamento de Letras e Artes. Professor de Literatura. Feira de Santana - Bahia – Brasil. ibmoreira@uefs.br.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

Darcy Damasceno foi o primeiro a publicar um estudo aprofundado da poesia cecilianista. Para o estudioso, Cecília Meireles está umbilicalmente ligada ao movimento modernista. De que maneira? Damasceno inicia seu estudo da poesia cecilianista (*Cecília Meireles: o mundo contemplado*, de 1967) com considerações acerca do grupo em torno da revista *Festa* e sua inserção no movimento modernista. A revista foi publicada em dois momentos: entre 1927 e 1929 (treze exemplares) e entre 1934 e 1935 (oito exemplares). Tinha um viés espiritualista – hegemonicamente católico – e fortes laços com o simbolismo. Os principais nomes em torno da revista eram os de Tasso da Silveira, Abgard Renauld, Eugênio Gomes, Augusto Meyer e Cecília Meireles. *Festa* propunha “renovar, sem romper com o passado” (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 17). Damasceno afirma o lugar dos espiritualistas no movimento modernista: eram renovadores, embora de maneira diversa dos modernistas do grupo paulista. Sua renovação, diz Damasceno, “era sobretudo de natureza ideológica” (DAMASCENO, 1967, p. 13). Cecília Meireles estaria ligada ao grupo, ainda que sem “compromisso de ordem doutrinária” (DAMASCENO, 1967, p. 11). A “feição espiritual de sua arte” é que a teria aproximado do grupo liderado por Tasso da Silveira e Andrade Murici. Ainda assim, Damasceno entende que Cecília Meireles “se distinguia como a *única* figura universalizante do movimento modernista.” (DAMASCENO, 1967, p. 19, grifo nosso) – o que praticamente implicaria deixar de reconhecer os demais poetas em torno de *Festa* como modernistas! Há algo de revelador nesse lugar “único” em que o estudioso coloca Cecília Meireles. Paradoxal, ele aponta o que seria, para Damasceno, um isolamento da poetisa dentro do movimento modernista.

Caminho semelhante perfaz Leodegário de Azevedo Filho. Entende que há “três correntes fundamentais” que “devem ser consideradas no modernismo” – a do grupo paulista de 1922, a encabeçada por Graça Aranha e os espiritualistas de *Festa* (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 21-22). Defende, portanto, um reconhecimento do grupo de *Festa* dentro do modernismo, apontando os postulados estéticos elencados por Tasso da Silveira no livro *Definição do modernismo brasileiro*, o espiritualismo de origem simbolista e certo barroquismo do grupo, ressaltando ainda, a partir da autoridade do crítico inglês Bowra, que “a poesia moderna vem da revolução simbolista” (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 21). A esse último grupo estaria Cecília Meireles ligada: “vincula-se, pois, Cecília Meireles, em sua origem, ao grupo de *Festa*, origem que jamais negou” (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 22). Temos dois senões a apontar aqui. Azevedo Filho, ao recorrer a Cecil Maurice Bowra (autor de *The heritage of Symbolism*, obra de 1947, ambientada no contexto europeu), desconsidera as especificidades do simbolismo – e, consequentemente, do modernismo – no Brasil. Enquanto no contexto europeu o simbolismo foi o primeiro dos “ismos” do modernismo, aqui ele foi colocado à sombra – em grande medida pelo *establishment* literário da época, fortemente ligado ao parnasianismo, e em grau menor pelo próprio modernismo, já que vinculado a um projeto de nacionalidade que não tinha espaço no simbolismo; a revolução simbolista aqui, foi, portanto, silenciosa (já que silenciada)¹.

¹ Por “revolução simbolista” referimo-nos ao efeito profundamente transformador do simbolismo sobre a poesia ocidental, visto muitas vezes como a primeira das vanguardas modernistas em países como França, Inglaterra e Portugal, o que não se deu no Brasil. Colocado à sombra do Brasil, sua influência, contudo, se fará sentir com intensidade depois, na nossa poesia moderna. Sobre a importância do simbolismo sobre o movimento

Ademais, Leodegário afirma a vinculação de Cecília Meireles “em sua origem” ao grupo de *Festa*. Mas quando sai o primeiro da revista, em 1927, Cecília já havia publicado *Espectros*, *Nunca mais... e Poema dos poemas* e *Baladas para el-rei* – todos os livros de poesia de sua fase inicial.

Para Hélio Pólvora, a obra poética de Cecília Meireles – a quem considerava integrada ao modernismo – “representou o grupo de Festa na sua ânsia de totalidade de temas e conteúdo filosófico” (PÓLVORA, 1975, p. 94). Outro a considerar Cecília modernista a partir de sua filiação à revista *Festa* foi Aderaldo Castello (2004), em *A literatura brasileira: origens e unidade*. Castello entende que *Festa* representou uma tendência espiritualista dentro do modernismo; rejeita a classificação de seus membros como neossimbolistas, preferindo chamá-los de “herdeiros do simbolismo” (CASTELLO, 2004, p. 172). Aproxima a posição de Cecília Meireles à de Tasso da Silveira, excetuando-se “a acentuada fé em Deus desse poeta” (CASTELLO, 2004, p. 175) – enquanto o espiritualismo de Cecília seria de certo modo panteísta, o de Tasso da Silveira seria mais católico. Posição semelhante à adotada pela portuguesa Margarida Gouveia, que entende que “o modernismo brasileiro, à semelhança de todo o modernismo universal, reunia duas correntes divergentes [...]: o modernismo de vanguarda, regido pelo signo da ruptura e pela intransigente subversão de valores, e o modernismo de herança simbolista” (GOUVEIA, 2002, p. 19) – deste último, o grupo em torno da revista *Festa* seria o mais representativo; o pensamento de *Festa*, inclusive, se aproximaria do ideário do movimento *Renascença Portuguesa*, iniciado em 1912 e que teve como principal mentor Teixeira de Pascoaes, espiritualista, pensa ela, em muitos pontos semelhantes a Tasso da Silveira. Gouveia encontra, aí, uma maneira de aproximar o modernismo brasileiro do modernismo português. Cecília estaria ligada à revista *Festa* a partir de sua “orientação pelos valores do espírito, a aspiração à universalidade por via da tradição e do subjetivismo”, embora reconheça nela “uma autonomia que a situa atipicamente no modernismo [...], singularizando-se por um individualismo que tem a sua medida própria de princípios estéticos, de estruturas tradicionais e de modernidade” (GOUVEIA, 2002, p. 95).

