

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

CECÍLIA MEIRELES E LÊDA SELMA:
ENCONTROS E RELAÇÕES

LÍVIA MARIA BORGES CALASSA

GOIÂNIA

2020

LÍVIA MARIA BORGES CALASSA

CECÍLIA MEIRELES E LÊDA SELMA:
ENCONTROS E RELAÇÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *stricto sensu* da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, para fins de obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA
2020

C143c Calassa, Livia Maria Borges
Cecilia Meireles e Leda Selma : encontros e relações
/ Livia Maria Borges Calassa.-- 2020.
79 f.;

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2020
Inclui referências: f. 77-79

1. Meireles, Cecilia, 1901-1964. 2. Selma, Leda, 1948-.
3. Poesia lírica. 4. Estética na literatura. 5. Discursos,
alocuções, etc. 6. Diálogos. I. Pinto, Divino José.
II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa
de Pós-Graduação em Letras - 2020. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-1.09(043)

CECÍLIA MEIRELES E LEDA SELMA: ENCONTROS E RELAÇÕES

Dissertação aprovada em 27 de março de 2020, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora

p.



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna

p.



Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto
UEG / Examinador Externo

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo
UFPA / Examinador externo Suplente

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás Examinadora interna Suplente

AGRADECIMENTOS

Declaro profunda gratidão aos professores Prof. Dr. Divino José, Prof.^a Dr^a Maria de Fátima Gonçalves Lima e Profa. Dr^a. Lacy Guaraciaba Machado, que compuseram a banca de qualificação e fizeram-me entender que o caminho do aprendizado só tem início, não tem fim.

Agradeço aos meus amigos e colegas do mestrado que, temporariamente, exerceram o poder que somente é dado a irmãos, que me estimularam e me orientaram com carinho e dedicação.

A vocês, Rosana Medeiros, Alessandra Tenório Cerqueira, Adriana Lima, Débora Medeiros, Maristela Alves Figueiredo, Norma Maria, Difátima, Ivânia Oliveira, Sarah Floriano e tantos outros verdadeiros amigos. Obrigada, por terem me encorajado a seguir a dura caminhada de engendrar ideias e reflexões intelectuais.

Gratidão, Maria do Carmo Dias, mulher forte que ao gerar minha mãe, deu-me a oportunidade de herdar o sangue de uma família de fé e de princípios inabaláveis.

Gratidão, Tio Altamiro, pelos seus inúmeros silêncios que possibilitaram a minha busca por respostas dentro de mim.

Gratidão, Tio Neto, pela racionalidade e pela disciplina que procurei que representaram grande estímulo para meu comprometimento com o trabalho e aprimoramento final ao limite de minhas possibilidades.

Muito obrigada aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação: Giovanne, por preocupar-se com as minhas perdas e com os meus ganhos; e aos demais que sempre esbanjaram simpatia e competência, deixo aqui minha sincera gratidão.

Desejei não citar nomes, porque certamente eu esqueceria de alguns. Espero que amigos, parentes, colegas saibam que o que, de fato, importa não é a partida ou a chegada, mas a caminhada.

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao meu pai, Cândido Martins Borges, *in memoriam*; que embora já tenha partido há muito, sempre, em todos os momentos da minha vida; nunca me deixou esquecer sobre o valor do saber.

À minha mãe, Maria Terezinha Borges e Dias, *in memoriam*; minha eterna companheira, esteio da minha vida.

Aos meus irmãos, João Gonçalves Borges Neto e Regina Maria Borges, por serem parte de mim e por sentirem comigo todas as dores e todos os amores dessa trajetória.

E a você, incansável amigo e amor da minha vida, Célio César de Andrade Calassa, por ter me feito acreditar em meus sonhos, muito obrigada.

A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia [...] a poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem.

(Octavio Paz)

RESUMO:

Neste trabalho investigam-se, a partir de poemas escolhidos de Cecília Meireles e Lêda Selma, as faces do lirismo, considerando pontos em que esta se apropria de elementos e formas da poesia daquela, numa relação de aproximações e distanciamentos. Apresentamos, inicialmente, os conceitos e percursos da manifestação lírica, buscando compreender como o nascimento da consciência estética se consolida e como se faz presente, como processo e procedimento na trajetória dessas duas poetisas brasileiras e como se manifesta tal consciência entre o perceber e o sentir, em abordagem comparativa; indagando a duplicidade que há nessa poesia que a coloca nos limites do canto e do lamento a um só tempo. Para tanto, buscamos os meandros dos elos discursivos que vão, da palavra, passando pelo verso até chegar ao todo que redundava no processo instalado, desde o signo até a figurativização da ideia e da imagem, a transfiguração do amor e da dor, observando o movimento dos signos na transmutação criativa, entre a voz e o silêncio a produzir sentidos na esfera do sensorial que resulta da sinestesia e remete à experiência transcendental. Desse modo, servimo-nos de teorias e abordagens constantes nos pressupostos de estetas e comentaristas da linguagem criativa como, Julio Plaza (2003), Eni Orlandi (2007), dentre outros.

Palavras-chave: Lirismo. Relações poéticas. Consciência estética. Discurso. Diálogos.

ABSTRACT:

In this paper we investigate, in selected poems, by Cecília Meireles and Lêda Selma, focusing, at first, faces of lyricism, considering points in which Selma appropriates of elements and forms of Meireles poetry in a relationship based in a deconstructing process by an aesthetic new reading. We begin by presenting the paths of lyrical manifestation, in order to understand how the birth of aesthetic consciousness is consolidated and how it is present, as a process and procedure in the trajectory of these two Brazilian poets and how this awareness manifests between perceiving and feeling, in comparative approach, inquiring into the duplicity of this poetry that puts it on the edge of singing and lament at the same time. For this, we seek the intricacies of the discursive links that go, from the word, through the verse until reaching the whole that results in the installed process, from the sign to the figurativization of the idea and the image, the transfiguration of love and pain, observing the movement of the signs in corrosion, through the sloth, in which the dialogue of the signs that are sought in the creative transmutation between the voice and the silence producing senses in the sphere of sensory that results from synesthesia. Thus, we will serve as theories related to the approach, making use of the assumptions of aesthetics and commentators of creative language such as Julio Plaza, Eni Orlandi, among others.

Keywords: Lyricism. Poetic relations. Aesthetic awareness. Speech. Dialogues.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
I. FACES DO LIRISMO	13
1.1 PERCURSOS DA MANIFESTAÇÃO LÍRICA.....	13
1.2 ENTRE O PERCEBER E O SENTIR.....	25
II. A CONSCIÊNCIA ESTÉTICA NO POEMA	35
2.1 O POETA, O POEMA E O FAZER POÉTICO.....	36
2.2 NOS CAMINHOS DA METAPOESIA.....	50
III. TRANSMUTAÇÃO CRIATIVA	58
3.1 NUANCES DO SILÊNCIO.....	59
3.2 ENTRE O SENSORIAL E A FINITUDE.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	77

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste trabalho refletimos sobre conceitos fundamentais, a origem e o percurso sucinto da forma lírica, ressaltando que, desde os primórdios da civilização, ela esteve presente de forma cantada ou falada, permitindo que, por seu intermédio, a humanidade pudesse perpetuar seus amores, suas dores e seus feitos. A poesia nos permite conhecer a vida e seus mistérios em todas as suas dimensões e nos incita a observar com diferentes olhares inusitados temas que os poemas podem engendrar.

Ao longo dos séculos, a poesia sofreu incontáveis mutações, assim como mudou também o mundo, a sociedade, o pensamento filosófico e a literatura, de maneira geral, sempre gerando outras formas de expressão apurando o nosso olhar sobre a condição humana.

A poesia de Cecília Meireles é marcada por alto nível de sensibilidade, confirmando a premissa de que o sensível, na obra de arte, ultrapassa sempre o inteligível e assim, transcende o humano. Sua poesia nos concita à aventura, à viagem para o interior do nosso próprio eu. Embora tenha sido enquadrada no grupo de escritores modernistas por ter vivido e produzido literatura nesse período, a sua classificação é uma tarefa bastante complexa e desafiadora, uma vez que seu fazer poético transpõe os limites e ditames convencionais.

Lêda Selma apresenta-se ao seu leitor com olhar aguçado de exímia contista, cronista, poetisa, mas, acima de tudo, amante da literatura e do ser humano. Embora tenha formação acadêmica no campo das Letras e da Literatura, não aceita rótulos. Transita entre os extremos: força, fragilidade, ternura, violência, alegria, melancolia e nessas oscilações do ser, alimenta o poder de sua criação. Assim, anunciamos o objetivo central deste trabalho que é o de buscar, nos meandros da poesia de Meireles e Selma, esses pontos extremos que, às vezes ensaiam uma aproximação, noutras, se distanciam, sem se afastar de um eixo comum às duas, que é a profunda sensibilidade poética.

Na pesquisa, revemos teorias, analisamos poemas e tecemos comentários críticos, no sentido de ressaltar como as poetisas em questão são figuras que estão à frente do seu tempo. Isso se manifesta no estilo dessas duas autoras em muitas frentes; na forma como observam o tempo, as características, as temáticas, as

circunstâncias de que ambas fizeram parte e quais são os aspectos divergentes, convergentes e complementares nas obras de cada uma. Nessa perspectiva, podemos perceber a dimensão das temáticas em ambos os textos e as características linguísticas e construtivas que fazem esse jogo, ora de aproximação, ora de marcação identitária entre elas.

Balizados por teorias específicas a desapropriação torna possível constatar a influência e a permanência de uma fonte na outra possibilita compreender como Lêda Selma dialoga com Cecília Meireles em seu lirismo poético, marca a tônica deste trabalho, utilizando-se dos pressupostos de Octavio Paz (2002, 2003), Hugo Friederich (1978), Harold Bloom (2003), dentre outros.

As multifaces da linguagem, suas nuances, o tecido poético de Cecília Meireles e Lêda Selma nos convidam a um balanço da própria experiência existencial, ao autoquestionamento interior frente ao exterior, uma vez que essa poesia nos inquieta, gerando movimentos de consciência, produz uma lucidez desconfortável diante do mundo.

A representatividade de Cecília no espaço cultural da língua portuguesa decorre da riqueza de sua estética peculiar, bem como da sensibilidade no trato dos seus temas: os problemas humanos, a condição de ser homem numa sociedade que carece de justiça, a profundidade da análise dos conflitos, uma temática que se prende à condição humana em face das circunstâncias que, em muito supera o ufanismo e O estéril.

Lêda Selma, embora tenha pertencido cronologicamente à época diferente, se aproxima de multifaces, pelas vias das múltiplas abordagens temáticas da hibridização dos gêneros e linguagens e também pela forma de contemplação da vida, da natureza, das pessoas e da própria poesia como exercício de consciência estética.

As duas poetisas demonstram em suas obras a grandeza na arte de observar e de versificar, leitoras que são do universo das coisas e do mundo interior do ser humano. O mergulho na poesia dessas duas autoras nos leva a conhecer de perto esse insondável mundo poético e a relevância que existe em suas obras, apresentando-se de forma aparentemente simples, mas que conseguem unir em uma só expressão situações e sentimentos paradoxais.

Essa poesia encanta e transforma com o poder da sua versatilidade, considerando a amplitude de temas que aborda, considerando a riqueza construtiva

do fazer poético, fazendo com que cada leitor, ao contactá-la, sintá-se tocado e, ao mesmo tempo, estimulado a transpor barreiras em busca de uma visão mais profunda das coisas e de si mesmo. São textos que nos conduzem a múltiplos porquês.

A metodologia empregada neste trabalho parte de um levantamento histórico sucinto sobre a concepção da poesia lírica e se completa com a seleção e análise de poemas das autoras selecionadas para estudo. Portanto, trata-se de pesquisa bibliográfica que permita estabelecer diálogo entre texto poético e texto teórico evocado pelos poemas que permitem estudo comparativo, seja do ponto de vista do procedimento construtivo adotado pelas autoras, seja pelos efeitos de sentidos engendrados.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro, discorre sobre faces do lirismo e alterações de sentido que o termo foi sofrendo com as mudanças manifestadas pelo homem contemporâneo. Perceberemos que a história, a filosofia e a literatura permanecem de mãos dadas diante do novo que determina e constrói novas reflexões que sustentam e questionam a um só tempo a sociedade.

Destacamos a força do verso das duas poetisas, Cecília Meireles e Lêda Selma, acentuando peculiaridades que as aproximam, ou mesmo que as coloca em tensão, o que fortalece a identidade de Selma que deslê, transmuta Cecília Meireles a partir dos intervalos, do silêncio, do não dito.

O segundo capítulo, trata da Consciência Estética das escritoras canto e do lamento. Vamos nos certificar a proximidade sígnica dos termos usados pelas poetisas. Trataremos da intersemiose buscando nas operações de produção das significâncias, entender como se dão, no texto/contexto, os sentidos da dor e do amor (PLAZA, 2013). Analisamos como se desenha a construção do texto de cada uma, o que está nessa construção, por meio dos signos; o recurso se dá na ambientação, da musicalidade, da sonoridade, do ritmo, da rima, da repetição das palavras à sugestão poético-imagética. O signo como prisma, os sentidos, as relações e as conexões existentes entre elas.

No terceiro capítulo, o mote principal é a corrosão da palavra, da imagem, das faces múltiplas do signo no labor poético de Meireles e Selma. O processo de apropriação, pelo estudo de poemas dessas duas autoras, recorreremos aos pressupostos teóricos de Harold Bloom em seus livros *A angústia da influência* (2002) e *O mapa da desleitura* (2003). O teor de retomada, as palavras, sua vida,

seu discurso, a questão da originalidade e da autoria, são vistas à luz de Bloom quando afirma que somos os livros que lemos, as dores que sentimos e as experiências que carregamos.

Desse modo, a pesquisa busca no velado, o escondido, o indizível, o proibido, o não dito. A relação conceitual sobre o silêncio na literatura será desenvolvida a partir do ponto de vista de Eni Orlandi (2007), linguista e professora universitária brasileira, doutora em análise do discurso.

I. FACES DO LIRISMO

Neste capítulo, partiremos de visões sobre o lirismo na poesia e seu desenho como expressão poética, cujo somatório incide sobre musicalidade e efeitos de sentido. Comparativamente, discorreremos sobre a consciência estética das autoras, com foco no que lhes permite combinar signos verbais poéticos que ora embaçam, ora acentuam a percepção de recursos metafóricos pela ambientação própria da poética de Cecília Meireles e Leda Selma. Mediante cotejo entre poemas das autoras fundindo o passado e o futuro, ao presente poético, efeitos de sentido são gerados, aproximando recursos de linguagem, que nos fazem crer que não há culturas, poesias, e poetas soterrados, porque lidos, deslidos e transcriados, mas estes procedimentos são alvo dos capítulos subsequentes.

1.1 PERCURSOS DA MANIFESTAÇÃO LÍRICA

A força da linguagem tem sido percebida durante toda experiência da humanidade, em seus sentidos mais vários. Por meio dela, se repassam mundos, ideias, informações, guerras e tratados de paz. Ainda que o lirismo, tanto de Cecília Meireles quanto de Leda Selma, esteja recheado de temas existenciais, o estudo literário desse lirismo proporciona uma percepção estética que também nos brinda com o tema da consciência, como também da arte como lugar de discurso da sensibilidade humana, do homem em seu mundo, pelas vias da força da palavra/imagem literária. A leitura de suas obras poéticas nos impulsiona à aquisição de novas experiências, novos olhares, diante de constatações que oscilam nos liames da ficção e do suposto real; do fantástico e do justificável que fazem da vida uma instância que não seja apenas lida, mas que seja deslida, desconstruída e reedificada num processo sem fim da própria consciência fruidora. Para alcançarmos esse universo, optamos por traçar, neste capítulo, breves traços do lirismo, em seu percurso, até chegarmos a textos selecionados das autoras em estudo.

Traçando um breve histórico, veremos que as obras de arte apresentavam em seus primórdios um sentido mítico-religioso e, em certa medida, não estavam disponíveis ao público em geral. Apresentavam-se como textos raros, mas com o

tempo modificaram-se tais hábitos de leitura. A princípio, concebemos o conceito de lírica por um poema de expressão individual e subjetiva em que o eu lírico ou o eu poético trabalhe com assuntos que pendem para o sentimental.

Desde a origem do homem e do começo das reflexões sobre sua existência, este tem se dividido entre razão e sensibilidade. A construção dos primeiros conceitos sobre o poema lírico se difere em muito se for considerado o tempo histórico, a evolução da vida em sociedade, os valores, os princípios que um conjunto de pessoas que vive em certa faixa de tempo e de espaço; seguindo normas comuns, e que se mantêm unidas pelo sentimento de consciência de um grupo e as ideias que vão formulando.

