

Expressão da subjetividade na poesia lírica

*José Hélder Pinheiro Alves**

Diferentes teóricos, em diferentes momentos, acercaram-se do gênero lírico procurando apontar-lhe as características mais determinantes. Uma mirada que buscasse confrontar estes pontos de vista possivelmente iria encontrar algumas indicações constantes, e é quase certo que o caráter subjetivo da poesia lírica faria parte deste núcleo comum.

Ao certo, uma das reflexões mais detidas sobre o fenômeno lírico foi empreendida por Hegel em sua *Estética*. Segundo o filósofo, o que define e diferencia a poesia lírica dos demais gêneros é o seu caráter subjetivo. Os temas, as formas, tudo o mais na lírica passa pelo crivo de uma subjetividade. Procuraremos, de um modo quase colado ao texto de Hegel, elucidar esta subjetividade lírica e, num segundo momento, analisar um poema de Cecília Meireles.

A subjetividade na poesia lírica: a perspectiva de Hegel

A *Estética* de Hegel foi publicada em língua portuguesa em sete volumes, o último dedicado à poesia. Este, por sua vez, divide-se em três partes assim denominadas: I - Diferença entre a obra de arte poética e a obra de arte prosaica; II - A expressão poética; III - Os diferentes gêneros poéticos. Nesta última parte estão as reflexões e classificações sobre “A Poesia Épica,” “A Poesia Lírica” e “A poesia Dramática”. Restringimo-nos, nesta rápida abordagem, ao capítulo III da primeira parte (“Da subjetividade poética”) e ao item B da terceira parte (“A Poesia Lírica”).¹

Ao refletir sobre a “subjetividade poética”, Hegel chama a atenção para o fato de que “o poeta pode, graças à fantasia poética, descer às profundidades mais íntimas dos conteúdos espirituais e revelar o que aí

* Professor de Literatura Brasileira da UFPB - Campus II

¹ A edição que utilizamos é a *ESTÉTICA - Poesia* (Trad. Álvaro Ribeiro) Lisboa: Guimarães Editores, 1980. (vol VII) Os sete volumes foram reeditados em volume único (v. Bibliografia)

está escondido.”² Desta forma, “deve exigir-se do poeta uma experiência tão vasta e penetrante quanto possível do tema que quer tratar, que tenha por assim dizer dominado esse tema, que o tenha integrado no seu ‘eu’, depois de o ter aprofundado e transfigurado.”³ Quando trata especificamente da poesia lírica, Hegel inicia a reflexão mostrando a diferença entre o modo de representação das artes plásticas e da poesia, destacando que: “o que na poesia domina é a *subjetividade* da criação espiritual, que se revela nas obras mais concretas.”⁴ A expressão dessa subjetividade não se compreende com um desabafo, uma vez que “a poesia lírica, pelo contrário, não pode recorrer a tal processo para produzir o mesmo efeito na consciência alheia; a sua missão é mais elevada: consiste em libertar o espírito não *do* sentimento, mas *no* sentimento.”⁵ Faz-se necessário, portanto, para que a expressão lírica se efetive, um nível de distanciamento do poeta, a fim de que “o domínio que a paixão exerce sobre a alma”, e que “realiza-se no ponto de identificação de uma sobre a outra” possa ser superado e a alma se liberte “de tal opressão”. A lírica “fará do conteúdo um objeto subtraído à influência de disposições psíquicas momentâneas e acidentais, na presença do qual a consciência, finalmente tranqüila, se reencontra lúcida e recupera a liberdade”.⁶ Ao se referir ao conteúdo da poesia lírica, Hegel enfatiza mais ainda o caráter subjetivo do gênero: “O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago desses conteúdos.”⁷ Estamos chegando a um dos pontos mais conhecidos da formulação de Hegel. Com efeito, a questão do conteúdo é “insignificante”, pois “o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não de um objeto exterior, por mais próximo que esteja.” Dessa forma, “Os objetos, o tema são completamente acidentais; a importância reside na concepção e na expressão artísticas cujo encanto, no que se refere à poesia lírica, pode consistir *no terno perfume que a alma exala*, na novidade e na

² Hegel, op. Cit. p. 66.

³ Idem, ibidem, p 67.

⁴ Hegel, op. Cit. p. 217

⁵ Idem, ibidem, p 218.

⁶ Idem, ibidem, p 218.

⁷ Idem, ibidem, p.221

originalidade das idéias, nos aspectos surpreendentes do pensamento, etc.”⁸

Creio que, mesmo depois de inúmeros movimentos de vanguarda, de crescentes renovações formais, de quebra de modelos que se deram nos últimos cento e cinquenta anos, as palavras de Hegel conservam uma inegável atualidade. Quando lemos um poema queremos sempre nos surpreender com a particularidade da voz que se exprime ali, com a individualidade representada.