Deixadas de lado pequenas nuances, os posicionamentos críticos apresentados acima têm, em comum, a identificação de uma corrente espiritualista no modernismo brasileiro, a afirmação de *Festa* como parte do movimento modernista e a filiação de Cecília Meireles ao movimento a partir de sua filiação e/ou afinidade com *Festa*. Tais premissas não são, entretanto, um consenso da crítica. Para José Guilherme Merquior, *Festa* renuncia “às potencialidades positivas da arte moderna”, e “os ataques de *Festa* ao espírito

modernista e a poesia posterior, comenta Juan Marcello Capobianco (2013, p. 183): “As revoluções operadas pelo modernismo foram, em grande parte, exógenas ao verso poético, pois tomavam as temáticas nacionalistas, a poesia de viés político, o destaque da cultura de matriz, a liberdade formal, dentre tantos procedimentos deste jaez. Contudo, nos aspectos endógenos do verso – ou seja, na forma de construção e combinação dos vocábulos nas metáforas, das antíteses entre as ideias, entre os versos ou entre os períodos, na musicalidade da poesia sonora, com assonâncias e aliterações, sutilezas vocabulares, na amplitude de significação dos símbolos, na perda de sentido lógico para abrir a infinitude de interpretações, na fuga das descrições e abundância de sugestões o modernismo mostrou-se um continuador, antes arrojado, mas sempre refazendo e reconstruindo o símbolo, patrimônio maior do simbolismo”.

de 22” demonstram que “o modernismo ‘espiritual’ era de fato um antimodernismo” (MERQUIOR, 1974, p. 94, grifo nosso). Os poetas do grupo – incluindo Cecília – seriam de fato neossimbolistas:

O modernismo é de fato um período estilístico heterogêneo – um condomínio de estilos [...]. Entretanto, a sua heterogeneidade não nos impede de distinguir o *modernismo autêntico* – o *modernismo-arte moderna* de *Macunaima* ou *Serafim Ponte Grande*, de *Libertinagem* ou *Angústia*, de *As metamorfoses* ou *A rosa do povo*, por ex. – de estilos de personalidade histórico-espiritual diversa, [...] do neossimbolismo de Cecília Meireles (MERQUIOR, 1974, p. 98, grifo nosso).

Podemos perceber, nessas considerações de José Guilherme Merquior acerca do lugar de Cecília Meireles no modernismo, um julgamento negativo de seu valor estético: Cecília Meireles, presa ao neossimbolismo, teria renunciado às “potencialidades positivas da arte moderna”, do “modernismo autêntico”. Algo semelhante fazem Antonio Candido e Aderaldo Castello², no volume *Presença da Literatura Brasileira: modernismo* (2006). Lá, afirmam que os poetas do grupo de *Festa* não teriam, na verdade, aderido ao modernismo, “mantendo-se em relação a ele como um agrupamento paralelo, de convicções espiritualistas e inspiração simbolista” (CANDIDO; CASTELLO, 2006, p. 20). Ainda assim, veem Cecília Meireles como “herdeira do simbolismo na poesia modernista brasileira”. Mas condenam algumas das melhores qualidades de sua poesia, o que nos parece motivado pelo que considerariam valores do modernismo:

Procura sobretudo alimentar a atmosfera poética, por vezes sacrificada por versos intencionalmente definidores, como se fosse necessário tornar explícito o instantâneo ou o flagrante. Às vezes, se deixa seduzir pelo medievalismo e busca as sugestões do lirismo trovadoresco, incorrendo então num falso virtuosismo.

[...] Rica de imagens, a sua linguagem é contudo demasiado clara, conduzindo-nos a uma visualização rápida e fácil, o que ocorre até nos versos finais de composição, que se apresentam definidores e por isso condenáveis (CANDIDO; CASTELLO, 2006, p. 137).

Alfredo Bosi, por sua vez, coloca os espiritualistas em torno da revista *Festa* num lugar “à parte,” do modernismo, considerando-os “neossimbolistas” que hesitam “entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista” (BOSI, 1994, p. 343), e ignora Cecília Meireles no capítulo dedicado ao modernismo (que ele considera esgotado em 1930), incluindo a autora no que chama de “tendências contemporâneas”. Sobre a ligação da poetisa com *Festa*, afirma que não se deve “dar ênfase às ligações de Cecília Meireles com o grupo de *Festa* e com o neossimbolismo que este pregava como fórmula para esconjurar o ‘perigo’ modernista” já que, embora se encontrem ressonâncias de Cruz e Souza e Alphonsus Guimaraens nos seus primeiros versos, “Cecília renegou essa fase ao

² Observe-se que a posição de Aderaldo Castello, expressa na sua *A literatura brasileira* (2004), é oposta àquela que encontramos na *Presença da literatura brasileira*, cuja primeira edição remonta aos anos 1960.

excluí-la da sua *Obra poética*, e que do programa de *Festa*, polêmico e confessional, nada restou na temática da poetisa, salvo, talvez, certo tradicionalismo nas opções estéticas da maturidade” (BOSI, 1994, p. 61).

O que há em comum entre aqueles que, situando ou não Cecília Meireles dentro do projeto de *Festa*, defendem um lugar – ainda que apartado, *sui generis* – da poetisa dentro do modernismo e aqueles que negam sua pertença a ele, e partindo dos pressupostos dessa negação, apontam uma falta (até uma deficiência) em sua poesia? Não seria a centralidade, em suas análises da literatura produzida nas primeiras décadas do século XX, do projeto modernista? Fernando Cerisara Gil *et al.* (2005), em artigo publicado na revista *Terceira margem*, sugere que a noção de formação da identidade nacional ocupou papel nuclear na escrita de nossa historiografia literária, que, dessa forma, espelhará a literatura, ao perseguir tal formação. Nesse sentido, o modernismo ocupa o lugar principal, já que representaria a conclusão do projeto de brasilidade iniciado no Romantismo. “A noção de nacional pode se revestir de perspectivas teóricas, literárias e políticas as mais diversas e conflitantes muitas vezes entre as obras mencionadas, mas será ela que explícita ou implicitamente norteará a abordagem de boa parte dos autores” (GIL *et al.*, 2005, p. 180). A força do modernismo na historiografia literária é tanta que as obras produzidas em fins do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX acabam sendo lidas, em alguma medida, a partir dele: o simbolismo seria uma espécie de primeira tentativa, fracassada, do modernismo; as primeiras obras do século XX que não se enquadrariam nem na moldura realista/parnasiana, nem na simbolista, são enquadradas na confusa e problemática moldura “pré-modernista”, o que implica uma noção de “evolução” da literatura e, conseqüentemente, a leitura de um conjunto de obras a partir dos valores estéticos e ideológicos de outras que ainda estavam por ser escritas. O que acontece, então, com a literatura produzida durante os anos do modernismo, mas que não colocam a questão do nacional em primeiro plano e nem se enquadram nos padrões estéticos do movimento, como é o caso da poesia de Cecília Meireles?