A poesia lírica nasceu na Grécia antiga e naquele período falava diretamente ao leitor, representava os sentimentos, o estado de espírito e as percepções sobre a vida. O poema possuía o poder de uma imagem, de uma fotografia, eternizando emoções, sentimentos e experiências do eu lírico, isto é, da voz manifestante no poema.

No período arcaico, as obras que não fossem cômicas, trágicas ou épicas eram consideradas líricas, ou seja, o conceito de lírico contemplava os gêneros excluídos, sem classificação, nesse período, o lirismo era essencialmente social, explorava diversos temas e, muitas vezes, eram acompanhados por instrumentos, lira ou cítara, que serviam para enriquecer a ambientação com musicalidade e com ritmo por meio das danças.

A organização mental e sensitiva dos pensares e das emoções pode assim ser exteriorizada, graças aos recursos da comunicação. Palavras podem dizer ou não; podem se aproximar ou não; podem distorcer ou não, mas sabe-se que o mundo dos signos veio a possibilitar a sociabilização dos indivíduos. Toda a complexidade que envolve o mundo sensível, material e o mundo inteligível, mundo das ideias, já descrito desde o *Mito da Caverna*, de Platão, já evidenciava reflexão sobre a distância entre o ideal e o real, isto é, entre fingimento e verdade. E a literatura grita por uma liberdade de construir e de desconstruir significados.

Aspectos positivos são mesclados de outros negativos e isso, socialmente, é natural. Da mesma forma que a coletividade passa a ter livre alcance à fonte dos conhecimentos, sem restrições quanto a classes sociais, porém, o filósofo em tela também lê que mesmo que a reprodução tenha dado possibilidades revolucionárias nas reflexões modernas, trouxe outras formas de alienação. A reprodução – em

especial o cinema – fez com que uma nova definição de cultura, conhecimento aparecesse. As ideias fúteis aparecem na sociedade, transformando experiências em fatores sem importância ou significado.

Aristóteles (2008) já ressaltava que a obra poética não se preocupa com a veracidade, mas sim com o que poderia ser acontecido, a mimesis e a verossimilhança. A poesia pode descrever, dissertar, filosofar, jogar com as palavras e seus sons, mas se houver narrativa, o poeta estará preocupado em expressar situações verossímeis, isto é, que poderiam eclodir a dor humana.

A grande diferença entre o poeta e o historiador não é a métrica, a rima, o ritmo, a musicalidade, a diferença estão no compromisso da escrita. O gênero poético apresenta um discurso mais elevado, mais filosófico, mais simbólico e isso exige mais do receptor que se delicia de tal obra e se depara com uma leitura ampliada e vaga, enquanto um gênero que se constrói dentro da verdade histórica se debruça sobre particularidades, relata fatos específicos de determinados indivíduos, em determinado tempo e espaço.

Ao tratar da produção poética, Aristóteles (2008) se baseia na prática da imitação verossímil, de modo que o poeta exerce a função de imitador e também criador explorando sua capacidade intelectual e criativa, mas sem que a obra perca seu vínculo com o sentimento humano, a dor humana. A verossimilhança na produção poética traduz a mentalidade literária da época e distinguirá a poesia da história, o uso de metáforas materializam as figuras descritas e a análise de seus comportamentos em formato de analogias.

A constante catarse, situação de purificação, metaforizada em situações dramáticas, de extrema intensidade e violência, traz à tona sentimentos de terror e piedade dos espectadores e gera alívio desses sentimentos, torna o poeta, os personagens e o leitor seres plenos, elevados envoltos a sentimentos nobres e gloriosos.

Na literatura medieval, percebe-se um lirismo construído com forte presença de temas religiosos, reflexões sobre a alma humana e a moral cristã, interpretações da vida cotidiana sob o olhar religioso e a valorização do texto bíblico. Nesse período, a poesia épica, tem estilo próprio, apresenta os feitos heroicos por meio de relatos de guerras e batalhas, cavaleiros e a descrição das Cruzadas. Nos Cancioneiros, as cantigas de amor (nas quais se exprime uma forte admiração do eu lírico pela amada) e em cantigas de amigo (a expressão feminina canta suas

sentimentalidades) materializam o lirismo medieval. Em seu livro *Noções de história das Literaturas*, Manuel Bandeira (1960) destaca que, na literatura portuguesa, o lirismo é influenciado pelos trovadores provençais e comenta: “a chamada bailada encadeada, cantiga paralelística, canto dualístico, canto de dança prima” (BANDEIRA, 1960, p. 354) e exemplifica:

Sôlo ramo verde frofido
Vodas fazem a meu amigo,
E choran olhos d'amor.

Sôlo verde frofido ramo
Vodas fazem a meu amado,
E choran olhos d'amor.

Nesse fragmento ilustrativo, o eu lírico manifesta lamento, dor amorosa de um amor impossível. Trata-se de cantiga de amigo portuguesa, cuja manifestação lírica carrega marcas que lhe são peculiares e exprime a estética em que podemos notar elo entre o tangível e o intangível. Já o lirismo renascentista prepara-se para ingressar no mundo moderno, com outros procedimentos composicionais e outras motivações. A produção lírica de Camões permite-nos exemplificar essa constatação:

E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os dous amantes míseros ficarem
Na férvida e implacável espessura.
Ali, depois que as pedras abrandarem
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as almas soltarão
Da fermosa e misérrima prisão
(CAMÕES, 2009, Canto V).

Nos primeiros anos de colonização (Terra de Vera Cruz / Terra de Santa Cruz), o Brasil recebeu a religiosidade, os costumes, a cultura e a literatura portuguesa. Mas foi José de Anchieta quem trazemos como exemplo. Sua literatura vinculou-se ao projeto de evangelização para que se garantisse a expansão do catolicismo e um processo de colonização pacífico. Assim, no Brasil Colônia, o trabalho de José de Anchieta com a comunidade indígena deixou marcas de um lirismo que evocava espiritualidade e fé, em um linguajar acessível ao povo

indígena, mas é em Alfredo Bosi (1994, p. 20) que buscamos o poema de Anchieta, para apreendermos traços líricos da produção de Anchieta:

Não há coisa segura,
Tudo quanto se vê
Se vai passando.
A vida não tem dura.
O bem se vai gastando.
oda criatura
passa voando.
[...]
Contente assim, minh'alma,
do doce amor de Deus
toda ferida,
o mundo deixa em calma,
buscando a outra vida,
na qual deseja ser
absorvida

Nesse poema, é visível o elo entre a fugacidade e a busca da infinitude, ou seja, da totalidade da condição humana: união da alma humana com o “doce amor de Deus”. Assim declara Bosi (1994): “o vetor afetivo de Anchieta é a consolação pelo amor divino”.

A partir do Barroco, contaminada por formas do barroquismo de Portugal, Espanha e Itália, a produção literária nacional entra em pleno desenvolvimento: a poesia lírico-amorosa de Gregório de Matos, Botelho de Oliveira e Frei Itaparica (BOSI, 1994) marcam contrastes e engendram as primeiras academias que contribuirão para a eclosão das academias e da produção árcade. A sensibilidade, a espiritualidade, o misticismo e a religiosidade constroem textos com temas envolvendo a morte, a solidão, o amor, o pecado e o sofrimento. Por outro lado, a ambientação religiosa vê o amor e o encanto fazendo referência a uma sedução demoníaca. E o amor é desenhado como fonte de prazer e de sofrimento até chegar ao bucolismo característico da produção árcade e desta às formas e aos temas desenvolvidos durante o percurso do movimento identificado com o Romantismo.

Sobre o aspecto temático da produção literária, a concepção de Freire (1748) ajuda-nos a compreender que a Filosofia moral, explicada nos versos, confere à poesia um caráter moral e uma função social ou rompe com estas funções, para buscar-se, para inscrever-se em si, singularizar-se: estabelece e afirma paradigmas. Freire acredita que poesia e filosofia são, essencialmente, a mesma coisa, com denominação diferente. A poética, portanto, teria duas funções, gerar prazer e

transmitir conhecimento: “Os Poetas foram os primeiros legisladores dos costumes, e os primeiros Sábios, e Filósofos da antiguidade, ensinando, e instruindo os povos com a Filosofia moral, explicada nos seus versos” (FREIRE, 1748, p. 28).

No Romantismo, o representante Álvares de Azevedo se esquece do amor nacionalista trabalhado por poetas anteriores e se entrega a uma subjetividade sofrível, a um mundo interior coberto de visão trágica da existência. Com Cruz de Souza, o simbolismo retoma o lirismo romântico com excessiva sensibilidade, voltada para o sobrenatural e para o místico e nessa retomada afloram os temas da morte, da solidão, do amor e do sofrimento. A poesia contemporânea extravasa os vazios do novo homem rodeado de tecnologias, de psicologismos, de paradoxos existenciais e necessidades mercadológicas.

Hegel (1770-1831), filósofo alemão e precursor do existencialismo e do marxismo, acredita que a poesia apresenta a capacidade de representar um objeto abraçando intensamente a intimidade das palavras e afirma que dentre todas as artes a poesia é aquela que apresenta o caráter libertador que busca a conquista de uma totalidade e se entrega aos interesses espirituais e intuitivos.

A lírica moderna está envolta de incógnitas e incertezas. A poesia não quer mais ser construída, entendida em bases do que se convencionou chamar de realidade. E hoje são desconsideradas as distinções entre o bem e o mal, o belo e o feio, a luz e a sombra, o amor e o desamor. As situações, os sentimentos antagônicos foram aproximados e sua distinção e conceituação não mais ocupam lugar de centralidade.

O lirismo do século XX é de natureza eminentemente complexa, principalmente porque há nele uma espécie de síntese reelaborativa de experiências do passado que, ao mesmo tempo, também aponta um futuro de dissoluções. O enigma envolvendo o lirismo, nesta perspectiva, encanta e amedronta a um só tempo. A força da expressão do lirismo é similar à força da expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música, quando permeia textos desses modos de produção textual. Quando a tradução intersemiótica é materializada, proporciona diversas formas de realizar a arte, pensar o mundo e o homem aglutinados num balé, ora convergente, ora divergente.

A desarmonia, a discordância, a efervescência dialética se firmaram como marcas das artes modernas em geral. A obscuridade é gerada de maneira intencional já que não há mérito em ser compreendido. A modernidade veio impor ou

sugerir à poesia um conceito de lirismo às avessas, a considerar o modo de imitação tradicional.

Os tempos modernos foram atribuindo ao termo lirismo uma subjetividade própria e, com o Romantismo, movimento artístico e cultural que marcou a ascensão da burguesia e da individualidade nos séculos XVIII e XIX, o melancólico e os temas mórbidos foram introduzidos como sentimento essencial do lirismo conforme a leitura de Roosevelt Rocha (2012).

O contexto histórico modifica o sentido das palavras já que a língua é viva e absorve os valores sociais de uma época. A própria classificação do lírico veio posterior aos poetas do período arcaico, eles não empregavam o termo, “lírica”, para classificar as suas obras. Gustavo Guerrero (1998), professor de literatura hispânica moderna e consultor literário afirma que a necessidade de catalogar compêndios e coleções da Biblioteca de Alexandria fez com que o uso do verbete “lírico” fosse utilizado após o período helenístico. Esse “eu” arcaico não poderia significar algo privado, particular, individual, já que ele representa o público e o paradigmático, representava o pensamento compartilhado ou público, o lirismo e a lírica consciente. Os poetas desse período tinham a função de ser instrutivos, didáticos e apreciáveis. A expressão do “eu” entre os gregos materializava a ideia coletiva, diferentemente, do eu subjetivo e individual que a literatura moderna apresenta.

Persistindo nessa reflexão sobre o alcance da poesia, extensivo aos demais sistemas de linguagem artística e sua conformação no mundo, lembramos do modo com que Walter Benjamin (1994) analisa o processo de industrialização, atribuindo a ele a possibilidade de construção de uma segunda natureza, indicando que essa formação vai gerar um indivíduo que se reconhece num mundo artificial em movimento, em transformação. Essa reprodução técnica, de que fala Benjamin, popularizou a obra de arte e nos levou a perceber que uma nova concepção de valor é dada a ela. Quanto maior é o seu alcance, quanto mais ela acessa o público, maior é o seu valor. Estreita-se, assim, o seu contato com o leitor, ao se criar uma nova mágica relacional. A função religiosa e catequizadora é interrompida para que uma nova prática surja, a arte passa a ter uma função social e política, na formação de ideias, na construção de novos conceitos culturais.

A capacidade de reprodução possibilitou que todos conseguissem criar, sem precisar ser, necessariamente, um profissional, mudando a relação entre autor e público e diminuindo a distância entre indivíduo e obra de arte. A aproximação do

homem com a arte é, então, quase que compulsória e fundamental na era da reprodução técnica. A arte está presente em todo lugar e, portanto, deve estar aglutinada, viva entre os participantes da sociedade. Contudo, as concepções sobre o objeto estético também sofrerão mudanças profundas.

A fotografia abriu portas para as grandes mudanças entre as produções manuais e as produções técnicas. Enquanto noutros tempos, as obras eram exclusivas, únicas, a leitura do novo alimentada pela fotografia foi, aos poucos, alterando toda essa forma de conceber e criar obra de arte.

Nessa esteira de produção que movimentou as vanguardas estéticas e o Modernismo artístico, temos o cinema que também foi pensado com essa dinamicidade. Nesse sentido, ressalta Benjamim (1994) que os homens serviam às máquinas antigamente, mas agora as máquinas servem aos homens e, com excelência, eles conseguem manipulá-las, modifica-las conforme a necessidade, as vontades e os ares da modernidade. Com essa nova forma de pensar aproxima a arte de quem a faz e de quem a aprecia, o mundo entra em uma ebulição transformadora e assim populariza, em certa medida, os meios de produção e aproxima o público com a cultura, torna a cultura mais democrática e a coletividade passa a ter acesso ao saber. A era modernista veio impor ou sugerir à poesia um conceito de lirismo às avessas, a considerar o critério mimético tal como fora concebido em sua origem.

Nos dias atuais, a poesia é percebida com uma importância fundamental para a formação crítico-reflexiva do sujeito-leitor. A formação da sociedade está nas mãos do leitor e dos livros que ele escolher ler. A poesia possibilita ao homem o encontro com as mais variadas culturas, saboreia das simbologias que enriquecem o pensar e abre os horizontes para olhares e sentires diferentes. Ao leitor infantil possibilita uma leitura ampla e crítica dos valores vigentes na Sociedade e surgem novos mundos, novos olhares. A transformação do mundo e de seus paradigmas seria o fim de toda poesia.

O leitor da contemporaneidade tem contato interno e processual com a literatura e as demais artes – escultura, teatro e cinema possuem uma relação rápida com o receptor, entretanto com a literatura, a relação é diferente e mais intensa. O livro e seu leitor estão muito próximos. Horas e horas de convívio, de entrega, de partilha. A literatura acompanha, aglutina, interage, acorda e dorme com o leitor e nessa relação constante acaba tendo um poder maior que as outras artes.

A literatura, no mundo cibernético, assume um papel fundamental na sociedade, na sua tarefa de orientação social e na construção de conceitos, verdades comportamentos e valores. É nesse movimento social e cultural que a poesia e o modo lírico transitam.

Assim, conceito de lírica como um estado da alma é, na era contemporânea, pulverizado pela nova lírica que nasce. Nela, as sentimentalidades são colocadas de lado e o que aflora é a polifonia, ou seja, a simultaneidade de várias melodias, de várias ideias e percepções que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade, de uma mesma essência. A pluralidade de sentimentos, de cores e de pensares, desautorizam a padronização das sentimentalidades. As diferenças passam a ser a marca da modernidade dos últimos decênios.

Nesse sentido, Manoel Bandeira (1986, p. 207) grita por um conceito de lirismo mais afinado com a modernidade:

Poética

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem-comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e
manifestações de apreço ao Sr. diretor.

Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho
vernáculo de um vocábulo.

Abaixo os puristas.
Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico

Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com
cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar & agraves
mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados

O lirismo dos clowns de Shakespeare.

- Não quero saber do lirismo que não é libertação.

O Modernismo traça caminhos diferentes para a história brasileira, para a literatura brasileira. O movimento se constrói com a valorização da língua e da cultura brasileira. O abasileiramento da língua e o distanciamento dos modelos europeus que nortearam o pensar brasileiro por tanto tempo passam a ser o objetivo do movimento.

A pluralidade de sentimentos, de cores e de pensares desautorizam a padronização das sentimentalidades. As diferenças passam a ser a marca da modernidade. Manuel Bandeira é um dos poetas que grita por um conceito de lirismo mais afinado com os tempos modernos, com evidência em seu poema “Poética”:

O movimento modernista armou uma guerra contra a tradição, contra o passado, contra os parnasianos. Os poetas desse movimento desejavam a liberdade de criar algo novo, uma arte que se parecesse essencialmente com o povo e com a cultura brasileira.