Leitura de Canção

Cecília Meireles escreveu quase uma centena de “Canções” ao longo de sua criação poética. Antes e depois do livro *Canções* (1956) a poetisa trabalhou com empenho e competência esta forma lírica. Cultivada desde o final da Idade Média, a canção, entre outros aspectos, chama a atenção por seu caráter musical e por apresentar o amor como motivo preferido.

A “Canção” que será objeto desse estudo é a primeira do livro *Viagem* (1939). Quando da publicação desse importante livro de Cecília Meireles, Mário de Andrade observou:

Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência. E seria este o maior traço de sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia.

Para o poeta e crítico, *Viagem* “apresenta enorme variedade e é boa prova desse ecletismo sábio, que escolhe de todas as tendências apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser.”⁹

Carpeaux, refutando algumas restrições à poesia de Cecília Meireles, afirma que sua poesia “ocupa lugar certo dentro da poesia brasileira sem ter participado da evolução dela. Eis o grão de verdade naquele erro, que definiu de maneira negativa a mais alta qualidade da poesia de Cecília Meireles: embora pertencendo a nós e ao nosso mundo, é uma poesia de perfeição intemporal.”¹⁰

⁸ Idem, *ibidem*, p.223.

⁹ ANDRADE, Mário. “*Viagem* (26/01/39)”, p.139

¹⁰ CARPEAUX,, Otto Maria, “Poesia intemporal”, p. 205.

Passemos à leitura e análise do poema para, ao final, retomarmos às afirmações dos dois críticos.

CANÇÃO

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

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

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

*Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.*

*Depois, tudo estará perfeito
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.*

(Cecília Meireles)

O poema descreve um ritual simbólico de afogamento do sonho. Tematizado com muita frequência na poesia de Cecília Meireles, o sonho em *Viagem* aparece em cerca de trinta poemas. A tônica predominante é a do sonho malogrado. A figuração da impossibilidade de realizar os sonhos confere a muitos poemas um tom melancólico. Inúmeros são os

poemas que figuram o “sonho perdido”¹¹. A pungente dor que nasce da perda do sonho ou da consciência da impossibilidade de realizá-lo aparece nalguns poemas centrais de Cecília Meireles, como a canção acima.

O poema revela-nos a simbolização de uma experiência: trata-se da tentativa de destruição de um sonho. Dizemos tentativa, uma vez que não nos parece tão certa sua efetivação. No caso de Cecília, e sobretudo nessa canção, o sentido da experiência parece tão pouco material que talvez se confunda visceralmente com a *simbolização* em si mesma. Não sabemos de que sonho se trata, qual a sua natureza e por que o eu lírico se apresenta tão empenhado em destruí-lo. Cada estrofe conta uma etapa desta tentativa de afogamento.

A experiência simbolizada segue uma ordem temporal. Na primeira estrofe ela se dá no passado e a opção pelo pretérito perfeito quer nos convencer de uma ação real, acontecida. As formas verbais “pus” e “abri” revelam a disposição de afogar o sonho. O eu lírico não apenas se dispõe a pôr o “sonho no navio”, executa a ação grandiosa de abrir “o mar com as mãos” para que o sonho naufrague. Não sabemos ainda se o sonho, após esta operação simbólica, será ou não destruído. Sabemos apenas da intenção desse eu lírico. Atente-se ainda para a junção de substantivos de natureza diversa: sonho (abstrato) é colocado “num navio” (concreto, acompanhado de um pronome indefinido).

Diferentes críticos ao estudarem esta segunda estrofe descrevem a complexidade estilística do procedimento, mas não atentam para a importância desta quadra no corpo do poema. Quando trata da “Acuidade sensorial”, Darcy Damasceno faz as seguintes observações sobre a segunda estrofe:

Logicamente interpretado, o trecho indicaria simples substituição da coisa pelo atributo (“água azul” > azul), substituição que levaria a outra, e da parte pelo todo (azul > cor); do ponto de vista estilístico, entretanto, o fenômeno é mais complexo e sua interpretação se processa em duas fases¹²

O crítico apontará a “constelação de cargas semânticas” no “campo tátil” e no “campo visual”, destrinchando a complexidade estilística por

¹¹ A expressão é do poema “A última canção”, em *Viagem*, p. 115-116

¹² DAMASCENO, Darcy. “Poesia do Sensível e do Imaginário”, p. 30/31

ele apontada. Mas como seu objetivo é rastrear a “Acuidade sensorial” da poetisa, não relaciona a estrofe com o corpo do poema. O substantivo “mãos” aparece em três momentos: na primeira estrofe, elas são responsáveis pelo ato de abrir o mar; na segunda, elas aparecem “ainda” molhadas e na última estrofe, revela-se o desejo de que “Depois” elas venham a estar “quebradas”. O verbo escorrer, nesse contexto, é bastante significativo. Em uma de suas acepções significa “tirar a (alguma coisa) o líquido com que se achava misturada, fazendo-o correr gota a gota.” (Aurélio) Uma cor escorre das mãos que buscou afogar o sonho.