No caso do modernismo, a maior parte da crítica acabou por desconsiderar certas tensões, tornando hegemônico e institucionalizando um discurso, uma narrativa entre as muitas possíveis daquele período da história literária. Essa é a questão discutida por Maria Helena Marques (1972), em um acurado artigo intitulado “A obra de Cecília Meireles e o projeto modernista”. Lá, adverte que um processo cultural, em termos históricos, nunca se desenvolve em sentido único, mas “em meio a contradições e tensões” (MARQUES, 1972, p. 54). Um *projeto*, entretanto, tende à univocidade, apontando em uma única direção. Reduzir a leitura de um momento histórico àquela proposta por um único projeto significa, portanto, desconsiderar as tensões a partir das quais aquele momento se constitui. “Ao propor-se como um sentido para a realidade, o projeto faz-se ação e, não mais se limitando a ser apenas um sentido entre os vários em disputa, faz-se também totalizador: tende a colocar-se como o único sentido e toda a realidade”, afirma Maria Helena Marques (1972, p. 54).

O modernismo foi a mais importante proposição de um projeto para a cultura brasileira. Entre seus princípios fundamentais estão, como afirma Marques (1972, p. 53), “a afirmação do nacional como uma maneira particular de viver o universal; o rompimento

com o passado ‘antinacional’, para um violento compromisso com a inovação e com o futuro; a tendência para a objetividade”. Mas é razoável pensar que teria sido esse o único caminho de formação de nossa literatura moderna? Marques chama a atenção para o que seria uma tensão entre a univocidade do projeto modernista e a não intencionalidade da obra artística. O que acontece com uma obra que não apresenta consonância com os princípios fundamentais do modernismo? A autora responde (MARQUES, 1972, p. 54): “na sua tendência para assumir uma posição autônoma, totalizadora e eficaz, o projeto pode vir a institucionalizar-se e, nessa instituição, esquecido o caráter original de ação original e primeira da obra, pode chegar a sobrepor-se à obra, a sufocá-la ou a excluí-la”. A obra de arte, por outro lado, não se entrega sem luta: “na medida em que se recusa a ser apreendida integralmente pelo projeto, na medida em que se recusa a ser reduzida a ele, a nele se esgotar, a obra frustra o desejo de totalização do projeto e escapa à institucionalização.” (MARQUES, 1972, p. 54). A permanência da obra, nesse ambiente de tensão, dependerá de sua força: haverá aquelas que serão sufocadas pelo projeto e sucumbirão, e haverá outras que poderão sobreviver a ele e mesmo suplantá-lo.

Qual é, então, o lugar da obra de Cecília Meireles no modernismo? Como afirma Maria Helena Marques, a poesia cecilianiana “não se enquadrava nos princípios fundamentais que o modernismo, como projeto, enfatizava: a afirmação do nacional como uma maneira particular de viver o universal” (MARQUES, 1972, p. 53). Lucia Helena explica:

Aos olhos da *carrossérie* da vanguarda, a obra se definia como moderna a partir de uma recusa da tradição. Era-lhes indispensável dessacralizar a arte e destruir as velhas formas, além de xingar o burguês, lançando uma bofetada no gosto do público. É famosa a “Ode ao burguês”, na qual Mário de Andrade, brincando com a homofonia entre “ode ao” e “ódio”, repassa a lição futurista das palavras em liberdade, da valorização do substantivo e da crítica ao mundo burguês [...]. Havia que zerar tudo e começar de novo, fazendo do “direito permanente à pesquisa estética” sinônimo das vanguardas históricas.

Nesta ambiência de choque, o texto de Cecília soaria antigo, espiritual demais, *déjà-vu*. Os modernistas não compreenderam de todo a “novidade” que seu texto avançava. Escapou-lhes e à crítica, que ela se fazia nova a partir da mistura de tradição e mudança, e da escavação e exame da subjetividade com a rede de contradições de que trata o seu lirismo (HELENA, 2004, p. 210).

A atitude de Cecília, tanto em relação à revista *Festa* como aos demais movimentos do modernismo, foi de saudável independência. Isso lhe permitia aprender com todos eles e aproveitar deles o que lhe aprouvesse na construção de sua tão particular dicção poética. Cecília Meireles não rompe com o passado, mas o incorpora e renova; o espiritualismo, o universalismo, a poética da sugestão, da imponderabilidade e do subjetivismo da poesia cecilianiana não teria lugar dentro do projeto modernista. O próprio Mário de Andrade, o mais importante dos nossos modernistas, reconhece, em Cecília, “firme resistência a qualquer adesão passiva”; e um “ecletismo sábio” que lhe permite escolher, “de todas as tendências, apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser” (ANDRADE, 1972, p. 161-162). Não, Cecília Meireles não era modernista. Entretanto, como também afirmou

Mário de Andrade, sua obra é “da mais íntima e verdadeira poesia” (ANDRADE, 1972, p. 161). A questão incontornável então é: como deixá-la à margem? Maria Helena Marques sugere que houve um “excessivo fechamento” do projeto modernista, e que o caso da poesia de Cecília Meireles sugere a necessidade de “revisão do próprio modernismo” e de “tentar-se um redimensionamento da obra poética de Cecília Meireles e uma redefinição de seu lugar na cultura brasileira do modernismo” (MARQUES, 1972, p. 55-56). Mas isso resolveria a questão? Não é o que nos parece. O projeto modernista foi o que foi, e nenhuma “revisão” vai torná-lo um guarda-chuva capaz de abarcar toda a poesia moderna que se produziu em seu tempo, o que custaria sua própria sobrevivência. Além disso, tentar “redimensionar” a poesia de Cecília seria apenas uma forma de subsumir a obra para que ela caiba dentro do projeto. Em suma, o que Maria Helena Marques propõe é ampliar a caixa e comprimir a obra. Não seria o caso, entretanto, de considerar que nossa poesia moderna se desenvolveu, também, fora daquela caixa? E que, como também pergunta Maria Helena Marques, Cecília Meireles estaria “além do modernismo”? (MARQUES, 1972, p. 56).

É o que parecem concluir duas importantes vozes de nossa crítica: Otto Maria Carpeaux e Termístocles Linhares. Carpeaux, como citamos acima, reconhece a dificuldade de “enquadrar sua arte na evolução histórica da poesia brasileira”, já que esta “não é parnasiana nem pertence ao ciclo da revolução modernista nem se enquadra em qualquer conceito possível de pós-modernismo” (CARPEAUX, 1960, p. 205). Linhares, por sua vez, diz que não reconhece “a opção modernismo-passadismo como a única válida”, e afirma “não ter Cecília Meireles pertencido nunca aos quadros do modernismo, dentro das classificações correntes, sobretudo dessa que a filia ao chamado grupo de *Festa*, encarnação do chamado modernismo espiritualista e catolicizante”, que não teria influenciado nem mesmo o seu simbolismo, que viera de outras fontes. Cecília Meireles, seguindo “sozinha o seu itinerário”, colocou-se “acima das escolas ou correntes”, e deu-nos, com sua poesia, “a noção, que nos era escassa, de apreender o mundo em função de tudo que nos cercava: de nosso corpo, de nosso sentimento das coisas” (LINHARES, 1976, p. 268-270). Carpeaux sugere ainda um caminho para entender o percurso da poesia de Cecília Meireles, que ele chama de “poesia intemporal”, argumentando que, ainda que a “obstinação parnasiana” tenha sufocado o simbolismo no Brasil, Cecília Meireles foi uma exceção à regra, e sua poesia seguiu o movimento de “solidificação” da poesia simbolista, descrito pelo crítico inglês C. M. Bowra. “Poetas que depois de começos vagamente musicais ou até desagradavelmente sentimentais e pseudo-místicos renasceram, recriando o simbolismo” como seria o caso de “Valery, Rilke, George, Blok e Yeats” e “do espanhol Jorge Guillén” (CARPEAUX, 1960, p. 206). Tais poetas, afirma Carpeaux:

[...] não se retiraram esteticamente do mundo (como fizeram os simbolistas) nem se entregaram às novas realidades (como o modernismo de Apollinaire) mas encontram um equilíbrio entre “*aloofness*” e “*engagement*” no sentido mais amplo desses termos [...]. A essa atitude deve a poesia madura (só esta) dos grandes pós-simbolistas a rara qualidade de ser, simultaneamente, inatural e atual: é poesia intemporal (CARPEAUX, 1960, p. 206-207).

Seria esse o caso de Cecília Meireles, cuja grandeza só pode ser comparada, no Brasil – segundo Carpeaux – à de Manuel Bandeira e de Drummond. O português Jorge de Sena (1988, p. 24) considera Cecília “irmã de um Fernando Pessoa, de um Rilke, de um Yeats, como eles filha moderna do simbolismo antigo”. Seu patrício Vitorino Nemésio (1997, p. 227-230), por sua vez, coloca Cecília “na linhagem de Camões”, ao mesmo tempo em que vê na sua lírica “um gongorismo discreto, estimulado pela poesia conceptual europeia que vem de Mallarmé a Valéry”, bem como composições “de estirpe rilkeana”. Assenhorando-se de um vasto repertório, no qual se inclui não só a tradição de língua portuguesa ou mesmo ocidental de diversos estilos e épocas, mas também parte significativa da literatura oriental, Cecília Meireles soube mesclar múltiplas influências num estilo único – e é nisso que se constitui a modernidade de sua poesia. Conforme Didi-Huberman (2012, p.193):

A dimensão própria de uma arte moderna não se deve nem à sua novidade absoluta (como se pudéssemos esquecer tudo), nem à sua pretensão de retorno às fontes (como se pudéssemos reproduzir tudo). Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual procede para ultrapassá-lo, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual participa para ultrapassá-lo, então se torna uma “imagem autêntica”.

É a descrição perfeita da poesia de Cecília Meireles. Como afirma Manuel Bandeira, por exemplo, encontramos na lírica ceciliana, “as claridades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados da sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos surrealistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que dizer” (BANDEIRA, 2009, p. 165). Entre esses “surrealistas”, ou surrealistas, como dizemos hoje, de que Cecília se aproximou, estão principalmente os franceses Max Jacob, André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard e Guillaume Apollinaire, mas o ecletismo de Cecília deve ser ainda ampliado para acolher muitos outros poetas modernos, como o chileno Vicente Huidobro ou a “geração de 27” espanhola, entre tantos outros vanguardistas”, e acolher, também, aqueles poetas e prosadores de todas as épocas cuja obra Cecília se dedicou a traduzir, desde os anos 1920 até o início dos anos 1960, como “Rilke, Lorca, Tagore, Virgínia Woolf, Maeterlink, Tagore, *As Mil e uma noites*, Moshé Smilanski e outros poetas hebraico-israelenses, os chineses Li Po e Tu Fu, Tchekôv, poetas árabes e persas e poetisas japonesas”. A mais internacionalista de nossos poetas modernistas “não limitou suas garimpagens às fronteiras de seu tempo nem de seu próprio espaço linguístico, numa incessante revisita a múltiplas experiências e tradições” (GOUVÊA, 2008, p. 57 e p.62-63).

Há algo mais a considerar sobre a posição de Cecília Meireles na nossa historiografia literária. José Guilherme Merquior, como apontamos acima, entendia que tanto “em ritmo” como em “imagem” Cecília Meireles era neossimbolista, ou, quando muito, uma pré-modernista; para o autor, o chamado “modernismo espiritualista” – do qual Cecília Meireles faria parte – “era de fato um antimodernismo”, que “desprezava a abertura

cosmopolita às técnicas da arte moderna” enquanto “professava um ‘universalismo’ temático infenso ao brasileiro dos primitivistas” (MERQUIOR, 1974, p. 94). A afirmação, se levada ao pé da letra, não só implica que Cecília Meireles não teria aderido ao modernismo (com o que concordamos, mas com motivos muito diversos dos apresentados por Merquior) mas também que sua poesia não alcançaria a modernidade – nem no aspecto formal, nem no temático. Mesmo Carpeaux, com sua crítica tão diametralmente oposta à de Merquior acerca da obra de Cecília, se desvia da questão, quando afirma que Cecília Meireles ultrapassa a modernidade, e define sua poesia como “intemporal” (CARPEAUX, 1960).

João Adolfo Hansen discute brevemente a questão, num acurado artigo acerca de *Solombra*. Lá, ele lembra que “a crítica quase sempre afirmou, positiva e negativamente, que [Cecília Meireles] é um poeta tradicionalista, entendendo-se por ‘tradicionalismo’ sua escolha de metros, formas e temas da tradição da lírica” e que “esse tradicionalismo das formas poéticas, que faz com que sua poesia não seja imediatamente modernista, fez com que às vezes se definisse sua experiência poética aquém do moderno”, tendo em vista que essa poesia se caracteriza por “vaga música, fluidez, religiosidade, misticismo, metafísica, desencanto, ausência, orientalismo, compaixão, indeterminação semântica, características obviamente não-modernistas e, à primeira vista, também não-modernas” (HANSEN, 2007, p. 46-47).

Toda a questão gira em torno do que se entende por modernidade, bem como por poesia moderna. Adolfo Casaes Monteiro (1965, p. 4) caracteriza da seguinte forma a modernidade:

A totalidade sumiu, nasceu a fragilidade, a dispersão. É isso o retrato do homem moderno: da fragilidade ao nada. Entre estas duas palavras se contém toda a história da modernidade, a grandeza e a miséria da modernidade. Matou Deus, e não pôde ressuscitá-lo. Matou a verdade, e não pôde ressuscitá-la. Não foi a Razão que o afogou [...], foi ela que não coube dentro do homem e o esmigalhou.

A modernidade caracteriza, portanto, a consciência de um tempo novo, e uma mudança, drástica, nas formas de pensar e sentir o mundo. Para muitos pensadores, a modernidade que se inicia em meados do século XIX é, em termos culturais, uma “sublevação de natureza cataclísmica”, e “a maior divisão na história do homem ocidental” (BRADBURY; MCFARLANE, 1999, p. 14-16). No supracitado artigo, Adolfo Casaes Monteiro diz ainda que a modernidade não é “um período da história, da arte ou da literatura”, mas “um estado de espírito, de alma, de consciência [...] é o espinho cravado na carne do nosso tempo” (MONTEIRO, 1965, p. 9); a poesia moderna, por sua vez, seria uma resposta a esse “estado de espírito”.