Hugo Friedrich, em *A Estrutura da lírica moderna* (1978), salienta que a obscuridade lírica moderna fascina o leitor “na medida” em que o desconcerta. A magia das palavras e seus sentidos, seus significados agem profundamente na produção poética, embora a compreensão permaneça vaga.

A poesia pode comunicar-se, antes de ser entendida, observou T. S. Eliot e essa junção de incompreensibilidade e fascinação cria uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade e essa tensão denominada dissonante é um objetivo das artes modernas em geral (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

Nesta visão de Friedrich (1978), percebemos que sempre houve um distanciamento entre a linguagem unívoca e a linguagem poética, mas com a modernidade a linguagem poética passa a fazer experimentos com as palavras e novos significados são criados. Assim, a obscuridade lírica do Modernismo fascina o leitor, na medida em que o desconcerta. A magia da palavra e do sentido de mistério age profundamente e a compreensão permanece, mais e mais, desorientada. A

junção de incompreensibilidade e fascinação pode ser denominada dissonância, já que gera uma tensão que tende mais ao desequilíbrio do que à leveza.

Baudelaire, ao dizer: *“Existe uma certa glória em não ser compreendido”* (BAUDELAIRE, *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 16) que ilustra a inexata e disforme essência da poesia. E ainda reforça que ninguém escreveria versos “se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Essa ideia materializa a percepção de que a poesia é uma criação autossuficiente, plurissignificativa. Os novos ares de uma sociedade que foge dos padrões contaminaram a poesia e as artes em geral.

A complexidade comanda os ares da poética lírica modernista, o sentido tradicional dos sentimentos e das palavras passa a ter significações não habituais e estranhas: percebe-se que a anormalidade de um momento histórico se tornou conduta normal em outra época. Os termos, normal e anormal foram aproximados criando um paradoxo perceptível na ambientação modernista. As palavras evocam diferentes sentidos, a palavra se percebe empoeirada, atropela a tradição e seus conceitos primeiros são reescritos. A liberdade criadora passa a ter vida própria e até mesmo o poeta se percebe limitado diante da amplitude que as palavras, a poesia e o lirismo conseguem abraçar. A necessidade de assimilar a essência da poesia tende à inexistência. O conflito, o complexo, o disforme, são reflexos de uma modernidade arredia diante dos conceitos e dos padrões de sentimentos e de sua manifestação.

Pode-se viver num mundo consumista sem sê-lo, logo num momento histórico carregado de um lirismo “às avessas”, é possível que as sentimentalidades estejam inadequadamente, romanticamente, instaladas na escuridão de alguma vala da atualidade.

Baudelaire é considerado um dos precursores do simbolismo e um dos maiores nomes da poesia universal, considerado por muitos como o mais provável fundador da poesia moderna e suas obras são reconhecidas como uma grande influência para as artes plásticas do século XIX. A modernidade de sua obra numa abordagem realista se apresenta contrária à subjetividade exagerada. Para ele, a arte pura seria: “É - criar uma mágica sugestiva, contendo a um só tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”.

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que te beija o rosto
Que eu preservarei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 177).

Estes versos, de Charles Baudelaire, demonstram um dos mais importantes objetivos de sua lírica, o de manifestar uma nova faceta do belo a partir do uso e da sugestão de palavras classificadas como apoéticas, torpes. Esse momento criativo materializa nova maneira de apreender ou visualizar a beleza, cujos procedimentos diferenciam a sua lírica da concretizada pelos seus contemporâneos. Chega um novo significado para o termo “sensibilidade” e nos apresenta uma subjetividade carregada de aspectos negativos, com a finalidade de alcançar o belo e a definição de belo é pessoal.

As leituras do lirismo se multiplicaram. Fazendo uma analogia, um acento de um texto poético corresponde a uma pincelada de uma tela: as artes se aproximaram e a linguagem se percebe conectada em diferentes vozes. A incoerência e a escuridão tornam-se pressupostos da sugestão lírica. As palavras não mais significam, elas sugerem diversas possibilidades de sentidos e de cores.

Décio Pignatari (2005), ao tratar essa matéria, aponta que o poema é a revelação da alma, porque poesia é a alegria de quem lê, provocando a imaginação por meio da palavra poética, fazendo com que um poema possa ter várias janelas, multiplicando-se a cada leitura.

As palavras geram vida, possibilitam a vida. A linguagem pode ser instrumento de repasse de ideologias, preconceitos, hábitos, verdades e mentiras. A força da palavra é inquestionável. E todos os gêneros podem usufruir dessa força e a poesia traduz essa força de maneira exemplar.

Ao lançar no mundo das palavras, seus poemas, Cecília possibilita que a essência da vida seja percebida, seja dividida e ela o faz de maneira extremamente musical, emblemática, melancólica. Mesmo não estando comprometida com nenhum movimento literário específico, extravasar o lirismo em forma de dores e flores já tornou possível a sua classificação como escritora de simbolismo intenso e refinado. Suas temáticas buscaram por meio de textos apaixonados, entusiasmados e repletos de magias e nebulosidades falar sobre o isolamento, a solidão, a passagem do tempo, a efemeridade da vida, a busca pela identidade, o abandono e a perda

num clima metafísico, espiritual e existencial. E nesse ambiente vago, infinito e mágico, Lêda Selma mergulha e se delicia do elixir do lirismo ceciliano. Lêda lê, relê e deslê Cecília com um olhar e com uma alma abundante de sensações. Essa desleitura é concretizada quando essas duas vozes líricas percebem o mundo e indagam sobre a vida, a aprendizagem e os sofrimentos de maneira peculiar. O processo de transcrição evidencia situações em que as poetisas são aproximadas, e em outras são distanciadas e nesse jogo paradoxal, a comunhão de ambas é materializada.

Há conceitos, definições que se modificam com o tempo, a velocidade dos tempos e as percepções diferentes das ideias são digeridas com mais facilidade e com mais fluidez se considerarem o contexto em que se apresentam gradativamente. As angústias e os valores vão sendo modificados e o conceito de lirismo também deve absorver esse novo pensar sobre o sentir.

1.2 ENTRE O PERCEBER E O SENTIR

Cecília Meireles e Lêda Selma, embora sejam, cronologicamente, de diferentes épocas, apresentam pontos de contato e aproximação em suas poéticas, pelas múltiplas abordagens temáticas e pelo lirismo que deixam evidente em seus textos poéticos. Ambas apresentam grande maturidade estética e lucidez contemplativa da vida, da morte, do homem, da mulher, da natureza e o porquê da existência humana.

Desse modo, para darmos conta de tal amplidão presente nas obras poéticas de Meireles e Selma, recorreremos a teóricos como Emil Staiger (1972) que, ao conceituar lirismo, o desenha como resultante do somatório que confere musicalidade ao sentido. Partindo desse pressuposto, buscamos, num desejo da recomposição da humanidade perdida, no recorte que abrange, sopros de música afável elaborada por Cecília Meireles em relação àqueles presentes no universo de Lêda Selma, movidos por formas imprecisas e por ritmos sincopados que fazem surgir as formas mágicas que dão sentido à vida: enchem de vigor e exuberância os dias, as flores e também fazem aparecer as dores, num olhar feminino sobre o mundo.

Lêda e Cecília são escritoras que transitam entre o humano e o divino. Contudo, em ambas estão presentes diversos papéis que oscilam no mundo dos sentidos. O frágil e o forte; o sensual e o angelical mesclam a vida e a luta dessas grandes mulheres.

A musicalidade, o sentido e a simbologia sempre estiveram presentes nos textos poéticos de Meireles e Selma. A modernidade trouxe uma nova forma de pensar poesia, a versificação livre, a ausência de rimas regulares, a falta de preocupação com métrica, entretanto há um compasso, uma musicalidade, um ritmo interno que compõem a cadência melódica do poema dando ao texto a sintonia e a combinação orquestral dos sons.

A ambientação de liberdade e de melancolia está presente nos poemas a seguir. Demonstram a total entrega de sentimentalidades e entrega ao lirismo que rompe, que flutua e que vai. E, num cenário bucólico, a beleza se veste, se despe com os tons da natureza.

Leveza

Leve é o pássaro:
e a sua sombra voante,
mais leve.

E a cascata aérea
de sua garaganta,
mais leve.

E o que se lembra, ouvindo-se
deslizar seu canto,
mais leve.

E o desejo rápido
desse mais antigo instante,
mais leve.

E a fuga invisível
do amargo passante,
mais leve.

(MEIRELES, 1985, p. 260).

A escolha de cada palavra, de cada número de sílabas poéticas representa o pássaro flagrado em pleno voo. Este voo é sentido pela forma da distribuição dos vocábulos e cada palavra leva o leitor a refletir sobre a vida e o tempo e a

efemeridade de cada momento. A metáfora do voo se relaciona com o processo de cada passo. Ir em frente, voando, caminhando, dançando, escalando, ou seja, é proibido parar, interromper o processo, a vida, o aprendizado, os sofrimentos, as alegrias.

O desejo, a memória que á princípio são aspectos metafísicos de uma existência breve e fugaz que estão presentes em cada palavra e em cada ausência de palavra. Todos os fatos que acontecem, seja na natureza ou na vida humana é uma "leveza"; ou seja, não tem duração, constância por muito tempo, acontece e logo desaparece para sempre, e como as situações são as lembranças da nossa juventude, todas as sensações se tornam semelhantes a sombras de um pássaro em voo. Entretanto, podemos nos regozijar nas situações doces, leves e puras, que desvanecem as dores, as amarguras e as angústias também desaparecem numa "fuga invisível".

A consciência de que vida, morte; alegria, tristeza; sol, chuva constroem os dias e que tudo passa nos faz sorrir e chorar, mas nesse jogo de contrários, está a magia, o mistério do viver. A ambientação bucólica, leve e natural que vem traduzir a simbologia do voo, da ave buscando uma representação lírica inexata e imprecisa da paz e do nada. Sabe-se que o termo "pássaro" simboliza a inteligência, a sabedoria, a leveza, o divino, a alma, a liberdade, a amizade, a brandura e que por apresentarem asas e dominarem o espaço infinito do céu, muitas culturas os consideram mensageiros divinos, espirituais que transitam entre o céu e a terra, a ponte entre os povos e os deuses é permitida. Essa imagem, leve, solta e celeste dos pássaros aparece em consonância com a imagem pluma, etérea e diáfana, da própria imagem/palavra poética.

Do mesmo modo, temos em Lêda Selma a leveza do sonho, da utopia libertária e imaginativa, que ganha asas na expressão viva da busca poética. Seu poema, "Voo", ganha novas asas pelas mãos de Ivan Lins, em canção homônima ao poema de Selma, realizando no sistema musical uma leitura que constrói, em sistema diverso daquele da poesia, as nuances que também nos conduzem à leveza própria da liberdade nele impressa:

Voo

Se teu sonho
for maior que ti,
alonga tuas asas,
esgarça teus medos,
amplia teu mundo,
dimensiona o infinito
e parte em busca da estrela...
Voa alto. Voa longe. Voa livre!
E esparrama pelo caminho
a solidão que te roubou
tantas fantasias,
tantos carinhos
e tanta vida.
(SELMA, 2008, p. 80).

A reiteração do termo voa sugere o processo gradual de lançar-se ao voo, o movimento das asas, o barulho do atrito com o ar, a partida para o infinito, para o céu, a sensação da liberdade, o vento a nos tocar. O passado fica para trás. Essa ambientação consiste em romper as cadeias e desfazer as amarras. O eu poético entrega-se a uma viagem livre para o encantamento da entrega ao espaço, ao infinito, ao indizível, como se uma ventania arrastasse o opaco e o obscuro, e o perder-se e o encontrar-se seria incumbência do destino e da sorte. No texto, o termo estrela, fonte de luz, está associada ao simbolismo celeste evocando a perfeição, a luz, o renascimento, o céu, o divino, a proteção, a esperança, o desejo, a renovação, o equilíbrio, a sabedoria. Percebemos a atmosfera límpida, a ambientação de soberania e a busca da estrela que nos remete aos momentos enigmáticos da vida. Esse poema evoca um mundo de transcendência e desenha a distância entre a dureza da realidade e a magnitude do sonho.

É habitual que o termo poesia seja conceituado como um texto poético, geralmente em verso, que faz parte do gênero literário denominado "lírico", entretanto, qualquer texto pode estar recheado de poesia. A musicalidade, o ritmo, as figuras de linguagens e o encantamento são marcas da poesia, e a letra de música é, muitas vezes, confundida com a própria poesia. Contudo, o suporte melódico exige um trabalho hercúleo quando se trata de traduzir um poema. Para outro sistema de linguagem. No caso, a música permite aos letristas inúmeros recursos como as repetições, o refrão, o estribilho que, quando permeados pela harmonia, performatizam e traduzem toda a ambientação poética numa mesclada de sons, ritmos e palavras.

Ivan Lins¹ constrói uma melodia que, logo ao introduzir a música, com sons dissonantes, em formato de fuga, capaz de gerar em nós um clima dramático e nos avisa que, mesmo o sonho sendo maior que nós mesmos, pode ele ser alcançado.

O termo sonho, que se opõe à realidade, gera na melodia de Lins, uma sensação de congelamento da imagem poética, formando uma acústico-poética de grande vigor. A passividade imposta pelo termo sonho é posta como oposição ao trecho “alonga tuas asas” e a leitura imagética nos faz relacionar “alongar asas” com esforço, coragem, vigor e altura, desafio e dificuldade. Asas, como imagem poética arrebatadora, tanto no poema quanto na música é simulada na abertura do espectro vocal e dos sons da orquestra que se aglutinam formando uma cascata, a um só tempo, cheia de leveza e atitude.

O trecho “esgarça teus medos” em que se utiliza o imperativo como forma de enfrentamento, o fim do esmaecimento, das dúvidas e de tudo o que fragiliza diante das adversidades. Um grito de coragem diante de caminhos obscuros e incertos.

O verso “amplia o teu mundo” é um convite à luta, à conquista, mas um convite feito com suavidade e candura. A voz sussurra o verso como se fosse um vento com frescor e com alegria.

Ao cantar “dimensiona o infinito” percebemos uma transcendência do querer, do ousar, do transformar, do querer sempre mais. É como mensurar algo impossível de ser medido, a própria medida da beleza, presente no original poético e também na canção que a transcria. No trecho “E parte em busca da Estrela” se concretiza a mais importante de todas as decisões: a partida, a voz do cantor se volta para o ponto de repouso, em uma melodia que simula a infinitude, a voz que se prolonga no eco potente da língua poética.

Quando o verbo voar é relacionado aos adjetivos alto, longe e livre, temos a ideia da simulação do voo. Voz, orquestra e movimento das asas em total equilíbrio, total harmonia num momento de catarse absoluta. O verso “esparrama pelo caminho” numa total fruição da liberdade, a voz se estende para descrever a amplitude desse caminho e nos diz com sua ação estética que esse caminho é atravessado, é conquistado, é vencido em um processo de persistência de repetidos embates.

¹ in: <https://www.lettras.mus.br/ivan-lins/258995/>, acesso em 12-10-2019.

Ao falar que a solidão roubou do eu poético as fantasias, os carinhos e a vida, a voz que o enuncia sugere uma resposta às primeiras provocações do texto, que justifica a tomada de decisão tão necessária quando se parte para uma vida na qual não lhe seja negado nada. Voar e lutar, neste contexto, se confundem. A anáfora com o termo “voa”, repetidas vezes, sugere o quanto que se deve batalhar para escrever a própria história.

A leitura primeira de textos poéticos já possibilita correlacioná-los com o abstrato, figurado, indizível, indescritível e que na pequenez das mãos humanas, se consiga aproximar o mundo linguístico dos pensamentos e das práticas divinas pela magia e encantamento que os textos poéticos exalam. A complexidade dos textos poéticos é surpreendentemente materializada na singeleza das práticas simples, cotidianas e sonoras. Quando Cecília constrói seus textos e usa o céu, o mar, o infinito, como representação do disforme, do indefinível demonstra uma poética de eterno x efêmero; de dissolução do ego; de renúncia na busca pelo Absoluto e do equilíbrio entre verdade e ilusão que exemplificam alguns interesses culturais, filosóficos e religiosos de Cecília Meireles e se percebe o diálogo com o Simbolismo. Ao se analisar a importância do mar como tema e símbolo do Absoluto; os tipos de vozes poéticas que reiteram as buscas, os motivos e a profundidade das relações que traduzem como símbolos as mãos, o espelho, o retrato e a estátua.