O gesto realizado no passado contamina o momento posterior. É como se a seiva do sonho tivesse impregnado aquelas mãos. A tentativa de afogar o sonho como que manchou as mãos e foi deixando suas marcas. A metonímia contida no verso “e a cor que escorre dos meus dedos” confere força à idéia de que o que ficou impregnado pelo gesto assassino vai deixando sua marca no espaço. O retorno solitário do eu lírico na praia deserta tem a cumplicidade da natureza: “areias desertas”, noite que “se curva de frio”. Um cenário impregnado pelo estado do eu lírico.

Imagens da natureza iniciam a terceira estrofe: vento e noite. Elas dão suporte à ambientação criada para o afogamento do sonho. Os verbos aqui assumem um aspecto permansivo: “vem vindo”, “se curva”, “vai morrendo”. O tempo composto confere à estrofe a noção de que o fato está ocorrendo, ou seja, o sonho vai chegando a termo. Não podemos deixar de lembrar, aqui, a sugestão de imitação sonora resultante da aliteração do [v] no primeiro verso da estrofe.

O retorno da ação, ou da disposição de agir, se necessário, se dá no início desta quarta estrofe: “Chorarei”... A estrofe tem um caráter hiperbólico. O desejo de afogar o sonho levaria esse eu lírico a chorar a fim de que “o mar cresça” e assim, chegar a termo o desaparecimento do sonho. Percebe-se aqui a proximidade com a primeira estrofe: lá configura-se também uma ação grandiosa. Com certeza toda esta ação se dá em um plano simbólico. Curioso, e poeticamente de grande força, é o fato da poetisa insistir na grandiosidade dos símbolos que escolhe para figurar uma instância tão íntima quanto a do sonho malogrado. É como se o limite da pessoa da poetisa fosse, ao mesmo tempo, mantido e superado pela imersão dela na condição humana. Trata-se, possivelmente, da figuração de um momento de desencanto objetivado através da linguagem. No plano biográfico, não sabemos se um fato real

estimulou a criação do poema. O caráter simbólico do poema confere-lhe uma universalidade especial. O leitor poderá projetar sua(s) experiência(s) pessoais de desencanto, de perda ou meramente contemplar o universo figurado.

Importa citar alguns aspectos formais da quarta estrofe: a construção paralelística dos versos 03 e 04, juntamente com os vários artigos definidos, apontam a determinação do eu lírico de realizar plenamente a ação. Atente-se para o fato de que “um navio”, da primeira estrofe, reaparece aqui como “meu navio”. Quer nos parecer que o eu lírico deixa transparecer apego forte ao “sonho”, uma vez que o continente dele (navio) assume proximidade deste eu.

O “Depois” que inicia a quinta estrofe e o verbo no futuro (“estará”) conflituam novamente com a estrofe inicial, em que as ações estão no pretérito. As imagens que constam nesta estrofe conferem a ela um tom de calma, de aceitação do fato.¹³ Inicialmente, imagens cunhadas junto à natureza - “praia”, “águas”; a seguir, imagens tomadas ao corpo - “olhos” e “mãos”. Essas imagens sugerem uma espécie de desejo de obstruir os sentidos - “olhos secos como pedras” - e de anular os movimentos - “minhas duas mãos quebradas”.

Anunciamos, no decorrer dos rápidos comentários, alguns pontos que nos inquietam sempre que relemos esta “Canção”. Primeiro as imagens grandiosas que são convocadas já na primeira estrofe: “navio” e “mar”. No entanto, nossa expectativa é quebrada no quarto verso da primeira estrofe. A façanha de abrir “o mar com as mãos”, tem como objetivo naufragar o sonho. A ação hiperbólica retorna na quarta estrofe com o mesmo objetivo. Esta perspectiva grandiosa de que se revestem a primeira e quarta estrofes de fato se constitui numa estratégia de comoção de que lança mão a poetisa. Um sonho que exija um investimento tão grandioso para ser destruído com certeza foi algo de inestimável valor afetivo. Mesmo que se fale que a poesia de Cecília Meireles revela uma busca de superação da dor, uma tentativa de habitar um plano superior, acreditamos que o percurso do poema nos revela que seu encanto não está apenas em transcender ou não determinada dor advinda de um desencanto. O encanto do poema está em transformar este desencanto

¹³ Há em muitos poemas de Cecília Meireles um certo tom fatalista, quase estóico, de quem se resignou, não sem, porém, registrar o golpe e sublimá-lo na ordem dos símbolos. Veja-se a este respeito o significativo “Lua Adversa”, de *Vaga Música*.

numa expressão simbólica que transcende a experiência individual da poetisa. A poetisa alcançou o nível de universalização pretendida pela estética clássica.