Hugo Friedrich, na já consagrada obra *Estrutura da lírica moderna* (1978) – obra que exerceu forte influência na crítica brasileira –, caracteriza a poesia das primeiras décadas do século XX como de hermética e obscura. Traçando uma linha que parte de Baudelaire, passa por Rimbaud e alcança sua maior agudeza em Mallarmé – mas cujos antecedentes seriam os românticos, mais notadamente Rousseau e Diderot, bem como os

românticos alemães – cita, principalmente, a Novalis –, elege a obscuridade, o hermetismo e mesmo a incomunicabilidade como aquilo que caracterizaria a lírica moderna. Suas características principais seriam “categorias negativas”: “desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, [...] estranhamento [...]” (FRIEDRICH, 1978, p. 22). Quando pensamos nas vanguardas europeias, a descrição de Friedrich parece bem abrangente: a quebra de sintaxe proposta pelo futurismo, o ilogismo do dadaísmo ou o apelo ao inconsciente do surrealismo certamente favoreceram uma percepção da lírica como fragmentada, ilógica ou obscura. É de se supor, também, que esses traços são mais verificáveis na obra dos poetas que mais abraçaram os experimentalismos de vanguarda.

Mas o retrato traçado por Friedrich de forma alguma descreve as características de toda a moderna poesia europeia. Certamente não serve para caracterizar a obra daqueles poetas que não abraçaram incondicionalmente os experimentalismos de vanguarda, ou daqueles que não se filiam, diretamente, à linhagem francófona, traçada por ele, que vai de Baudelaire a Mallarmé. Na verdade, como afirma Alfonso Berardinelli (2007, p. 19), “a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich.” Ao invés do modelo mallarmiano de poesia pura, “a poesia do século XX parece inspirar-se em modelos mais ‘impuros’ e contraditórios: Baudelaire, Rimbaud e Whitman” (BERARDINELLI, 2007, p. 23). É, aliás, sintomático que Friedrich não cite Whitman, com sua poética solar, entre os antecessores da poesia moderna, embora esta seja sentida não só na lírica de língua inglesa, mas também nos franceses e alemães (e, falando especificamente na língua portuguesa, Whitman é certamente uma das influências mais fortes de Fernando Pessoa). Nele “não encontramos abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualística nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia [...]. Seria possível afirmar que a poesia de Whitman apresenta-se, pragmática e efetivamente, como o exato oposto de tudo isso.” (BERARDINELLI, 2007, p. 23). O mesmo se pode dizer de muitos outros poetas do século XIX, que, como Whitman, influenciaram fortemente o modernismo, não só de seus países, mas de modo muito mais geral, como Emily Dickinson e Coleridge, na língua inglesa, o italiano Leopardi, os alemães Hölderlin e Rilke (certamente uma das referências de Cecília Meireles) ou os portugueses Antero de Quental e Antonio Nobre, que influenciaram fortemente a literatura lusófona de modo geral – e, em particular, a poesia de Cecília Meireles.

Buscando uma perspectiva mais abrangente, Hamburger observa que “não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia, inteiramente internacional e progredindo em linha direta desde Baudelaire” (HAMBURGER, 2007, p. 43), como pensa Friedrich; se Baudelaire deve ser tomado como ponto de partida, a tensão que já se observava nele, entre um desejo de assimilação do mundo e uma tendência à abstração, vai persistir na poesia moderna; e é justamente essa tensão que caracteriza a obra de Cecília Meireles.

Berardinelli considera ainda que, das três “vozes” da poesia elencadas por Eliot (“a do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém”, “a voz do poeta ao dirigir-se a uma

plateia” e “a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática” (ELIOT, 1991, p. 122), essa primeira voz – a da poesia que recusa a comunicação, fechada em si mesma, como a descrita por Friedrich, não é, de forma alguma, a predominante. “Aquilo que, para Friedrich, é uma espécie de essência estrutural da poesia contemporânea, representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma pureza rapidamente esvaído” (BERARDINELLI, 2007, p. 31). O próprio Eliot o diz em outra ocasião, quando afirma “a lei de que a poesia não deve se afastar demasiado da língua comum de cada dia que usamos e ouvimos” (ELIOT, 1991, p. 42). Uma perspectiva mais abrangente certamente vai mostrar que a terceira voz, a da poesia dramática, é a que mais frutos produziu no século XX. E isso vai na contramão de outra das teses de Friedrich, a da “desumanização da poesia”. Quem o afirma é Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*:

De forma contrária ao que Hugo Friedrich asseverou, um bom exemplo poderia ser a humanidade específica de grande parte da poesia moderna, uma preocupação com a humanidade como um todo muito mais intensa por ser “despersonalizada” de um modo que a poesia romântica não era, porque os poetas românticos mais confessionais estavam interessados principalmente em sua própria individualidade e nas coisas que faziam deles pessoas diferentes das outras (HAMBURGER, 2007, p. 58-59).

Essa “preocupação com a humanidade” é evidente na lírica de Cecília Meireles. Ela mesma afirmou o desejo de, com sua poesia, “Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação afetuosa e participante.” (MEIRELES, 1953, p. 49). Esse humanismo é coerente com o espiritualismo que sempre caracterizou a lírica cecilianiana – e que foi apontado, como vimos, como evidência de um “antimodernismo” dessa lírica. Mas seu espiritualismo, como ela mesmo declarou, não tem “pretensão filosófica ou de salvação”: não é voltado a um deus ou uma religião; não nega a solidão do mundo moderno, onde Deus está morto; na verdade, poderíamos dizer que, nessa poesia, o que se vê é uma espécie de panteísmo sem deus, já que, nela, é na natureza que se dá o encontro com o numinoso; quando muito, o que temos é um deus ausente, apenas sugerido num “tu” indefinido, que aparece em diversos poemas desde *Viagem* até *Solombra*, ao qual o eu lírico se dirige, sempre sem resposta, e que parece apontar muito mais para uma descoberta de uma alteridade que para um deus particular.