Num jogo paradoxal, analisar a simbologia pode ser uma forma de selecionar conceitos ou ampliá-los, o mundo conotativo impede que a precisão de significados aconteça e o mundo poético tem autoridade de reescrever regras e mergulhar num mundo liberto de qualquer paradigma. Cada termo, cada personagem no mundo literário reflete ideologias e energias próprias de cada momento criador. Selma manipula poeticamente a dor, intensamente, usando a lua, o sonho, a estrela numa representação da mais profunda busca dos porquês, das perdas, dos ganhos dessa estada passageira entre os mortais e num tom metalinguístico metaforiza as teias que envolvem a sociedade, a família, os amores e sempre busca impregnar a poesia com palavras e, conseqüentemente, impregnar as palavras com poesia e a palavras e a poesia constroem pontes de sentido para representar a vida e os versos são testemunhas das lutas diárias e a constatação dos soluços e dos sonhos do dia a dia. O jogo de sedução constrói e desconstrói os amores e a batalha interminável para driblar a morte e as dores registradas em cada verso.

A excelência dessas duas grandes escritoras nos desperta para enxergarmos as mazelas humanas, as dores no sentido universal e as dores subjetivas que se manifestam no individualismo entre nós. Cecília e Selma nos apresentam as dores da existência numa configuração musical repleta de nostalgia.

Cântico VI

Tu tens um medo:
Acabar.
Não vês que acabas todo o dia.
Que morres no amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que te renovas todo o dia.
No amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que és sempre outro.
Que és sempre o mesmo.
Que morrerás por idades imensas.
Até não teres medo de morrer.
E então serás eterno.
(MEIRELES, 1997, p. 193 – 194).

Cecília foi uma soma de características clássicas, românticas, parnasianas e simbolistas e, de repente, imergiu num momento modernista carregada de espiritualidade e melancolia. A classificação da poetiza será sempre uma incógnita, mas nessa salada de influências, o simbolismo ficou evidente. O eu poético se mostra preocupado com o jogo da efemeridade e da eternidade. O texto poético manifesta concepções a respeito do homem em seu aspecto existência. O eu poético descreve com serenidade um processo natural nos dois sentidos, verso e reverso.

Guardados

O medo me induz ao limbo,
o sonho, à ousadia.

No medo, guardo silêncios;
no sonho, pecados.

Nos silêncios, as saudades;
nos pecados, muitas sombras.

Nas saudades, bafios de amor;
nas sombras, minhas verdades.
(SELMA, 2012, p. 49).

O poema de Lêda Selma suscita o repensar sobre o tanto que fazemos seleções no decorrer da vida: podemos isso; não podemos aquilo. As escolhas dos amores que nunca nos parecem satisfatórias, os silêncios tornaram-se essenciais. Guardamos mágoas, medos, sonhos, amores, dores, prazeres e nesse processo tão curto da vida, colecionamos desilusões.

Os poemas, ora evidenciam semelhança, ora diferença, mas o olhar sensível e sofrido do eu lírico, diante da contemplação do mundo e de suas dores, está sempre presente. Percebe-se uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor. Os contextos, a ambientação das poesias foram identificados e interpretados para que o exercício do pensar sobre a obra fosse possível e refletíssemos sobre os conflitos existenciais que acompanham a humanidade nos contextos políticos e sociais mesmo que haja uma reflexão diferente sobre a percepção da vida.

Walter Benjamin (1994) ao dialogar sobre o capitalismo e a industrialização como agentes modificadores da cultura, conclui que houve uma quebra, uma ruptura com algumas tradições e essa interrupção apresenta, segundo ele, alguns aspectos positivos. Facetas negativas e positivas numa mesma percepção.

A língua é viva e, constantemente, ela ganha, perde, modifica signos. O ser social do momento interfere a todo instante na comunicação. Os valores se esvaem, as verdades são reescritas e, positivas ou não, as mudanças ganham nome de evolução. Moda, certo; errado, bonito; feio são conceitos bastante flexíveis e porque não dizer não há mais definição de nada. A modernidade grita pela liberdade.

Gostar de poesia, compreender poesia exige uma ginástica constante de desafiar a semântica, a semiologia dos signos e, muitas vezes, de filosofia e, de repente, se deparar com o inusitado, a demência e a consciência no mesmo pódio ou na mesma vala. Requer sensibilidade e aceitação, aceitar que as palavras têm a sua própria razão.

A forma verbal mais elevada é o Sentir, a prática do sentimento é a maior as funções da linguagem, podemos compreender que, para que haja comunicação satisfatória, existe um processo de combinações, de arranjos, de permutas e que a

função estética flui em meio a outras funções da linguagem, para além do propósito do poeta e dos fenômenos e situações próprias do tempo da produção do poema.

Cecília Meireles, mesmo vivendo em um tempo de conflitos sociais e submissão feminina, pode assumir, na sociedade, diversos papéis que, na época, seriam direcionados a figuras masculinas, muito cedo, se percebeu só, seus pais morreram precocemente. Cresceu numa estrutura tradicional de família, sem os pais, teve que aceitar como referência de lar uma casa muito modesta e uma avó zelosa e prestativa, mas sempre se sentiu atraída pela solidão e pelo silêncio. Já no seu mundo de criança fez alianças com a melancolia e a reflexão sobre a vida. Fez dos livros e dos sonhos seus grandes companheiros. Sempre empenhada na construção do saber, nos primeiros anos escolares, demonstrou talentosa e dedicada aos estudos. Aos 19 anos publica seu primeiro livro, “Espectros”, a materialização da sua facilidade e da sua competência na escrita tornou-se pública. Seu primeiro livro “Espectros”. Casou-se duas vezes e nesse processo de viver todo dia com certeza de que se morre todo dia, Cecília foi amadurecendo a sua literatura e num processo natural de acoplar novas formas de escrever, de pensar, de ver, de sentir foi construindo uma nova, forte e espiritualizada poetiza. Suas viagens ao exterior possibilitaram a absorção de leituras e desleituras do mundo visível e invisível.

Lêda Selma sempre se mostrou adiante do seu tempo, mulher de atitudes firmes e espírito rebelde. Veio desfazer, desconstruir e desler um mundo cheio de padrões prontos. Desde muito jovem, esteve envolvida com literatura, fundou o jornal estudantil ‘Juventude Agostiniana’ quando adolescente no Colégio Santo Agostinho. Posteriormente, assinava crônicas poéticas na Folha de Goyaz. Poetisa, contista, cronista por 21 anos do Diário da Manhã, palestrante, diversos trabalhos críticos e dicionários goianos. Ocupa a Cadeira 14 da Academia Goiana de Letras e fez um trabalho ímpar como presidenta da Academia Goiana de Letras. Lêda Selma apresenta em sua lírica a unidade que se frutifica na diversidade, inerente a temas e a problemáticas atuais. Seu discurso poético traz à luz experiências cotidianas de valor universal, o âmago das coisas, dos lugares e das pessoas, a busca de si mesma, os conflitos existenciais.

Numa reflexão envolvendo os conceitos, de historiografia e historicismo, podemos fazer algumas deduções que, obviamente, são flexíveis já que a

contemporaneidade nos apresenta um cenário, uma ambientação de múltiplas variáveis e infindáveis campos de pensamento.

A historiografia e o historicismo se reportam à literatura e à arte estética, entretanto se considerarmos a historiografia, a referência será a história.

Pensar o historicismo e a historiografia nos leva a refletir sobre a verdade, a verossimilhança, a ficção, a cronologia da literatura e não se pode valorizar a história mais que a literatura ou o contrário, haja vista que depende da amplitude ou do enfoque concebido para que se veja a necessidade de refletir sobre cada uma delas. Cada uma tem o seu fundamento, o seu espaço e a sua importância. O olhar da arte lê, de maneira diferente, do olhar sociológico. Entretanto, o artista e o crítico não estão isentos da consideração sociológica sobre o seu objeto estético.

Quando se buscam conceitos aplicáveis às análises literárias, e que se depara com uma sociedade em movimento o novo se vê ultrapassado em pedaços infinitamente pequenos de espaço de tempo. As descobertas, as novas formulações teóricas adquirem pluralidade de olhares sobre o que seja arte, belas artes: música, dança, pintura, escultura, arquitetura, poesia, cinema, fotografia e outros tantos sistemas de linguagem.

O conceito de belas-artes começou a tomar corpo no continente europeu ainda no século XVII. Quando surgiu o conceito de belas-artes e artes, a leitura priorizava a criação do belo, sem utilidade prática, preocupava-se em representar o belo em si, mas com o passar das décadas, o conceito de belo vem sendo formulado segundo diversas concepções. A cada momento histórico, social e cultural, a beleza é desenhada conforme os modelos de uma época. Os conceitos são flexíveis e são reescritos constantemente, num momento em que as relações se apresentam num mundo líquido, sem formato, sem padrões, sem garantias.

No geral, o que se pode perceber é que o lirismo, concebido como subjetivismo poético, historicamente, extravasa a sentimentalidade e a leitura subjetiva das sensações e do mundo interior do eu lírico criado pelo poeta. O homem sempre esteve e estará em constante luta entre o racional e o sensível, e desde os primórdios da civilização a exploração de sentimentos já ocorria.

II. A CONSCIÊNCIA ESTÉTICA NO METAPOEMA

O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz a si. Dessa circunstância procede o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia (PAZ, 1982, p. 285).

Ao tratarmos de consciência estética, consideramos o domínio por excelência de uma determinada arte. O interesse deste capítulo centra-se na compreensão desse domínio enquanto procedimento construtivo da produção poética das autoras Cecília Meireles e Lêda Selma: no que as singulariza e no que as aproxima. Para isso, discutiremos, inicialmente, o que Octávio Paz aborda sobre a poesia, o poema e o poeta, particularmente em seu livro *O Arco e a Lira* (1982). Para o autor, o poema traz dentro de si a capacidade de sugar dos leitores os mais profundos sentimentos. Isto significa entender que, ao visitar o poema, revisitá-lo e revivê-lo, o leitor faz uma viagem dentro de si e além de si.

Paz (1982) se debruça sobre os conceitos mais significativos acerca do objeto poético ressaltando as infinitas possibilidades de significações e interpretações. Partindo desse ponto de vista, a fruição estética que a leitura de textos poéticos proporciona está exatamente nesse ponto, aquele que nos permite flutuar em diferentes direções e libertar as amarras do exato e do matemático. Assim, o todo poético verbal, ou seja, a poesia enseja, a um só tempo, inúmeras leituras, ela é um grito de liberdade que se dá para o sentir. Ao ler um texto poético, a fantástica oportunidade de explorar o inexplorável acontece. É dado a quem lê a capacidade de levitar e se contaminar e contaminar o poema com a sua própria essência, já que, em seu todo poético a poesia:

[...] é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. [...] o poema é um caracol onde ressoa a música, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, diálogo,

monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. [...] o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 2012, p. 21).

É comum que, no nosso dia a dia, esses dois termos, poema e poesia, sejam considerados sinônimos, entretanto Paz acredita que há poesia sem poemas, ou seja, é possível que ela esteja em uma paisagem, em uma pessoa ou em fatos cotidianos e em situações que podem ser consideradas poéticas, ou seja, o poético pode ser encontrado em acontecimentos simples, frutos da casualidade e em palavras que, anteriormente, eram consideradas não poéticas.

2.1 O POEMA E O FAZER POÉTICO

Octávio Paz acredita que o poema não é apenas uma forma literária em si, mas a união do poeta com a poesia e chama atenção para a questão de que, frequentemente, a poesia é conceituada como a reunião de todos poemas de um autor ou o período específico em que tenha havido produção artística. Paz considera essa caracterização totalmente equivocada já que o poema é único e irredutível. Mas cabe ao poeta a perceber a poeticidade em seu universo e transformá-la em poema, ou seja, em material legível, audível e humano denominado poema que, geralmente, obedece a algumas normas de estrutura como regras métricas, rítmicas e de versificação. Para José Divino Pinto (2015), a propriedade da obra literária revela a consciência estética do autor, que lhe confere atributos estéticos próprios do “sistema poético”. Neste sentido, a poesia se revela como objeto estético verbal cuja singularidade lhe é assegurada pelo ritmo, pelos sons e pelas imagens poéticas geradores de efeitos de sentido. O crítico entende, desde sua origem é o ritmo o fator essencial da poesia, que se realiza em:

[...] uma estrutura sintática completamente adversa daquela que se pode ver na fala cotidiana absolutamente despretensiosa, desprovida de qualquer efeito de estilo. São estes vestígios, perceptíveis no material linguístico do discurso literário, que nos permitem compreender que, embora o poema seja, *grosso modo*, uma forma fixa de escrita em versos, a poesia - discurso poético - vai além de tal procedimento estrutural: ela estará em qualquer parte do discurso que conjugue som e imagem, suscitando sentidos (PINTO, 2015, p. 258).

Se cada poema é único, isolado e irredutível, cada obra do poeta é transfiguração, desrealização, em que se processa a metaforização das circunstâncias da época e do espaço em que o eu lírico vive, para instituir seus vestígios no tecido discursivo. Desse ponto de vista, cada poeta transpira o estilo literário de seu tempo ou o inova, para não dizer: reinventa. Desse ponto de vista, o poema é metáfora viva que transcende seu tempo, em versos, isto é:

O poema é uma revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente a realidade perceptível através dos sentidos, é a materialização do desejo de um porto sonhador a traduzir angustia do poeta á procura do seu próprio ser do mundo. A poesia é a essência do verso. O poema, composto por versos metódicos, não tem alma, é uma coisa triste, solitária, vazia. A poesia é o ser do poema, é a alegria, a imaginação, a criação, e a imortalidade dos versos. No entanto, a efetivação plena do poema somente acontece na realização da leitura e nas múltiplas interpretações que o texto suscita. O leitor necessita contemplar o poema com os olhos de quem ama e, com perspicácia, deve ler as entrelinhas das inúmeras sugestões da metáfora viva que brota em cada palavra. Ao contemplar a metáfora viva do poema, o leitor desvelará a sintaxe invisível do texto poético e a poesia acenderá sua luz sublime (LIMA, 2011, p. 7).

O poema é a revelação da alma, porque poesia é a alegria de quem lê, provocando a imaginação por meio da palavra poética, fazendo com que um poema possa ter várias janelas, multiplicando-se a cada leitura. Sem dúvida, o poema é um objeto único criado por um poeta único que traz um estilo próprio, numa época, num contexto histórico um estilo próprio de um poeta específico. Na obra “Baralho poético”, de Lêda Selma, há a produção de uma espécie de metapoemas, em que o poema traz dentro de si a capacidade de sugar de quem lê os mais profundos sentimentos, ou seja, engendra sopro em signos verbais:

Um sopro espanou a palavra
que chegou sem dizer nada,
nas cordas de um violino,
e fez pouso no poema.
(SELMA, s/d)

No corpo do texto lírico, as palavras, por sua leveza, transpõem os limites de signo verbal poético, inscrevem e geram vida, possibilitam a vida. Tornam-se linguagem de dimensões as mais diversas, em forma de canto sugerindo efeitos de

sentido que podem evocar ideologias, preconceitos, hábitos, verdades e mentiras; sentimento de solidão e silêncio em movimento.

Nas “cordas do violino” a poesia é um grito de liberdade, em que se escancara o mundo exterior e interior de quem se depara com uma rede de significação evocando sensações no campo das subjetividades. No seu habitat, os signos verbais suscitam mistérios, fazem-nos, desfazem-nos e o refazem. Metaforicamente e seguindo as trilhas criadas por Octávio Paz, podemos dizer que a poesia enxerga, além do contexto histórico, para explorar o lado insondável do sentimento humano. Nela, podemos identificar a realidade a não realidade, ou seja, a quase verdade e a quase verdade, por meio da reinvenção discursiva: não há quem possa neutralizar a força, a rebeldia e o poder criador da poesia:

No fingimento
da verdade inteira,
repartida na mentira
em despedaços, sou poeta.
Dos sonhos dos insanos e insones.
E dos bêbados sem sonhos.
(SELMA, s/d).

Na reinvenção discursiva, as palavras e o poeta formam um todo sígnico: são metades que se somam e se completam “em despedaços”, pois, como o mini poema suscita, um poeta não busca palavras, ele as percebe dentro de si. Cada palavra de um poema é insubstituível e nesse processo de construção estabelece sintonia e cumplicidade entre o poeta, as palavras e o processo criativo, “em despedaços” e sonhos:

O poeta, por vezes,
É prisioneiro
Do instante ou da palavra;
Por outras, é libertário,
E permanece inteiro
Mesmo fragmentado
(SELMA, s/d).