Com relação ao jogo de tempos verbais, quer nos parecer que o que existe de fato é um disfarce lírico. Noutras palavras, o poema é um ritual que se instaura à frente de nossos olhos. De fato, o passado se presentifica, uma vez que as “mãos” que abriram o mar ainda estão molhadas. Quando o sonho morrer, tudo estará perfeito, ou seja, “Depois”. Portanto, paremos que o intuito do eu lírico não foi a termo. O sonho resiste, embora todo o cenário de abandono armado na terceira estrofe. Com certeza a ambiência que se configura na estrofe pode ser referida ao estado de desencanto do eu lírico. A quietude desejada na última estrofe de fato seria uma petrificação do eu lírico.

Segundo Cecília Meireles “a poesia é grito, mas transfigurado.”¹⁴ A afirmação da poetisa nos faz pensar na reflexão sensível que permeia sua produção poética. Trata-se de uma poesia cujos símbolos fundadores (mar, pássaro, espelho, água, sonho, vôo, vento, etc) subordinam-se a princípios clássicos de composição. Ou seja, a dóida, a melancólica experiência subjetiva chega ao leitor por via de símbolos ordenados. Neste sentido, todo o poema seria uma superação do momento propriamente convulso (naufrágio de um sonho) pela ordem mais serena da linguagem poética controlada pela reflexão sensível.

Mário apontou o “ecletismo sábio” da poetisa que escolhe “apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser.” Carpeaux, no final de seu artigo, vai precisar melhor sua afirmação inicial: “É arte pós-simbolista, menos ‘atual’ que a dos dois outros grandes poetas, sem, por isso, perder em ‘atualidade’ (termos da estética de Gentile). É poesia intemporal. O reflexo, para fora, dessa intemporalidade tem nome certo: é a perfeição.”¹⁵

Buscar tudo o que facilite a “expressão do ser”, eis um ideal desta poesia, tão agudamente apontado por Mário de Andrade. A **Canção** que analisamos é prova de que este ideal é alcançado nos melhores poemas de Cecília Meireles. A experiência sensível simbolizada ganha uni-

¹⁴ Trata-se de um verso de Cecília retomado por Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura brasileira*, p. 516

¹⁵ CARPEAUX, Otto Maria, Op. Cit. p. 205. Os dois poetas a que se refere são Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

versalidade e revela o ser. Lembremos, para finalizar, das palavras de Cortázar ao referir-se à “raiz do lírico, que é um ir em direção ao ser, um avançar à procura de ser”. Para ele o poeta (**magô metafísico**) é “evocador de essências, ansioso pela posse crescente da realidade no plano do ser.”¹⁶

Retomemos rapidamente a primeira parte deste artigo. O poeta lírico, para Hegel, ao deixar falar sua interioridade, a expressão que resulta “destinada a agir sobre outrem, pode ser ou uma alegria esfuziante, ou uma *dor que se apazigua no canto e assim recupera a serenidade (...)*”¹⁷. Ao lermos os poemas de Cecília Meireles vêm-nos à mente as fundas reflexões de Hegel acerca da natureza do poeta e do poema lírico.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário. *O Empalhado de Passarinho*. São Paulo : Martins, 1946.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles* (A pastora de nuvens). Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. (Tradução: Davi Arrigucci e João A. Barbosa). São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DAMASCENO, Darcy. “Poesia do Sensível e do Imaginário”. Em: *Cecília Meireles - Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- HAMBURGUER, Kate. “O Gênero Lírico” Em: *A Lógica da Criação Literária*. (Tradução: Margot P. Molnic) São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEGEL. *ESTÉTICA - A Arte Clássica e a Arte Romântica*. (Tradução: Orlando Vitorino). Lisboa: Guimarães Editores, 1980. (vol. IV).
- _____. *ESTÉTICA - Poesia*. (Tradução: Álvaro Ribeiro) Lisboa: Guimarães Editores, 1980. (vol. VII).
- _____. *ESTÉTICA*. (Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino) Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

¹⁶ CORTÁZAR, Julio. “Para uma poética”, p. 97

¹⁷ HEGEL, Op. Cit p 242

- ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”, Em: *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. (Tradução: Celeste A Galvão) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- VALERY, Paul. “Existência do Simbolismo” Em: *Variedades*. (Tradução: Maiza M. de Siqueira). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WILSON, Edmund. “O simbolismo” Em: *O Castelo de Axel*. (Tradução: José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1987.
- ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973 (Poetas Modernos do Brasil, 03).