Caracterizar, portanto, a poesia de Cecília Meireles como moderna ou antiga apenas pela presença ou ausência de ‘novidade’ da forma ou dos temas, como fez Merquior, é adotar uma perspectiva muito epidérmica. Quanto à forma, basta dizer que o resgate dos modelos tradicionais sempre foi uma preocupação da poesia moderna; no caso do Brasil, a chamada “geração de 45” se notabilizou justamente por esse resgate, em oposição à postura adotada pelo primeiro modernismo. O que importa, nesse caso, são os modos como as formas tradicionais foram apropriadas pela poesia moderna, numa atitude ora paródica,

ora subversiva, ou simplesmente renovadora; um soneto é sempre um soneto, mas é grande a distância que separa, por exemplo, aqueles escritos por Olavo Bilac dos de Vinícius de Moraes. No caso específico de Cecília, Lucia Helena acertadamente ressalta que, nela, “o ‘novo’ se dá no enlace como o ‘velho’”, que “ela se fazia nova a partir da mistura de tradição e mudança, e da escavação e exame da subjetividade com a rede de contradições de que trata o seu lirismo” (HELENA, 2004, p. 2009-2010). Miguel Sanches Neto (2001, p. XXIV), por sua vez, afirma que, longe de ser simplesmente “uma ‘neossimbolista’ que apenas voltava ao simbolismo de maneira passiva”, Cecília Meireles parte desse movimento “rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo preponderar um desejo de unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização”. Concordemente, o que Hansen diz acerca de *Solombra* pode ser estendido para quase toda a poesia cecilianas:

Sem estardalhaço, ironia, descontinuidade ou alardes da tradição do novo, apenas retrabalhando temas tradicionais, seus poemas dissolvem unidades e unificações ideológicas, como as da pessoa, as da memória e as da comunicação a todo preço da ideologia, evidenciando um inconformismo grande sob a emoção recolhida em tranquilidade da sua dicção sempre ordenada como controle racional do patético a impedir que a figuração da dor da perda do estar-aí seja apenas regressão [...]. Cecília Meireles felizmente nada ensina e felizmente não faz propaganda de coisa alguma. É poesia, se é possível falar assim, de uma honestidade radical. Não propõe transcendência religiosa, pois é agnóstica, nem conciliação imaginária para o sofrimento, pois a ferida aberta da condição humana é a sua matéria nuclear (HANSEN, 2007, p. 48).

Mas o que a própria Cecília Meireles pensava acerca do lugar do simbolismo na história da literatura? Como encarava o modernismo ‘demolidor’? E, finalmente, qual o lugar de sua própria poesia nessa história? Em 1929, Cecília prestou concurso para uma cadeira de professora de Literatura na antiga Escola Normal do Distrito Federal. Uma das fases da seleção exigia a apresentação de uma tese. Cecília chamou a sua de *O espírito vitorioso*. O texto, publicado em 1929 e reeditado em 1934, pela editora Anuário do Brasil, é de difícil acesso. Norma Goldstein (2007) localizou um exemplar no Real Gabinete Português de Leitura e outro na Biblioteca do Instituto de Filologia Românica, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A cópia de que dispomos, no entanto, foi fotografada de um exemplar encontrado na biblioteca do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro. Na tese, encontramos uma visão – talvez devêssemos dizer cosmovisão – muito particular da história da literatura luso-brasileira. Para Cecília Meireles, a poesia é o registro de uma busca espiritual, e sua construção se dá a partir de um movimento dialético no qual se tensionam duas visões de mundo, uma materialista, ligada a uma apreensão objetivista do real, e uma espiritualista, ligada a uma percepção subjetiva dele. O ápice desse movimento, que ela chama de “espírito glorioso”, e que se daria na poesia moderna, seria caracterizado pela união dessas duas visões, que se complementariam numa “imagem universalizada” (MEIRELES, 1929, p. 88).

Cecília divide toda a literatura produzida desde o Renascimento até sua época, e que chama de “Ciclo das tentativas”, no qual se alternariam fases de aproximação e de afastamento da busca da apreensão do “espírito humano”, em três períodos: o clássico, o romântico e o contemporâneo. O período clássico abrangeria desde o classicismo do século XVI até o arcadismo, ou neoclassicismo, do século XVIII; o período romântico abrangeria o Romantismo e as correntes que derivariam dele: o realismo, o parnasianismo e o simbolismo; o período contemporâneo, por sua vez, seria o da arte moderna. O classicismo do século XVI seria diferente do clássico da antiguidade; enquanto o clássico antigo seria, na verdade, “um simbolismo”, visto que, nele, os deuses “são simbolização do mistério humano e divino” (MEIRELES, 1929, p. 29), o classicismo que se inicia no século XVI seria apenas decorativo, uma imitação servil do clássico antigo. Cecília Meireles caracteriza o classicismo como “esse gosto, essa necessidade da análise [...]; essa ânsia de compreensão e de explicação [...]. É o tempo do objetivismo e do descritivismo. Observa-se e reproduz-se. Com a maior fidelidade. O mais exatamente próximo do modelo” (MEIRELES, 1929, p. 32).

Mas a “contemplação” do mundo do classicismo não daria “conclusões satisfatórias para a primeira inquietação do homem”, e tal inquietação cresce “diante da descrença na possibilidade de solução” vinda “do raciocínio puro” (MEIRELES, 1929, p. 37). Essa inquietação, de que são precursores Gregório de Matos e (principalmente) Bocage – para quem a natureza árcaica não podia dar respostas à sua do espírito – e Tomás Antonio de Gonzaga – em cuja obra o amor ultrapassa o convencionalismo clássico –, cresceria e daria início à segunda fase do “Ciclo das Tentativas”: o Romantismo; nele, o homem ganha consciência de sua solidão: não mais se identifica com a natureza ou com os outros homens; tendo rejeitado a lógica clássica, experimenta o gosto amargo da desilusão. A percepção do mundo muda drasticamente; o mar, antes “caminho para as viagens venturosas, passou a ter uma alma trágica”; o céu, que antes apenas “cobria a terra como um docel”, incorporou as “expressões da alma” na busca do retrato de “sua própria inquietude.” O paganismo clássico, isento de sentimentalidade, cede lugar ao cristianismo, “à doçura dessa religião triste, feita de humildade, de vexames, de sangue e de lágrimas” (MEIRELES, 1929, p. 39). E, apesar de se caracterizar, em geral, “por uma sentimentalidade derramada” e pela “pena” daí decorrente”, o Romantismo representa, diz Cecília, “o grande triunfo do espírito humano sobre as coisas em redor, sobre as aparências do mundo circundante” (MEIRELES, 1929, p. 40). Os poetas românticos estavam “destinados a auscultar o sentimento da humanidade e do mundo” (MEIRELES, 1929, p. 51), e, pensa Cecília Meireles, dariam, a esse sentimento, ora a forma do amor, ora do sentimento do vazio e da morte, ora da busca de Deus, que se converte, em Antero de Quental, na busca de uma inalcançável ideia. As respostas que encontram, entretanto, não são suficientes para responder à busca espiritual do homem. O Romantismo então ampliaria seu raio de ação, incluindo, para além da busca desesperada de um eu, primeiro a preocupação com os problemas “que afetam outros homens” e, finalmente, caminhando “até além da esfera humana” (MEIRELES, 1929, p. 71). É o caso, respectivamente, do Romantismo social como o de Castro Alves, e do ultrarromantismo e sua investigação da matéria orgânica, como se vê em Lúcio de Mendonça e em Teófilo Dias, onde Cecília

vê a influência do cientificismo do século XIX. Duas correntes derivariam desse “estado geral de depressão, de negativismo, de surdo desespero” desse último Romantismo (MEIRELES, 1929, p. 78). A primeira dessas correntes, diz ela, prefere negar a busca espiritual do Romantismo, sufocando-a num “estado de embriaguez sensorial que vem da contemplação da natureza”, num artificial retorno ao objetivismo dos tempos anteriores ao Romantismo: o parnasianismo. “Vivendo da percepção exterior”, os parnasianos, diz ela, “pouco disseram espiritualmente” (MEIRELES, 1929, p. 85). Mas a “realidade objetiva” “pode ter três vidas: a que se limita à sua forma exterior, a que lhe emprestamos, subjetivamente [...], e ainda uma terceira que é a generalização dessas duas, generalização em imagem, imagem universalizada, a ideia repousando num símbolo” (MEIRELES, 1929, p. 87-88).