É na poesia que podemos perceber a expressão arrebatadora daquele estado em que o eu lírico se vê prisioneiro e livre, no instante em que põe a consciência estética em movimento, seja como produtor, seja como fruidor do objeto estético poema. Esse eu experimenta uma espécie de sensação paradoxal e síntese catalizadora dos movimentos da linguagem criativa. É nela que percebemos os

contrários e as confluências de sentidos e imagens, já que a ela é dado, no momento da criação, esse poder catalizador. Numa reflexão dentro desse universo paradoxal, depreende-se que a estrutura profunda da linguagem poética nos conduz à percepção daquilo que nos orienta Octávio Paz ao se referir ao vocábulo poema em sua designação genérica: "O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa" (PAZ, 1982, p. 17). Então, se há poesia fora do poema e há poesia dentro da prosa, é por que a poesia é também uma forma materializada em signos, em imagens, na beleza e no sensível que se realiza tanto no verso quanto na prosa.

Quanto mais notamos a necessidade de nomear, de rotular os textos para que os compêndios possam reduzir o estudo da literatura em mera classificação de gêneros textuais e ensinar gramática contextualizada, mais incorremos no risco de promover o distanciamento da poesia do seu real significado. Essa necessidade didática de enumerar, de rotular, de avaliar a literatura tornando-a útil, metódica, prática como se a fruição da leitura, da escrita e do pensamento fosse limitada para definir se tal poema é árcade ou é modernista é negar que a experiência estética pode ser exercitada. Negar este exercício é negar o arrebatamento contido na poesia e isto nos parece um sacrilégio.

Retomando a escrita-objeto de nossas indagações literárias, vemos nela os sinais que se manifestam atestando perícia e desvelo na prática de poetar e tal sacramento não é habilidade de muitos. Prática que requer conhecimentos vários, sensibilidade e profunda conexão com o indefinível e com o inexato. Nesse sentido, Cecília Meireles (1991) considera que a poesia é um grito transfigurado. A transfiguração faz-se nos procedimentos de semantização e no plano da expressividade. Cecília foi escritora atenta à riqueza do léxico e dos ritmos, tendo sido talvez a escritora modernista que modulou com mais maestria os versos livres. A versatilidade de Cecília, ao escrever, é prova incontestável de sua consciência estética:

Ai, palavras

Ai, palavras, ai, palavras
Que estranha potência a vossa!
Todo o sentido da vida
princípio a vossa porta:

o mel do amor cristaliza
 seu perfume em vossa rosa;
 sois o sonho e sois a audácia,
 calúnia, fúria, derrota...

A liberdade das almas,
 ai! Com letras se elabora...
 E dos venenos humanos
 sois a mais fina retorta:
 frágil, frágil, como o vidro
 e mais que o aço poderosa!
 Reis, impérios, povos, tempos,
 pelo vosso impulso rodam...

(MEIRELES, 1977, p. 115–116).

Nesse fragmento de poema, o procedimento metalinguístico adotado evidencia o poder do signo verbal poético, em que o eu lírico manifesta sua voz: “Ai, palavras, ai, palavras / Que estranha potência a vossa!” Essa voz explora os sentidos que lhe são atribuídos, metalinguisticamente, e, ao mesmo tempo, exprime ânsia pela liberdade, para alcançar instantes sublimes, como quem busca sua essência:

Todo o sentido da vida
 principia a vossa porta:
 o mel do amor cristaliza
 seu perfume em vossa rosa;
 sois o sonho [...]

A leitura dos versos permite-nos confirmar, portanto, que a poesia é a morada do homem e da linguagem, independentemente do impacto, ou seja, das sensações que podem gerar. Isso significa que:

[...] a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de artes (PAZ, 1988, p. 27).

Quando palavras poéticas são selecionadas e combinadas nos versos e elas se articulam, criam uma coloração de sentido singular e polissêmico, por isso tornam-se poderosas. Assim poetiza Cecília Meireles:

sois a mais fina retorta:
frágil, frágil, como o vidro
e mais que o aço poderosa!

As palavras, assim harmonizadas, misturam leveza do ser, uma vez que harmonizam a sensação de fragilidade, de sentimentos e de pensamentos, inúmeras leituras de um mesmo texto. As palavras são pontes e através delas podemos nos conectar com o outro e da mesma forma que ela exerce uma força positiva de unir, conciliar, cresce e fortalecer também pode causar grandes danos.

A estrutura poética do fragmento obedece, religiosamente, à métrica com sete sílabas poéticas, mas não apresenta versos regulares. A musicalidade e o ritmo são marcados com a sílaba tônica nas penúltimas sílabas das palavras paroxítonas, essa rima é classificada como rima grave. Na estrutura poética, há um equilíbrio, uma harmonia inserida ao seu significado junto às relações humanas conforme diz o verso “Todo o sentido da vida/principia a vossa porta”, ou seja, a porta do poema.

Tanto Cecília Meireles quanto Lêda Selma apresentam um grande conhecimento literário, uma vez que o estatuto do belo assenta-se na possibilidade da sua mais complexa conceituação, na diversidade de emoções e na pluralidade de sentimentos que despertam através do reflexo de palavras, de sentidos, de musicalidade, de ritmo em sua consciência e geram infinitas sensações, prazer ou desprazer; alegria ou tristeza; satisfação ou repugnância e saboreamos emoções contraditórias, conflitantes, enriquecedoras que podem nos esvaziar ou preencher.

Considerando a consciência estética das duas poetisas, notamos que se inscrevem numa geradora de sentidos relacionados ao sentimento de plenitude da dor, do amor e da melancolia, em suas múltiplas e, às vezes, paradoxais motivações.

A diversidade de recursos que envolvem o texto poético gera dificuldade para entendê-lo. Sabemos que a poesia se encanta por ambiguidades, por expressões simbólicas, metáforas, sentidos escorregadios, a polissemia, a ironia e os silêncios. A liberdade é imprescindível ao poeta e ao seu texto, pois a eles é permitido todos os formatos sem os rigores que são definidos para os textos em prosa.

Um grande pintor será declarado um grande poeta caso ele consiga transcender os limites da linguagem visual e, de repente, verbalizar imagens. Ao

criar as imagens e o poema, o poeta faz do texto-imagem, uma poesia. Há uma linguagem própria do poeta, em que há cumplicidade e sintonia.

Refletindo sobre a linguagem, perceberemos que a materialização do texto poético torna legíveis as situações reflexivas; a beleza; a dor; os sentimentos que a princípio, não são palpáveis. Ele não é apenas uma obra única e original, é também leitura, declamação, força, entonação, sensibilidade e muito mais. Essas declarações fazem com que concluamos que o poeta cria os poemas, mas o povo, ao recitá-los, os recria. A junção do poeta e do leitor faz com que o poema tenha vida e nessa junção surge a poesia. Sem leitor, a obra fica incompleta, ela não existe.

A junção do poeta e do leitor faz com que o poema tenha vida e nessa junção surge a poesia. Sem leitor, a obra fica incompleta, ela não existe. O correr da história, os tempos contemporâneos modificaram as relações sociais e o povo distanciou-se das célebres leituras, a Língua Portuguesa é ridicularizada a cada bate-papo e o poeta se transformou em um funcionário graduado da frente cultural.

Octavio Paz (1982) acredita que o poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos e essa afirmativa reforça a necessidade da lucidez e da sensibilidade para nos tornar cidadãos. A relação entre o poeta e o povo acontece de maneira espontânea e natural.

O poeta contemporâneo age sobre indivíduos e grupos e nisso reside sua eficácia e futura fecundidade. Nenhum caos social acarretaria a extinção das artes ou o silêncio dos poetas, na verdade, é possível que o processo inverso ocorra. A dor é bastante eficiente na produção artística.

A língua é viva e isto é possível constatar pela forma como ela é moldada, reinventada e quando ela ganha e perde termos. O poeta não se serve das palavras, ao contrário, o poeta é seu servo e ao servi-las devolve a elas a sua natureza original. O poeta ao servi-las não o faz de maneira desorganizada, utiliza as palavras intuitivamente, numa comunhão e num ritmo perfeito. A linguagem poética tem um dinamismo natural. Ritmo, métrica, rima, aliterações, paronomásias, metáforas e outros processos são aglutinados às palavras e cria-se a poesia.

A linguagem poética tem um dinamismo natural. Ritmo, métrica, rima, aliterações, paronomásias, metáforas e outros processos são aglutinados às palavras e cria-se a poesia.

A analogia feita com o termo poeta e mago é pertinente se notarmos que o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo e da musicalidade. Uma imagem sugere outra, outra e mais outra num processo mágico de construção textual.

Há diversos campos de estudos, a História, a Filosofia, a Literatura, a Sociologia e outros tantos e cada um deles tem uma característica ao analisar fatos e expor as suas teorias. Muitos assistem a filmes para entender um fato histórico, outros leem um romance para entender um contexto histórico de uma época e se esquecem da liberdade do escritor ou do diretor cinematográfico de romper com a verdade, mas conforme Garcia Bacca² afirma “Não é trabalho de o poeta contar as coisas como aconteceram, mas como desejaríamos que tivessem acontecido”, já que o reino da poesia é o reino de Oxalá, devemos refletir sobre o material de que necessitamos.

O texto poético tem vida própria e entre as artes, é possível perceber um entrelaçamento. Embora as diferenças sejam evidentes, todos eles trabalham com linguagens. A facilidade em assumir a função de poeta ou de prosador, dependerá da forma como se lida com a linguagem. Há controvérsias quanto à classificação do texto poético, alguns afirmam que a linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; outros acreditam que a poesia é menos reflexiva e mais natural e por esse motivo argumentam que ser poeta é mais fácil sem o saber do que ser prosador.

Lua Adversa

Tenho fases, como a lua
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!
Não me encontro com ninguém

² In: <https://revistacaliban.net/deslimites-da-poesia-55fe89e76e0c> acesso em 14-01-2020.

(tenho fases, como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...
(MEIRELES, 1967, p. 232)

Primeiramente, verificamos, no poema em pauta, a simbologia do termo “lua”, ela simboliza os ritmos biológicos, representa as fases da vida, já que ela passa regularmente por um ciclo, visto que é um astro que respeita uma sequência, uma gradação que envolve crescer, diminuir, desaparecer e crescer novamente.

A Lua está sempre submetida a um fluxo permanente, a um movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes; tornando-se a lei universal do nascimento e da morte, sendo ela, a lua, a representação da passagem da vida para a morte e vice-versa. Ela traz consigo ainda a representação da feminilidade e da fecundidade, é a guia das noites e com isso simboliza os termos noturnos como o sonho, o inconsciente, o subconsciente, o psiquismo e tudo que significa instabilidade e transitoriedade.

O texto poético explora isso, ao dizer que as fases da lua são uma analogia das fases da vida. A inconstância da vida, os encontros e desencontros, as antíteses na realidade humana devem ser concebidas como algo natural no nosso caminhar e que esse duelo existencial faz parte da efemeridade da nossa jornada.

A repetição do termo “fases” é marcante, pois intensifica a multiplicidade das fases, dos momentos e, ao mesmo tempo, evoca uma musicalidade constante e acentua o ritmo ao iniciar os versos.

Cecília Meireles trabalha com rimas perfeitas tornando o poema melodioso gerando uma ambientação harmoniosa e leve de todo o processo do “ser” em versos heptassílabos.

O poema “Lua Adversa”, construído em redondilhas maiores evoca a esfera da transitoriedade, da passagem, das transformações dos estados. O amálgama dos signos poéticos remete ao próprio processo construtivo do poema que, também ele, traduz o fazer poético que apresenta ciclos, conflitos difusos e uma interminável melancolia. Percebe-se uma analogia entre as fases da lua com a própria vida e suas etapas, seu cotidiano, sua rotina periódica e repetitiva, isso nos lembra do

clichê que “Tudo passa”, as alegrias e a juventude passarão, mas também as tristezas e as dores não durarão. Um jogo de palavras construindo uma relação cíclica de todas as coisas, como se não houvesse começo e fim. Não há finitude, só há a continuidade. O jogo de palavras envolve uma ambientação sensual em que a busca e o encontro se tornam um.

Cecília utiliza a figura da lua como representação metafórica, uma vez que a lua, mesmo se a considerarmos única e indivisível, ela se apresenta múltipla em suas faces. Desse modo, o eu poético apresenta as adversidades, as contradições e as mudanças. O texto metaforiza fases de interação e de isolamento, e isso se constrói poeticamente, por meio de um jogo de contrários, de antíteses: escondida, vir para a rua; ser tua, ser sozinha.

Essas são combinações de signos que desenham a união de opostos. A união de contrários que aparentemente são descritas como improváveis, são sentidas, paradoxalmente, como possíveis e aceitáveis num enredo de uma sociedade que vive situações antagônicas e, teoricamente, incompreensíveis.

O texto poético se desenvolve em três momentos. O primeiro é a constatação das contradições. O segundo é a elucidação daquilo que não se explica, pois a definição de tais fases foi arbitrária e o terceiro momento é o da negação. O destino se materializa de maneira negativa, os desencontros prevalecem.

Fases

Camaleônica, a lua
se transmuta céu ao longe.

Nova, desfila, sorrateira,
com suas plumagens de seda.

Em crescente encantamento,
exibe o colo de alabastro.

Já mulher, maliciosa,
seduz, cheia de graça.

E com seu riso minguante,
finda e reinicia a vida.
(SELMA, 2012, p. 15).

Após a leitura do poema, uma conexão foi possível, à medida que a Lua se desloca ao redor da Terra durante o mês, ela apresenta quatro aspectos diferentes, que podemos chamar de fases da Lua. Conforme a sua luminosidade, a Lua pode ser classificada em: cheia, minguante, nova ou crescente e isso ocorre de acordo com o ângulo em que observamos a face da Lua iluminada pelo Sol. O texto poético faz uma analogia das fases da lua com as fases da vida, infância; adolescência; adulto; idoso, que trazem consigo características próprias que a definem e essas características influenciam as pessoas e os lugares.

Ao analisarmos a simbologia do número 4, considerando o termo quatro das quatro fases, veremos que esse número representa solidez, estabilidade, progresso e está ligado ao símbolo da cruz e do quadrado. O livro de Apocalipse indica a ideia de universalidade do número 4 e menciona por várias vezes esse número: 4 cavaleiros, 4 pragas, 4 anjos destruidores, 4 cantos da terra, 4 evangelistas, 4 pontos cardeais e em outros momentos essa numeração está presente 4 estações do ano, 4 elementos (fogo, ar, água e terra) e as 4 fases da vida (infância, juventude, maturidade e velhice), ou seja, o número quatro representa estabilidade e progresso. Ao mesmo tempo, também é perfeito para Pitágoras³, visto que o filósofo fazia referência a Deus através desse número e a representação de equilíbrio é uma face das fases descritas por Lêda Selma.

Quando refletimos sobre a simbologia do número 7, considerando o termo sete, cada fase da Lua dura, em média, 7 dias. O número 7 representa perfeição, espiritualidade e por representar o fim de um ciclo e o começo de outro, é um número que gera ansiedade pelo desconhecido. Sete são os dias da semana, os graus da perfeição, as esferas celestes, as pétalas de rosa, o sabbat – dia especial da religião judaica dedicada ao repouso – o sétimo dia, a totalidade das ordens planetárias, as moradas celestes, a totalidade da ordem moral, das energias e principalmente da ordem espiritual. Ele é mencionado 77 vezes no Velho Testamento e é muitas vezes associado ao diabo, sendo para muitos um número de azar. A besta do Apocalipse possui sete cabeças. O número 7 representa a totalidade, bem como a ansiedade pelo desconhecido. Isso porque sinaliza o fim de um ciclo e início de outro, do qual não se sabe o que esperar.

³In: http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170509162118.pdf acesso em 10-12-2019.

Gera-se com isso uma ambientação de mistério, de incógnita. Dinâmico, a Numerologia o indica como o número da busca da aprendizagem e da perfeição. O seu bloqueio, impede o desenvolvimento dessas qualidades.

No poema “Fases”, Lêda Selma delimita o eu lírico do texto, descreve a Lua como camaleônica, mutante, sorradeira, bem ao modo de plumagens de seda em crescente encantamento, entretanto a ideia de um camaleão representar a Lua e a Lua ser a metáfora de uma figura humana nos faz relacionar as diferentes “caras” que a sociedade, que o contexto, que as hierarquias e regras sociais nos impõe, o mascaramento dos desejos, das opiniões é uma conduta habitual envolvendo a inter-relação de circunstâncias que acompanham um fato ou uma situação. A essência do autêntico, do estável, do equilíbrio não aceita as mutações a que o camaleão se presta a princípio. A ambientação de sedução surge quando a lua, metaforizada de mulher, encanta, envolve, destrói e constrói.

A opacidade da linguagem, a transfiguração, a leveza e o encantamento são sentidos e essa falta de clareza, intencional, que o poema de Lêda Selma exprime como traços de sua consciência poética, ou seja, de sua concepção de literariedade, recorrendo a imagens simbólicas que culturalmente caracterizam o disforme, o indefinido. A Lua, o céu, as plumas reforçam mais ainda a obscuridade de todas as coisas, de todas as gentes e de todos os sentimentos. A transparência é algo impossível. Temos, nesse poema, o signo verbal Lua, por ser poético, evoca situações de desenvolvimento e de empoeiramento que se reconhece no ciclo da vida como aprendizagem ao final de cada lição.

Nos dois textos poéticos, Cecília Meireles e Lêda Selma retratam as metamorfoses, o amadurecimento e o viver como um processo que inclui diversos olhares e posturas diante dos fatos, evocando: tristes alegrias, silêncios ensurdecadores, mentiras sinceras e outros inúmeros paradoxos que se fazem tão presentes no cotidiano sonhado ou vivido pelo eu poético, mas em todos os dois textos é importante ressaltar que somos instáveis, imprevisíveis porque somos humanos.

Despedida

Por mim, e por vós, e por mais aquilo
que está onde as outras coisas nunca estão,
deixo o mar bravo e o céu tranquilo:

quero solidão.

Meu caminho é sem marcos nem paisagens.
E como o conheces? - me perguntarão.
- Por não ter palavras, por não ter imagens.
Nenhum inimigo e nenhum irmão.

Que procuras? - Tudo. Que desejas? - Nada.
Viajo sozinha com o meu coração.
Não ando perdida, mas desenhada.
Levo o meu rumo na minha mão.

A memória voou da minha frente.
Voou meu amor, minha imaginação...
Talvez eu morra antes do horizonte.
Memória, amor e o resto onde estarão?

Deixo aqui meu corpo, entre o sol e a terra.
(Beijo-te, corpo meu, toda desilusão!
Estandarte triste de uma estranha guerra...)
Quero solidão.
(MEIRELES, 1967, p. 198-199).

Quando se pensa em “despedida”, lembra-se de separação, partida ou até a morte. Cecília Meireles, ao usar inúmeras antíteses, instaura nos ares pigmentos de incógnitas e de conflitos. A temática envolvendo a eterna busca humana pelo caminho certo não difere de outros escritores, entretanto a contínua angústia do não encontro, a leitura reflexiva e pessimista sobre o desconhecido caracteriza Cecília com a sua sensibilidade à flor da pele e sua constante melancolia. As cinco estrofes foram marcadas com uma métrica flexível, entretanto as rimas regulares e precisas marcaram o ritmo e a musicalidade do texto poético.

Embora Cecília jorre calma num mar revolto, os pares: está, nunca estão; bravo, tranquilo; palavras, imagens; inimigo, irmão; tudo, nada; sol, terra; marcam bem os conflitos em nossos percursos. Uma característica fascinante de Cecília é que em sua paz simbólica ou camuflada, em seu mar solitário e em seu céu infinito, ela grita com doçura as dores e os amores do mundo. Sua suavidade poética, sua musicalidade são verdadeiros temperos para nos manter esperançosos diante do caos e acreditar que em algum lugar a paz reinará.

A estrutura poética obedece às rimas perfeitas, entretanto a métrica é livre. A musicalidade e o ritmo estão presentes e são reforçados pela presença de vários substantivos abstratos que desenham uma ambientação enfumaçada, indefinida.

Cecília Meireles desenha nele um caminho árduo costurado por tristeza, solidão e vazios. O texto “Despedida” organiza-se por meio de perguntas e de respostas e ao lê-lo se percebe que a comunicação é estabelecida instituindo a imprecisão. O tudo e o nada se aproximam e se distanciam nos conflitos gerados pela falta de ânimo e de fôlego para caminhar. O texto sugere que mesmo estando povoado, o espaço carrega uma solidão permanente.

O eu poético evoca a busca constante pela solidão com uma metáfora da procura pela morte. No poema, o eu lírico se mostra carregado de individualidade, as marcas verbais e pronominais sempre em primeira pessoa reforçam a ideia da individualidade das sensações. Os versos traduzem o sofrimento, o vago, o vazio e o desejo pela solidão e esse anseio pela solitude esconde a vontade que o poema não nomeia; a morte. Ela é desejada pelo eu poético e ele o revela quando, na última estrofe, declara “Deixo aqui meu corpo”. Nesse momento, se manifesta a separação da emoção e do físico. E nessa possibilidade, as angústias podem se dissipar ou não. A percepção espiritualista coloca uma perspectiva diferente já que o que não for resolvido aqui, agora, terá que ser resolvido em outro lugar e em outro momento. Essa verdade pode aumentar ou atenuar a aflição de quem foge do hoje e dos seus vazios. Os termos estrangular, silêncio, solidão, cadáver espelham a angústia, o tédio e o sentimento da falta de sentido da existência que o eu lírico sente:

Risco

Fechei-me em teias
e nos fios de minhas sinas
estrangulei-me.
Mas sobrevivi ao rufar de asas.
Fecundei silêncios
e desatei a solidão
que me repartiu em nadas.
E sobrevivi ao cadáver de tantas dores.
(SELMA, 2012, p. 49).

O termo “risco” memora o sentido de traço, se refletirmos que cada teia abra uma opção, um caminho, um problema, uma solução, um afeto ou um desafeto, acabamos por nos deparar com uma série de conflitos e de sensações confusas fazendo parte do mesmo corpo, do mesmo sentimento, do mesmo pensar e isso traz um desconforto, pois o desconhecido e a dúvida alimentam os medos da gente. Todas essas inúmeras possibilidades contraditórias e diferentes não se equilibram e acabam, ao final do processo, silenciando ou silenciadas. Mesmo apresentando múltiplas significações o termo “risco”, no sentido de rabiscar; no sentido de perigo; no sentido de atear fogo, destruir; todos esses sentidos necessitarão de um contexto para que a polissemia seja desvendada e o sentido adequado seja definido.

Lêda Selma trabalha com versos livres e irregulares, mas há ritmo e musicalidade pontual entre os versos, a estrutura desse poema é um exemplo clássico de quebra dos padrões tradicionais. Embora os verbos “fechei”; “estrangulei”; “fecundei”; “desatei” geram uma sequência sonora, o poema não apresenta rimas regulares. O eu poético apresenta um olhar subjetivo sobre a vida e seus desafios. Almeja, ardentemente, cultivar sentimentos de melancolia e de tédio diante dos fatos e do convívio social.

A escolha do termo “sobreviver” é determinante para que a leitura pessimista seja percebida, pois há uma relevante diferença entre os termos viver e sobreviver. Enquanto sobreviver traz a leitura de permanecer vivo, manter-se no limite que nos condiciona nesta dimensão em que a materialidade é nossa maneira de manifestação e de expressão, o termo viver materializa uma ideia de grandeza, de realização do nosso ser, sentir o gozo da vida, da saúde, da paz, da alegria, do êxito e do amor.

2.2 NOS CAMINHOS DA METAPOESIA

Os termos estrangular, silêncio, solidão, cadáver espelham a angústia, o tédio e o sentimento da falta de sentido da existência que o eu lírico sente.

Ai, palavras

Ai, palavras, ai palavras,

que estranha potência, a vossa!
 Ai, palavras, ai palavras,
 sois o vento, ides no vento,
 [...]
 e mais que o são poderosa!
 Reis, impérios, povos, tempos,
 pelo vosso impulso rodam...
 ...
 Ai, palavras, ai, palavras,
 que estranha potência, a vossa!
 Éreis um sopro na aragem...
 – sois um homem que se enforca!
 (MEIRELLES, 1967, p. 560-561).

O fragmento metalinguístico de Cecília Meireles, trecho retirado da obra *Romanceiro da Inconfidência*, faz um conflitante jogo de significados que oscila entre o fantástico ministério de propagar o bem por meio da palavra poética e constrói heróis, castelos e incontáveis amores, entretanto as palavras cabem também o registro do grito, da dor e da hipocrisia.

A distribuição dos versos no texto de Cecília se faz sem muita disciplina na estrofação e os versos se apresentam brancos, mas se percebe que mesmo despreocupada com a estrutura poética, há um ritmo e uma musicalidade interna em seus versos.

Nesses versos, temos evidenciada a natureza imprescindível das palavras. Vimos que, sem elas, não há como expandir as nossas vivências, semear as nossas ideias, expressar os nossos sentimentos, difundir os nossos pensamentos e esvaziar nosso âmago. No poema, a palavra metaforiza a força dos signos no momento de traduzir o fazer poético, mas redimensiona e amplia sua construção lírica para além do difuso, do melancólico, do interminável. Confere-lhe caráter polissêmico “palavras, ai palavras/que estranha potência, a vossa!” Ao lhe atribuir esse caráter cuida de reforçá-lo reiteradamente e preservar outros atributos de sua lírica.

Palavras

Palavras são pregos:
 ora estraçalham,
 ora crucificam.

Se penugens,
 ora acariciam,
 ora redimem.

Palavras perfuram,
abrem trilhas,
vergam versos.

Mudas, enganam.
Falantes, profanam.
Palavras odeiam. E amam.
(SELMA, 2012, p. 17).

Esse texto poético aponta para a pluralidade de funções que as palavras apresentam e dos inúmeros sentidos assumidos por elas ao serem usadas. Com a riqueza de significados das palavras, faz-se necessário o conhecimento do contexto em que esses termos são usados. As palavras são usadas pelos homens, logo a intenção desse emissor é decisiva para a compreensão da mensagem, assim como o preparo do receptor.

O texto composto em quatro estrofes de três versos e não se preocupa com a métrica, mas a sonoridade e a musicalidade estão marcadas pelos dígrafos nasais: estraçalham, crucificam, penugens, acariciam, redimem, perfuram, abrem, vergam, enganam, profanam, odeiam e amam. Muitas palavras do texto poético são paroxítonas e a presença das mesmas sílabas tônicas marca o ritmo do texto e geram mais sonoridade às palavras.

No poema em tela, os verbos apresentam e marcam um ritmo constante, são verbos que motivam os termos, as palavras que surgem como sujeito que realizam ações, e isso, dá movimento e vida ao texto. A princípio, o vocábulo palavra pressupõe vida, barulho, comunicação e a ausência dela pressupõem dúvida, silêncio ou morte. Mas, ao refletirmos sobre as palavras vazias e o silêncio cheio de sentido podemos vislumbrar a multiplicidade de sentidos e as várias possibilidades de interpretação.

A significação das palavras não se apresenta fixa, estática e elas não possuem um sentido único. Dependendo da forma como elas são empregadas, podem assumir significados diferentes, ganham novas definições, assumem sentidos figurados. Esses sentidos aparecem carregados de valores afetivos ou sociais. A comunicação pode ser estabelecida de diferentes maneiras e a subjetividade finaliza a leitura. As palavras podem ter seu significado ampliado ou diminuído; distorcido ou exato; literal ou conotativo.

O eu lírico usa verbos numa gradação: perfurar, estraçalhar, crucificar, acariciar, crucificar, redimir, vergar, enganar, profanar e ao final, o verbo amar – ou seja – mesmo havendo muitas práticas, muitos danos, muitos equívocos, prevalece o verbo amar. Nada fragiliza o verdadeiro amor.

A construção do texto poético é apresentada como uma cerimônia, um ritual de entrega, um desafio, uma batalha sem armas, um mergulho no eu, uma despersonificação. Nesse sentido, recolhemos três cartas, da obra de Lêda Selma, “Baralho poético”, que passam a ser objeto de nossa atenção, para iniciarmos a reflexão sobre metapoesia. Na carta 1, o eu lírico declara que:

Houve um poema,
entre a alma e o universo.
Não há mais.

Bebeu-o a noite, com seus lábios silenciosos.
Com seus olhos estrelados de muitos sonhos.

Houve um poema: Parecia perfeito.
Cada palavra em seu lugar,
como as pétalas nas flores
e as tintas no arco-íris.
No centro, mensagem doce
E intransmitida jamais.

Houve um poema:
e era em mim que surgia, vagaroso.
Já não me lembro, e ainda me lembro.
As névoas da madrugada envolvem sua memória.
É uma tênue cinza.
O coral do horizonte é um rastro de sua cor.
Derradeiro passo.

Houve um poema.
Há esta saudade.
Esta lágrima e este orvalho - simultâneos –
que caem dos olhos e do céu.
(MEIRELES, 1967).

O poema é composto por seis versos. Trata-se de um sexteto. Apresenta versos livres e embora não se preocupe com rimas – versos brancos – há no poema um ritmo, uma musicalidade interna. Os termos prisioneiro e inteiro; apresentam sonoridade semelhante, os termos, libertário e prisioneiro, inteiro e fragmentário são termos antitéticos. Esse jogo de palavras acaba construindo um cenário de conflito no poema.

A estrutura formal da carta 2 não obedece a padrões clássicos de produção, logo não há rimas e nem métrica regular. Apesar da metáfora do livro e do vinho, sendo que ambos representam conhecimento, cultura, a ideia de intelectualidade é quebrada apenas pela palavra “Cachaça”. O histórico dessa bebida, a sua origem nos leva ao tempo dos escravos e toda a sua barbárie. Mas, no decorrer do texto, é perceptível um tom melancólico, o cenário escurecido e o termo solidão coloriram o texto com tristeza:

Livro é vinho. Cachaça.
Música no fim de tarde.
Poesia na madrugada.
É resíduo de solidão:
Ora, endurece o sonho,
Ora, também, o afaga.
(SELMA, 2012).

A estrutura do poema da carta três é a de um sexteto, com versos livres e versos brancos. Os termos antitéticos fingimento e verdade nos mostram o conflito do eu lírico. As palavras fingimento, mentira, despedaço, insano, insone, bêbado acabam representando o ser vivo do texto, mas ele é envolvido com sentimentos que o desiludem, que o classificam negativamente:

No fingimento
Da verdade inteira,
Repartida na mentira
Em pedaços, sou poeta.
Dos sonhos dos insanos e insones.
E dos bêbados sem sonhos
(SELMA, 2012).

Na literatura brasileira, temos diversos escritores que trabalharam a metalinguagem com excelência: Olavo Bilac, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e Mário Quintana. Cecília Meireles e Lêda Selma também fizeram uso da metalinguagem, um dos recursos mais usados, para discorrer sobre

poema e a escrita do poema. As duas escritoras fizeram confissão de amor às palavras, vejamos essa ocorrência no poema que se segue:

Houve um poema,
entre a alma e o universo.
Não há mais.
Bebeu-o a noite, com seus lábios silenciosos.
Com seus olhos estrelados de muitos sonhos.

Houve um poema:
Parecia perfeito.
Cada palavra em seu lugar,
como as pétalas nas flores
e as tintas no arco-íris.
No centro, mensagem doce
E intransmitida jamais.

Houve um poema:
e era em mim que surgia, vagaroso.
Já não me lembro, e ainda me lembro.
As névoas da madrugada envolvem sua memória.
É uma tênue cinza.
O coral do horizonte é um rastro de sua cor.
Derradeiro passo.

Houve um poema. Há esta saudade.
Esta lágrima e este orvalho - simultâneos –
que caem dos olhos e do céu.
(SELMA, 2012).

Nesse poema, percebemos a poética de Cecília Meireles trabalhando com a suavidade das palavras, dos substantivos, a presença do cenário enfumaçado e símbolos do imaginário. Quanto à estrutura formal, o poema contraria a habitual tendência clássica /parnasiana de Cecília que prima pela regularidade poética, esse poema foi elaborado com estrofação irregular (uma quintilha, duas sétimas e uma quarta respectivamente) e os versos livres. Segundo Octávio Paz (1976), no verso livre:

os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. [...] Subsistem as pausas, as aliterações, as paronomásias, o choque de ruídos, o fluxo verbal. [...] Cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los (PAZ, 1976, p; 15).

Considerando o desvio, retro mencionado, o verso ceciliano preserva sua unidade rítmica, mesmo com a mudança de tamanho entre os versos, alguns mais

longos, outros menores, o que poderia nos fazer repensar numa aproximação da prosa.

Quanto à linguagem e ao ritmo, o texto materializa as palavras de Ítalo Calvino (1990) “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO 1990, p. 72). O ritmo que atribui naturalidade ao arranjo do poema une-se com a leveza, primeira proposição de Calvino (1990, p. 22-37). Para Calvino, a leveza “é um modo de ver o mundo [...], é algo que se cria no processo de escrever com os meios linguísticos próprios do poeta”. E esta leveza associada “à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”. Daí os versos agregarem leveza ao ritmo de modo a erigir uma impressão de “suspensão, silencioso e calmo encantamento”. Paz (1976: 13) diria que como o ritmo é “imagem e sentido”, ele se apresenta em “uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso”. E pelas leis da imagem e do ritmo, o ensaísta mexicano reitera que “há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco de poesia” (PAZ, 1976, p. 15).