O classicismo da primeira fase do “Ciclo de Tentativas”, bem como o parnasianismo veriam, da realidade objetiva, apenas o mundo exterior, enquanto o Romantismo enxergaria apenas “subjetivamente” essa realidade. A segunda corrente derivada do Romantismo, porém, seguiu caminho oposto, e quis unir “o exterior e o subjetivo”: buscou “interpretar humanamente” a “realidade objectiva”, pois entendeu que o poeta pode “emprestar sua alma a todas as coisas que o rodeiam” (MEIRELES, 1929, p. 85): tratar-se-ia, diz Cecília, do simbolismo. Tendo sofrido “a rudeza do vocabulário científico e a frieza positivista do pensamento que assim se exprimia”, o simbolismo passou a buscar, nas palavras, um sentido expressivo que o Romantismo inicial “tinha deixado resvalar num desalinho de frases feitas e lugares comuns”; buscou na palavra “sua fisionomia morfológica” – as gradações e sutilezas do sentido – e, também, “sua fisionomia exterior” – sugestões sonoras, rítmicas –, bem como explorou as relações que as palavras estabelecem entre si. Rejeitou, também, “as palavras gastas pelo uso” e mesmo “a grafia vulgar, usual, banalizada” (MEIRELES, 1929, p. 88-89). Não se tratava, entretanto, de uma busca gratuita da forma; diferentemente dos parnasianos, que “faziam a forma pela forma”, os “simbolistas tentavam fazer a forma pelo espírito”; daí surge a preferência pela musicalidade como forma de “traduzir não mais o visível, o concreto, o palpável, mas o espírito, a irradiação, a essência misteriosa que anima cada forma”, bem como “a escolha de palavras indefiníveis, que não sejam para exprimir, mas para sugerir” (MEIRELES, 1929, p. 91 e p. 113).

Cecília entende, portanto, que os simbolistas foram inovadores em dois principais aspectos: primeiro, numa espécie de totalismo, uniram o exterior e o subjetivo, universalizando-o; segundo, fez isso a partir de uma revolução da linguagem. Percebe, nele, uma moderna compreensão de que a significação literária nasce não apenas da exploração semântica, mas do trabalho com os aspectos formais, com a materialidade – morfológica, sonora, visual – da palavra. Ganha relevo, contudo, a ideia de simbolismo como vitória do transcendente sobre o imanente, isto é, como possibilidade de, a partir da materialidade da palavra, alcançar a evanescência do espírito.

Cruz e Souza é, para Cecília, “o mais verdadeiro representante” e “inaugurador verdadeiro” do simbolismo no Brasil, aquele que, tendo recebido todas as heranças do Romantismo (“o naturalismo, o cientificismo, o satanismo”), soube transfigurá-las. Embora tenha herdado também “o culto parnasiano da forma” (MEIRELES, 1929, p.

97), converteu a busca da perfeição formal em elevação do espírito, como fez, da dor e da tristeza, caminhos para a perfeição. Cruz e Souza “sentiu a suprema beleza das formas espiritualizadas, e ascendeu aos segredos invioláveis, de que todos os poetas se afligiram”, e, por isso, na sua poesia que se divisaria o “Espírito Vitorioso”, “instante de glória da tristeza humana, que vinha tentando encontrar uma definição para si mesma, tropeçando em pensamentos e sentimentos, através de caminhos demorados” (MEIRELES, 1929, p. 104 e p. 106).

Depois de caracterizar o simbolismo como o apogeu da fase romântica do “Ciclo das Tentativas”, Cecília apresenta a transição dessa para a terceira e última fase do “Ciclo”. Nas palavras dela, enquanto “o tempo clássico se pode caracterizar pelo domínio da forma”, o romântico seria “a fase subjetiva, com derivações naturalistas, cientificistas, ou parnasianas [...] e, finalmente, simbolista [...], quando se amparou na intuição, no sentimento espiritual da matéria e do indivíduo” (MEIRELES, 1929, p. 112). Na compreensão ceciliana de um movimento rítmico do mundo (“é do próprio sentido de eternidade essa ininterrupta sucessão de aspectos, esse encadeamento de destruições e ressurreições”) (MEIRELES, 1929, p. 42), o simbolismo uniria objetividade e subjetividade, a partir da fusão de dois ritmos opostos, que vinham se alternando até aqui. Ao realizar essa fusão, o simbolismo teria produzido uma “sensível modificação nos cânones literários”, por meio de uma revolução da linguagem. Mas o simbolismo se alargaria, afastando-se “da estreita preocupação do mistério humano”: “assimilara em si todo o passado, e transformava-o amplamente, sutalizando-o, rarefazendo-o, estilizando-o, interpretando-o” (MEIRELES, 1929, p. 113). Começa a terceira fase do “Ciclo das Tentativas”; o simbolismo dá origem à poesia moderna.

“Os homens que receberam a herança do simbolismo”, diz Cecília, “puderam contemplar o mundo e a vida com deslumbrados olhos”; receberam “a visão das possibilidades humanas, dentro da esfera individual e no grande cenário da coletividade”; “sentindo a condição livre dos homens” podia se rebelar “contra os dogmatismos hipócritas e as convenções que só as rotinas sustentam” (MEIRELES, 1929, p. 114-115). É português o poeta modernista de que Cecília lança mão para ilustrar sua tese: nada menos que o heterônimo pessoano Álvaro de Campos e seu poema “Ode triunfal”. E podemos ver claramente a influência dessa poesia na descrição que Cecília faz do “Espírito Vitorioso” da poesia moderna:

Audácia de sentir tudo [...]. Um certo orgulho de senti-lo tão vastamente. Glória de poder ter uma linguagem nova, como que profética, empregada não mais em canções de amor ou queixas da sorte, mas dirigida a multidões e multidões, apostrofando tudo, dialogando com as realidades imediatas e com as mais longínquas abstrações [...]. Ver em cada coisa o seu aspecto sublime e celebrá-lo, e estimulá-lo, e sugeri-lo. Exaltar. Não sentir mais apenas as feições vulgares do mundo circunstante: ter a sensação, o sentimento, a ideia de todas as quantidades geométricas: expressão de cada linha, espírito de cada volume. Desintegrar as cores, decompor os movimentos, os ritmos, as proporções. E, também, desarticular todo o convencionalismo das palavras. E inutilizar a rotina dos raciocínios. Parar, em meio da continuidade geral, *tomar conhecimento do instante*, e agir de acordo com

a sinceridade das reações que se originarem de um contato previamente despojado de quaisquer preconceitos. Regendo todo esse aparente caos, o impulso profundo para o melhor, para o superior, para o abstrato. Espírito Vitorioso (MEIRELES, 1929, p. 116, grifo nosso).