Cada estrofe é iniciada pela expressão “houve um poema”, a presença do verbo no pretérito já nos traz a informação que o poema não existe mais. Na primeira estrofe, a personificação da noite, responsável pelo desaparecimento do poema, informa a nós que a noite com seus lábios silenciosos e olhos estrelados de muitos sonhos, engole a noite, a beleza e os sonhos, mas mesmo assim a ambientação sombria não prevalece. Essas imagens figuram leveza que flui e reflui, pois elas não clamam tensão, pressão, e, muito menos, peso. Elas induzem à contemplação, ao devaneio e à meditação, ou melhor, incitam a ações introspectivas. A leveza do ritmo estabelece uma ambientação de profunda e prolongada inconsciência em que a poeta se vê entre a racionalidade e o devaneio poético

Na segunda estrofe, o poema é descrito como imperfeito, entretanto mesmo sem a perfeição esperada, ele se caracteriza semelhante a um jardim, cheio de aroma, de beleza e de suavidade. O sinestésico é usado na expressão “mensagem doce” para que sintamos que o poema traz boas novas apesar da mensagem nunca ser transmitida. Talvez por isso que o poema seja considerado imperfeito, pois o perfeito nunca será conhecido.

Na terceira estrofe, declara-se que o poema já existia dentro do eu poético e a confusão da memória do ir e do vir de imagens representam a morte. O fim da

saudade e o fim do poema são sentidos pelo eu poético e como Cecília, habitualmente, evoca vários elementos, como água, terra, fogo e ar, finaliza o texto poético com uma metáfora envolvendo lágrimas e chuva.

O lirismo de Cecília caminha em direção à melancolia e ao sentimento da saudade do tempo que não para. O texto poético sugere uma reflexão sobre a fugacidade da vida, a descrição do real e a preocupação com a falta de sentido da existência e descreve esses conflitos com muita sensibilidade poética, aglutina imaginação, memória e raciocínio. Sempre estamos falando em palavras, vocábulos, termos, sentidos, mas a ausência das palavras também representa um sentido. O silêncio, portanto, é uma comunicação implícita e muito eficiente, já que a sua ausência pode significar uma reprovação, uma aceitação, uma ironia ou um não dito.

III. TRANSFORMAÇÃO CRIATIVA

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência virtual. Já que o mesmo corpo que vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo.

Merleau-Ponty

Neste capítulo, identificaremos pontos de aproximação entre poemas de Cecília Meireles e de Lêda Selma, destacando as aproximações e a singularidade de uma e outra. Figuras de personalidades distintas e sobreviventes em mundos diferentes, essas autoras compõem seus poemas matizando sentidos e sentimentos que acionam a sensibilidade humana e estética, diante da dor própria da prática de amar e de sentir-se só. Constataremos que, enquanto os poemas de Cecília mesclam, leveza e espiritualismo com remissão à infinitude. Os poemas de Lêda desenvolvem um eu lírico, cujo canto é o da solidão, da saudade, do amor incondicional e infinito, total. O sentimento de perda une as duas autoras, poder-se-ia dizer que Lêda Selma transcriba Cecília Meireles, em alguns de seus poemas.

A transformação criativa consiste no manejo dos signos verbais poéticos, que carregam em si a marcas que instituidores da coloração de sentido múltiplo: abarca pensamentos semelhantes; equivalentes, numa relação mútua de mutação de sentidos. Mas ao se falar de efeitos estéticos análogos apoia-se numa espécie de equivalência nas diferenças. Plaza (2013) analisou intensamente a riqueza das linguagens e percebeu na poesia características únicas iniciando um trabalho que tinha como objetivo primordial transpor uma poesia para uma outra forma de expressão diferente, ou seja, para um outro sistema de linguagem. Buscou nas artes visuais essa prática mantendo a mesma potência original encontrada na poesia. Todas essas possibilidades de transcódificações nos códigos da poesia, das artes

visuais e da literatura foram realizadas somadas às novas tecnologias e isso fortaleceu o caráter intersemiótico das diferentes linguagens. Assim, ao se realizarem processos de transcódificações, tem-se como efeito estético a mutação do signo que se projeta para o verso, para a estrofe e para o poema inteiro, ou seja, o signo se estilhaça e se projeta sobre outros signos, pressupondo que o signo se preste a algo diferente do sentido para que se instaure um campo de significação poética ampliado e complexo.

Harold de Campos (2010) trata do processo de criação, ao discorrer sobre da tradução, entendendo-o como uma prática da crítica, quando discute tradução de texto poético. Até porque, para ele, texto criativo, como a poesia, apresenta-se impossível de traduzir se considerarmos todos os recursos de que o gênero se dispõe. Diante da impossibilidade da tradução plena tem-se ideia da recriação, conforme Haroldo de Campos: “admitida a tese da impossibilidade, em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010, p. 34).

Conforme afirma Campos, “[...] na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos [...]” (CAMPOS, 2010, p.100). A tradução transcriadora deve considerar o texto como um todo, já que a forma como ele se apresenta implica na constituição do sentido e também no efeito estético. Neste estudo, ampliamos o conceito transcriação, entendendo-o como ato criativo, ato constituído pela transfiguração, isto é, fenômeno de linguagem elaborado por quem sabe o que escreve, porque escreve e transmuda vozes em silêncio e silêncio em vozes, imortalizando o efêmero.

3.1 NUANCES DO SILÊNCIO

Em qualquer reflexão sobre o silêncio, encontraremos leituras distintas, semelhantes e algumas complementares, mas não podemos deixar de considerar que, na modernidade, os novos conceitos pedem novas reflexões e que os olhares sejam polivalentes. Segundo Eni Orlandi (2007), é necessário que desfaçamos uma ideia medieval de que o silêncio seria um termo negativo, omissivo, passivo diante da linguagem. Como há o dizer, também há o *não dizer* e esses dois termos não são

necessariamente o oposto de um e de outro e, aliás, a existência de ambos fortalece a relação com o sentido, essa conexão é fundamental.

No silêncio, há uma incompletude, não há sentidos e significados definidos e acabados, isto é, devemos considerar a errância dos sentidos. Quando pensamos nos silêncios, devemos nos esquecer de que ele tem um significado. Na verdade, ele é o significado. Ele não é um complemento da linguagem e não conseguimos observá-lo diretamente. Assim, colocamos a linguagem acima do silêncio e o silêncio é o próprio sentido. O silêncio é o cerne, é a alma, é a base da mudança e da permanência dos sentidos.

Quando não falamos, não é verdade que estamos mudos. Continuamos a pensar, a refletir, estamos sempre em movimento, a ausência do som não nos impede de praticarmos o silêncio interno, ele sempre se movimentando. Quando definimos o silêncio como um cenário e sobre ele colocamos as palavras, estruturamos o processo de maneira errada. Na verdade, as palavras são postas e se interagem com o silêncio, atravessam o silêncio e nesse mesclar de silêncio e de linguagem, surge o discurso, o sentido.

Assim, dentro desse emaranhado de tempo/espço que caracteriza o ambiente poético, percebe-se o desafio do poeta ao cantar o mundo, o seu tempo, os tempos do infinito e os espaços com suas lacunas e inconformidades, em um mundo movente:

Tentativa

Andei pelo mundo no meio dos homens!
uns compravam joias, uns compravam pão.
Não houve mercado nem mercadoria
que seduzisse a minha vaga mão.

Calado, Calado, me diga, Calado
por onde se encontra minha sedução.

Alguns, sorriram, muitos, soluçaram,
uns, porque tiveram, outros porque não.
Calado, Calado, eu, que não quis nada,
por que ando com pena no meu coração?

Se não vou ser santa, Calado, Calado,
os sonhos de todos por que não me dão?

Calado, Calado, perderam meus dias?
ou gastei-os todos, só por distração?
Não sou dos que levam: sou coisa levada...
E nem sei daqueles que me levarão...

Calado, me diga se devo ir-me embora,
para que outro mundo e em que embarcação!
(MEIRELES, 1972, p.131).

No poema, “Tentativa”, observa-se um desequilíbrio entre o homem e o poeta diante da vida. Enquanto o homem se vê envolvido no consumismo, o poeta não se sente atraído pelo comprar. Os vazios sentidos pelo eu lírico são preenchidos por coisas que vagueiam em outros mundos, em outra embarcação como o eu lírico revela nos dois últimos versos. O termo “calado” pode ser tomado simbolicamente como o próprio silêncio do não saber, da ausência de respostas, do conflito de reflexões. A possibilidade de um ser elevado que mesmo diante do saber, permanece em silêncio.

A poética de Cecília sempre se vê envolvida pelo elemento silêncio e este silêncio não se mostra pela ausência de palavras: mas um silêncio sugerido pelas entrelinhas, pelas reticências, pelas descrições que induzem sentidos estratégicos dentro dos poemas como se fosse constatado que a poesia é formada no reino do desejo, antes mesmo de surgir na ordem da sensibilidade, e a ânsia nasce no silêncio, na solidão do ser, longe dos sentidos, da constatação do ouvir, do ver, do falar. Para Octavio Paz, em O arco e a lira, “todo silêncio humano contém uma fala” (PAZ, 1984, p. 67).

Há de se pensar que o homem antes de dominar a comunicação verbal, articulava seus pensamentos, suas reflexões e, antes disso, como o sopro da vida, o silêncio imperava e todos os saberes foram invadindo a terra e os seres. O nada existiu antes de todos os elementos. O silêncio se misturou aos sons e às luzes e deu sentido corpóreo a tudo, seja acionando a voz lírica seja apagando-a.

Se há um silêncio que apaga nossa voz, há um silêncio que a explode. Falar e calar-se são movimentos inerentes às subjetividades dos sujeitos de processos de comunicação. Na produção poética lírica essas possibilidades de silêncio manifestam-se pela voz que se pronuncia em sucessivos versos e, por sua propriedade poética, inscreve-se em determinada rede de significação metafórica. Tal afirmativa soa óbvia e, ao mesmo tempo, genérica, todavia sua materialidade se inscreve no corpo do poema, mas corpo do poema e corpo do eu lírico fundem-se. É nesses corpos que o dizível e o indizível tornam-se indissociáveis. Essa condição esconde e invoca sentimentos que, em Leda Selma vinculam-se ao sentimento de

recusa da perda de um amor incondicional e infinito, ou seja, um amor incrustado na totalidade e infinitude poetizada:

É preferível o silêncio das dores
guardadas
e a solidão das saudades envelhecidas
ao rastro indolor da nada
(SELMA, 2012).

A presença na ausência são “dores guardadas” e “saudades envelhecidas ao rastro indolor”. Não se trata de qualquer ausência. Há uma ausência presença e uma espécie de memória apagada, isto é “rastro indolor do nada” porque o que se diz exprime a infinitude da solidão e a totalidade do sentimento amoroso. Mas de que amor se trata? Trata-se daquele amor inalcançável: solidão das saudades envelhecidas porque o amado agora desmaterializado torna-se presença e nada.: existência no campo das subjetividades.

O mergulhar-se no corpo do poema é mergulhar-se em inúmeras possibilidades de afogar-se no campo das subjetividades imprecisas. Isto significa dizer que esse exercício nos permite deparar com a recorrência da procura de "algo além do texto", de “ algo que quase foi dito”, de algo que quase não foi dito” de “algo que quase foi sentido”, “dê algo que quase não foi sentido”: o indizível, o impronunciável, o polissêmico, o parafrástico e o proibido. Sabemos que o silêncio pode dizer muito, pode sugerir muito e, neste momento, nos lembramos de alguns termos como democracia, liberdade, livre-arbítrio. Assim, ler, reler, desler o corpo do poema incide sobre a rede de significação ali instalada e atíça luz sobre o indizível, aquilo que se descobre, mas não se esgota. Aquilo que aciona a capacidade de sentir, apreender para voltar-se pra si mesmo e viver um momento mágico: fruir, movendo-se entre o finito e o infinito.

Essas possibilidades, no entanto, movem-se no campo da ambientação paradoxal e enigmática, porque se dão no universo da linguagem poética. Nesse território, reside o calar-se para ouvir, silenciar o corpo, o coração e a alma para que, no dizer o indizível, as revelações se manifestem em forma de sonho e fugas, memória, imortalidade e vigília, em forma de convite para ver o intangível, porque instado na imortalidade, nos sonhos, nos ventos, nas nuvens, em suspensas fugas:

Suspensas Fugas

Para pensar em ti todas as horas fogem:
o tempo humano expira em lágrima e cegueira.
Tudo são praias onde o mar afoga o amor.

Quero a insônia, a vigília, uma clarividência
deste instante que habito – ai, meu domínio triste!,
ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim.

Vejo a flor; vejo no ar a mensagem das nuvens
- e na minha memória és imortalidade -
vejo as datas, escuto o próprio coração.

E depois o silêncio. E teus olhos abertos
nos meus fechados. E esta ausência em minha boca:
pois bem sei que falar é o mesmo que morrer:

Da vida à Vida, suspensas fugas.

(MEIRELES, 1991, p. 287)

Em “Suspensas fugas”, conforme sugere o primeiro verso da primeira estrofe, a infinitude insiste, destemporalizando a percepção do sentimento, deslocando-o do sensorial para o sensível: “Para pensar em ti todas as horas fogem: / o tempo humano expira”. Essa suspensão da noção temporal habita o espaço da imortalidade em que se escuta o coração, morada do amor e da dor. Mas se, no primeiro verso da terceira estrofe, “Vejo a flor; vejo no ar a mensagem das nuvens / - e na minha memória és imortalidade –“, é porque se pode entender que, no campo das subjetividades e do corpo do poema, “há um contato com o ser através das suas modulações, ou relevos” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 241) e, nesse raciocínio, tem-se presente “parte do visível e da visão, do sensível e do sentir” (idem). Merleau-Ponty, ao se pronunciar sobre o silêncio da percepção, prenuncia uma reflexão sobre o silêncio e percepção, considerando-o filigrana sobre a qual não se sabe o que é, nem quantos lados teria, mas admite:

Existe um silêncio análogo da linguagem, i.é., uma linguagem que não comporta mais atos de significação reativados do que essa percepção – e que, no entanto, funciona, e inventivamente é ela que intervém na fabricação de um livro (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 241).

É nessa direção que o silêncio se impõe, na composição do poema, e acolhe a ausência de voz, não do sentir, e presença da morte ou aquilo que a equivalha, pois, no corpo do poema, objeto desta atenção, o verso lírico expressa: “falar é o mesmo que morrer”. Fica, portanto a ideia: escuta-se o coração, o próprio coração. Escutando o coração o eu lírico não deixa dúvidas e, mais que isto, intensifica sua relação com o outro e a do outro consigo, na memória, espaço da imortalidade, ou seja, da desmaterialização. Assim, entre o silêncio e a escuta está o ar e a mensagem das nuvens, está a memória, ou seja, intervém o silêncio: “O silêncio intervém como parte da relação do sujeito com o dizível, permitindo os múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos (ORLANDI, 2015, p. 89).

Sentido e sentimento, o outro e o si mesmo soam como lugares em que o “mar afoga o amor” e todas as horas fogem para que se possa ouvir o indizível, já que o “silêncio intervém como parte da relação do sujeito com o dizível”. E esta é uma relação que aciona múltiplos sentidos. Nessa multiplicidade, inscreve-se o poema de Leda Selma, Sobras, “arrebanhando o que ficou da noite / Ou de seus momentos fugidiços”:

Sobras

Meus sonhos dormiram
empoleirados em silêncios;
abastados de manhãs,

espremeram primaveras
e degustaram amares.

Nos silêncios – rostos de ventos
Extorquidos das distâncias -,
Sempre depuro minha solidão
E entreabro algumas frestas.

Silêncios são vesgos olhos de tule
Espionando o que sobrou de mim
E arrebanhando o que ficou da noite
Ou de seus momentos fugidiços.
(SELMA, 2007, p. 25).

O silêncio de fora, o silêncio de dentro são duas dimensões do silêncio trabalhadas no texto-corpo e corpo do texto: “Nos silêncios - rostos de ventos / Extorquidos das distâncias -, / sempre depuro minha solidão”. Este silêncio da

solidão do corpo, mas não do sentimento, porque este consiste na ausência-presença ou na presença ausência, misto daquilo que, ao mesmo tempo está fora, mas presente. O silêncio que está no corpo do texto e nas subjetividades da voz lírica eclode na relação metafórica estabelecendo amálgama entre aquele corpo que é uno – corpo linguagem. Como isto se explica? Orlandi corrobora com esta percepção quando escreve:

O silêncio fundamenta o movimento da interpretação. Ele é o ponto de apoio do giro interpretativo. Que produz efeito de sustentação da ilusão do sujeito como origem de si e dos sentidos: o sujeito não se vê como interpretando, mas como “dando sentido”. Porque estar em silêncio, porque pode significar em silêncio (ORLANDI, 2007, p. 156).