Qual o lugar reservado por Cecília Meireles, na sua cosmovisão da poesia, para o modernismo ‘demolidor’? Embora reconheça seu valor, o vê principalmente como anunciador de algo mais duradouro. Diz ela:

Talvez tenha havido vozes desencontradas, nesse extraordinário festim mundial. Mas foram ficando diluídas, na sua diabrura *clownesca*, porque outras, revestidas de majestade e divindade anunciavam a sua aparição. Nem por isso, contudo, perdem esses primeiros ensaios dos poetas modernos o valor que se lhes deve reconhecer. São uma guizalhada festiva de liberdade, a todos os respeito. Caricaturais, muitas vezes, souberam ser engenhosos nessa caricatura. E dentro da máscara bizarra que propositadamente escolheram, para horrorizar, surpreender, alucinar, traziam, como um punhal nos dentes, o brilho do Espírito que se eterniza. Espírito Vitorioso (MEIRELES, 1929, p. 118-119).

Ao descrever de tal forma o modernismo, a poetisa termina por nos dizer – ainda que implicitamente – que não faz parte dele. Sua poesia, herdeira da tradição simbolista, almejava aquele algo mais duradouro, aquele “espírito vitorioso” que, a seu ver, o modernismo apenas antevia. A história da poesia para Cecília Meireles é um “ininterrupto movimento ascensional, da matéria ao espírito.” (MEIRELES, 1929, p. 123), e a palavra poética, por sua vez, “resume toda a inquietude de fixar [...] tudo quanto é emoção torturante ou deliciosa. É a magia de transferir a dor sofrida e a ventura gozada para uma forma exterior que a perpetue. É a ânsia de imortalidade, inerente ao homem perecível” (MEIRELES, 1929, p. 124). Nesse movimento, o simbolismo ocuparia um papel central. É a partir dele que a poesia moderna nasce. Esta seria, para utilizar o termo do crítico Bowra, citado anteriormente, “herança do simbolismo”. Cecília vê a poesia moderna como ponto culminante desse “movimento ascensional”, que conduziria todas as coisas para o universalismo e o espiritualismo, e entende que só essa poesia pode, atravessando a inconstância do mundo e a fugacidade do homem, “tomar conhecimento do instante” e torná-lo eterno.

MOREIRA, I. B. A journey outside the box: Cecília Meireles and the modernist project. *Revista de Letras*, São Paulo, v.61, n.1, p.71-89, 2021.

- **ABSTRACT:** *Among the problems he points out in the traditional historiography of art, the French philosopher and art critic Didi-Huberman, in his work *Diante da imagem* (2013), criticizes what would be the imposition of an ideal model produced from the historiographic discourse, which limits the perception of the artistic object or even excludes it, for not fitting into that model. Such a discourse, “turning to an ideal”, ends up “subjecting the object to that ideal, imagining it, seeing it or preventing it - in short,*

shaping it and inventing it in advance.” (2013, p. 114-116). It seems to us that this is what happens when we look more closely at the fixed image of Cecília Meireles and her poetry in our literature history compendiums. Our objective, in this article, is, therefore, to discuss the place (or, more accurately, the ‘non-place’) occupied by Cecília Meireles and her lyric in the literary historiography of Brazilian poetry.

- **KEYWORDS:** Cecília Meireles; literary historiography; symbolism; modernism; modern poetry.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. Viagem. *In*: ANDRADE, M. de. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Brasília: Martins; INL, 1972. p. 161-164.

AZEVEDO FILHO, L. A. de. **Poesia e estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira**: seguida de uma antologia/ posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. O nome e a natureza do modernismo. *In*: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. **Modernismo**: guia geral. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.13-42.

CANDIDO, A.; CASTELO, A. **Presença da literatura brasileira**: modernismo. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CAPOBIANCO, J. M. Cruz e Sousa e a poesia do século XX: por dentro do verso. **Revista Soebras**, São Gonçalo, n. 26, p. 180-195, 2013.

CARPEAUX, O. M. Poesia intemporal. *In*: CARPEAUX, O. M. **Livros na mesa**: estudos de crítica. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. p. 203-208.

CASTELLO, A. **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: EdUSP, 2004. v.2.

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

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. *In*: ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.122-139.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curione e Dora F. Da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIL, F. C. *et al.* A poesia parnasiano-simbolista na história da literatura brasileira. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, ano IX, n. 12, p. 180-193, 2005.

GOLDSTEIN, N. S. O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura. *In*: GOUVÊA, L. **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p.227-237.

GOUVÊA, L. V. B. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: EdUSP, 2008.

GOUVEIA, M. **Cecília Meireles**: uma poética do “eterno instante”. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2002.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia moderna desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, J. A. Solombra, ou a sombra que sai sobre o eu. *In*: GOUVÊA, L. V. B. (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p.33-48.

HELENA, L. Ler e reler Cecília Meireles: a escuridão e as águas de cristal. **Léguas & meia**: Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 209-219, 2004.

LINHARES, T. Revisão de Cecília Meireles. *In*: LINHARES, T. **Diálogos sobre a poesia brasileira**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976. p. 268-272.

MARQUES, M. H. D. A obra de Cecília Meireles e o projeto modernista. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. LXVI, p. 53-56, 1972.

MEIRELES, C. Silêncio e solidão. Entrevistador: Fagundes de Menezes. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, n. 76, p.49, 03 out. 1953.

MEIRELES, C. **O espírito vitorioso**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1929.

MERQUIOR, J. G. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: EdUSP, 1974.

MONTEIRO, A. C. A ideia de modernidade. *In*: MONTEIRO, A. C. **A palavra essencial**: estudos sobre a poesia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. p.1-13.

NEMÉSIO, V. A poesia de Cecília Meireles. *In*: NEMÉSIO, V. **Obras completas de Vitorino Nemésio**. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997. p. 227-230.

PÓLVORA, H. Caminhos da poesia. *In*: PÓLVORA, H. **Graciliano, Machado, Drummond & outros**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975. p.86-123.

SANCHES NETO, M. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. *In*: MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1. p. XXII-LXVI.

SENA, J. de. Em louvor de Cecília Meireles. *In*: SENA, J. de. **Estudos de cultura e literatura brasileira**. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 23-25.