Para confirmar os efeitos de sentido que o poema “Sonho” institui, vale relê-lo inteiro e supor que, se um verso fisga outro, uma estrofe ressoa, completa-se na outra: “Silêncios são vingos olhos de tule / espiando o que sobrou de mim”, pois uma estrofe se completa com outra ou outras. “Olhos de tule” que espiam sobras de mim, aliás, o que “sobrou de mim” evoca a presença do olhar sobre o que sobrou da experiência vivida no passado, em outras palavras, o eu lírico sente silêncios e solidão, no tempo presente, debruça-se sobre o que restou dessa experiência e a revive, filtrando-a, deslocando-a para a dimensão do quase tangível: movimento do corpo em sua completude-incompleta, porque em forma de sonho. Neste caso, versos reúnem “sobras” em sonhos que dormem, ou seja, mantêm-se “empoleirados em silêncios”, por se tratar de uma solidão indizível, porque sobras em sonhos movimentam-se no plano do sensível em “momentos fugidios”.

3.2 ENTRE O SENSORIAL E A FINITUDE

No poema lírico, o sensorial e a finitude dirigem-se à totalidade do texto e, nele, se inscreve a manifestação do eu lírico e se oscila entre dois caminhos basilares: o eu e o outro na relação entre finito e infinito/permanente e absoluto;

A identificação desse oscilar ata-se mediante elos discursivos, o que pressupõe delimitar o entendimento de como os signos se distribuem ao longo do poema, considerando que este é um todo discursivo tecido por meio da combinação de signos, em que algumas marcas sonoras se revelam como traços

morfossintáticos que ressoam entre si, embora estejam em ambientes fonológicos distintos.

A seleção e a combinação de elementos linguísticos morfológicos ou sintáticos também participam do jogo composicional, gerando tanto efeitos estilísticos quanto efeitos de sentido, procedimentos que singulariza o poema. Seguramente, essa propriedade não se restringe à produção poética das autoras selecionadas para este estudo. Por isso mesmo, o que queremos desenvolver aqui é a identificação de como esses elos singularizam certas estrofes das autoras: Cecília Meireles e Lêda Selma. Com esse propósito, selecionamos dois poemas da primeira, Cecília Meireles, e dois da segunda, Lêda Selma. Iniciaremos o estudo dos poemas contando com ideias sobre o visível e o tangível de Maurice Merleau-Ponty e de Emmanuel Levinas, particularmente. Posteriormente, ele contará com ideias de Harold Bloom.

O eu poético que move o sentimento humano poetizado em “Madrigal da sombra”, de Cecília Meireles, perpassa elos de um “mesmo corpo que vê e toca, o visível e o tangível (e) pertencem ao mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 131) O eu e o outro movem-se entre sombras e falas, chorando passos e falas, entre altas e baixas, em “altas, graves, eternas salas”. Esse procedimento construtivo do poema engendra equivalências verbais líricas, instituindo abundância léxica e sonora tensivas, analogias e oposições. Para identificação desse procedimento, basta observar o movimento do signo sombra na primeira estrofe do poema. Mas o eu que enuncia dialogo com um outro em si: “sei que és sombra”. Em sendo sombra, institui finitude da presença, numa atmosfera destemporalizada, em outras palavras, numa ambiência em que o caráter lírico se proclama em “altas, graves, eternas salas”:

Madrigal da Sombra

Sombra que passas, eu sei que és sombra,
Eu sei que és sombra, sombra que falas,
Das altas, graves, eternas salas.

Mas os que choram de sala em sala,
mirando espelhos, mirando alfombras,
choram teus passos e tua fala,
e o seu destino de amar as sombras...
(MEIRELES, 2007, p. 186-7).

No jogo camuflado e repleto de silepses nos apresenta uma terrível informação: não há o que amar. O amor evaporou-se. A sociedade e sua soberba não conseguem conquistar o amor. Há o verso “e o seu destino de amar as sombras...” finalizando a estrofe e o poema, o verso delimita a intensidade do sentimento amoroso não dos passos e salas e fala, mas que há um destino: afeiçoar-se a sombras, amar o sombrio, amar o negativo, amar contornos de emoções, ou seja, elaborar uma leitura elevada do verbo amar que se perde entre o visível e o invisível o passageiro e o absoluto, porque sombra. Na sombra, nas falas, na sala, a presença do amor não há.

Ao compararmos o poema de Cecília Meireles, “Madrigal da sombra”, com “Sombras e Sobras”, de Lêda Selma, poderemos perceber que neste, as equivalências verbais se projetam na relação estabelecida entre “sombras e sobras” e “esperas sonolentas”, mas nesta combinação sintagmática a tensão semântica ainda não se estabeleceu. Ela, a tensão semântica, institui-se é no elo estabelecido entre o conjunto de versos na mesma estrofe e em estrofes diferentes. Na mesma estrofe, a personificação é o recurso utilizado para se criar a tensividade semântica: “Da porta que empurrou o sol, / Um vazio a espiar-me / De soslaio, indiscreto”.

Desde o título, “Esperas sonolentas”, institui-se na atmosfera macro um sentimento de resignação: já nos sentimos sedentos, famintos e, infelizmente, não há algo que sacie nossa fome e nossa sede. O mistério de estar ou não, gera uma ambientação de solidão acompanhada. A porta não se abre, não há visibilidade, clareza e esperança. No poema “Sombras e sobras”, a ideia dos versos “Fuji à revelia de mim, / E me saciei em sobras, /E me emaranhei em sombras“, demonstra a confusão de situações e desenha um conflito de sentimentalidades, os afetos se constroem em desequilíbrio e angústia. Não existe encontro, as migalhas de afeto são oferecidas e o eu lírico aceita o pouco que lhe é dado.

Sombras e sobras

Da única e torta fresta,
Da porta que empurrou o sol,
Um vazio a espiar-me
De soslaio, indiscreto.
O cheiro lilás da tarde
Perpassou-me a agonia,
Enquanto eu burlava sombras,
Enquanto eu colhia sobras,
E o vento espantava tudo

Que jazia atrás da porta.

Da fresta única e torta,
Fuji à revelia de mim,
E me saciei em sobras,
E me emaranhei em sombras,
E no sonho em forma de ave
E dentes de crocodilo,
Me escondi assustada.
Atrás da porta, apenas,
As esperas sonolentas,
As sombras e sobras de ti.
(SELMA, 2007, p. 63).

A ambientação poética funesta é sugerida, ao nos ser sugerido, que o sol fora expulso do cenário como se a luz, a vida e a energia quente e positiva de um dia de sol não combinasse com a melancolia de uma vida que aceita restos e meios amores, meias sensações para construir o seu dia a dia. Ocorre que, na segunda estrofe, as esperas são “esperas sonolentas” e, como no poema de Cecília Meireles, “Madrigal da sombra”, o signo sonho suporta a coloração de sentidos gerada ao longo dos versos e das estrofes. Os canais sensoriais visão e olfato tencionam a semantização poética. Em Cecília Meireles, o canal, visão, se revela de modo ativo e contínuo: “mirando espelhos, mirando alfombras”. Em Lêda Selma, os versos sequenciais “Da única e torta fresta / Da porta que empurrou o sol, / Um vazio a espiar-me / De soslaio, indiscreto.” Reúnem a acumulação de transgressões sintáticas, em que o canal visão, tal como fora selecionado e combinado, cruza, ao nível composicional, o eixo paradigmático sobre o sintagmático e instaura a intensificação tensional de caráter semântico que produz como efeitos de sentido a ideia de que:

O mesmo e o Outro, ao mesmo tempo, mantém-se em relação e dispensam-se dessa relação, permanecendo-se absolutamente separados. A ideia de infinito postula tal separação. Foi posta como estrutura última do ser, como a produção de sua própria a produção de sua própria infinitude (LEVINAS, 1988, p. 89).

Relendo o poema de Lêda Selma em estudo, poderemos notar que “O mesmo e o Outro, ao mesmo tempo” relacionam-se e dispensam-se, uma vez que quem olha a amante revela-se assim: “Um vazio a espiar-me”, terceiro verso, da primeira estrofe. Ao mesmo tempo, esse vazio é delimitado do tamanho de uma

fresta. Assim concebido, restringe o espectro do vazio e o torna difuso, para ampliar o estado interior do eu lírico, a intensidade de seu sentimento: finitude e infinitude relacionam-se e, assim, no corpo finito o infinito amor o habita, mas, ao mesmo tempo o transcende. Assim, o valor imagético é produzido, mediante acumulação de figuras de pensamento e processo metafórico: tudo tem origem no interior do eu lírico, pois é ele a morada do ser que sente, no bojo do procedimento criativo que institui transfiguração, transcriando o valor semântico engendrado na estrofe e no poema.

Dois outros poemas são contemplados a seguir, para atender ao nosso propósito de comparar a produção das duas autoras que recebem nossa atenção. Trata-se de poemas que se aproximam e se distanciam, ao nos reenviarem à temporalidade da condição humana: de Cecília Meireles, escolhemos “O retrato”, do Livro *Vagem* (1929-1937), e de Lêda Selma, “Tempo implacável” (2007). Essas datas permitem-nos comparar os dois poemas estudando-os sob a ótica da Desleitura, observando como se dá a relação entre finito e infinito/permanente e absoluto em um e outro poema, partindo do pressuposto de que um lembra o outro.

Ao se expressar sobre seu fazer poético, Cecília Meireles declara “a poesia é grito, mas transfigurado” (BOSI, 1970, p. 513). Mas Lêda Selma, em sua obra, *Baralho poético*, cria um eu lírico que proclama: “Poesia é um colibri azulindo, / com penugens de vida / e humores de primavera” (s/d). A partir dessas informações, passamos a estudar os poemas prenunciados, destacando que, para Bloom, a originalidade da autoria está sempre comprometida com as obras que já lemos, sobretudo quando há equivalência de percepção e manifestação das dores que sentimos e das experiências que carregamos.

Desse modo, quando Harold Bloom (2003) afirma que não há textos, mas há relações entre os textos e que há uma força de atração, de construção, de contaminação que um poema exerce sobre o outro, ele aborda algo que, historicamente, conhecíamos. Nesse sentido, escrever um poema inteiramente o novo, inventá-lo é possível, mas quase sempre há, quase sempre, uma espécie de contaminação. A reflexão do autor incita um olhar mais sugestivo diante da concepção de criação artística e da sua originalidade. No seu entendimento, é inadmissível imaginar que uma criação tenha surgido do vazio e um escritor traga, dentro de si, todos os conceitos e as fórmulas criadas por ele mesmo e que haja uma habilidade criativa sobre-humana vinda do cosmos. Se pensarmos assim,

precisaremos ressuscitar os deuses do Olimpo para que possamos compreender o sopro de vida que fez com que a literatura se desenvolvesse como obra de arte, em sua especificidade.

A compreensão de Bloom (2003) é a de que a influência controla a leitura e a escrita e, conseqüentemente, a leitura passa a ser percebida como a desescrita, pois a escrita passa a ser considerada desleitura. Esse modo de ver a produção poética é extremamente relevante, para tratarmos dos poemas que passamos a entender a partir do signo espelho, presente no poema de uma e outra autor, sobretudo se aceitarmos que:

[...] poemas, como eu digo, não são nem sobre “sujeitos” nem sobre “si mesmos”. São necessariamente sobre outros poemas; um poema é a resposta a outro poema, como um poeta é uma resposta a outro poema, como um poeta é uma resposta a outro poeta, ou uma pessoa uma resposta a seus pais. A tentativa de escrever um poema transporta o poeta de volta às origens do que um poema foi no início para ele, e assim devolve o poeta além do princípio do prazer, ao encontro inicial decisivo e a reação que o iniciou (BLOOM, 2003, p. 37-38).

Sabendo que Cecília Meireles, ao compor seus poemas desenvolve “um tipo de visualidade que a caracteriza, particularmente impressionada pelos valores da intensidade luminosa, a ponto de apresentar sutilezas de chapa fotográfica” (DAMASCENO, 1991, p. 40). O título do poema, por si só, evoca e induz o leitor para que este mova sua percepção de que há uma espécie de ampliação do *zoom* da máquina fotográfica. O componente marcadamente lírico está na última estrofe, cuja ambiência tem uma formulação progressiva, anafórica e progressiva, iniciada com o primeiro verso do poema: “Eu não tinha este rosto de hoje”. As partículas — *assim, nem e tão* — reiteradas matizam a coloração de sentido, indicando pistas para o desenho e a coloração do retrato desse eu poético que é matizado verbalmente e pode ser transcriado por algum pintor atento. A temporalização, isto é, o sentimento de tempo transcorrido, demarcada elo entre percepção da imagem do presente e suscita a de antes: “Eu não tinha este rosto de hoje”, “Eu não tinha este coração”, “Eu não dei por esta mudança”. Entretanto, não se trata apenas da imagem visual, pois esta se entrecruza com outras imagens que transcendem as sensoriais:

O retrato

\Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
— em que espelho ficou perdida,
A minha face?
(MEIRELES, 2006, p.19).

As nuances, que podem ser observadas ao longo das três estrofes, são enumeradas pela descrição dos olhos, do lábio, do rosto e das mãos e a esses órgãos são atribuídas características que não condizem ao que eles eram anteriormente, mas ao que eles se tornaram. Nesse poema, Cecília trabalha temas como: a existência humana, a futilidade dos bens materiais, a efemeridade da vida, as dores da solidão, da perda.

A brevidade da vida é reforçada pela mudança: “tão simples, tão certa, tão frágil...”. No texto, percebe-se a singularidade da gradação da existência humana: de uma idade anterior não declarada, mas sugerida, até a idade madura. A condição natural da vida humana é disposta num tom melancólico e resignado, manifestando-se em uma linguagem poética carregada de simbologias e poeticidade fluida. Seus versos curtos têm características descritivas e sensoriais. Ao final do texto, com simplicidade, a poetisa de forma metafórica, usa o “espelho” para refletir sobre o lugar, as circunstâncias em que os fatos acontecem e a vida acontece: — em que espelho ficou perdida, / A minha face?

Em *Lêda Selma*, o título do poema institui equivalências semânticas, relacionadas à noção temporal: “Tempo implacável”. Se tempo implacável, determinado, a variação temática instituída no conjunto das três estrofes permite entender que se trata do movimento de subjetividade, em que o eu lírico se coloca diante do inexorável. A imagem proferida move-se oscilando em meio ao sentimento interrogante que estabelece uma espécie de modulação efêmera entre o

visível e o invisível, o transitório e o absoluto, que se direciona para a melancolia, para o sentimento de solidão: “Na face dessas verdades, / revejo as tramoias do tempo / e de mim sinto saudades”.

A relação entre o título, o procedimento interrogante nas duas primeiras estrofes cria, portanto, inevitável tensão semântica, como já declaramos, pois o título do poema denota inflexibilidade, ou seja, a ideia de que diante do tempo nada, nem ninguém pode reverter fenômenos, mas quais fenômenos físicos e metafísicos? Ora, considerando que é função do título manter relação de sentido com o poema, seu valor denotativo é quebrado desde o primeiro verso da primeira estrofe, em virtude de seu caráter interrogante, o que remete ao cruzamento entre as dimensões física e metafísica. Assim, podemos afirmar que a percepção de que dos movimentos da vida humana se redesenham, porque, além do caráter interrogante, o eu do poema profere a decisão de rever “as tramoias do tempo” e de si, em seu estado saudoso, sugerindo que sua decisão é a de empreender a modulação da efemeridade da vida que cabe ao eu poético viver:

Tempo Implacável

Em que instante do tempo,
a juventude do meu rosto
ficou presa no espelho?

[...]

Em que frestas do tempo,
meus viços escapuliram
e levaram meus encantos?

Na face dessas verdades,
revejo as tramoias do tempo
e de mim sinto saudades.
(SELMA, 2012, p. 22).

Em “Tempo implacável”, do ponto de vista semiótico, os semas conferidos ao tempo colocam-no na posição de vilão. Em “O retrato”, os efeitos do tempo centram-se diretamente nas subjetividades do eu lírico, como se nota pela seleção dos lexemas rostos, olhos, mãos, coração, que, antecidos pela negação, combinam-se, reiteradamente, nos versos: Eu não tinha este rosto, nem estes olhos; Eu não tinha estas mãos; Eu não tinha este coração; Eu não dei por esta mudança. Em “Tempo

implacável”, há uma indignação quanto aos efeitos do tempo temos os lexemas instante e juventude; frestas, viços e encantos; tramoias e saudades. A remissão à circunstancialidade temporal representa-se pela forma equivalente à noção relativa, “em qual”, numa recusa ao pronome pessoal, delimitador da pertença do si do discurso – um eu consigo mesmo. Em vez dessa escolha, a autora de “Tempo implacável” combina a forma “em que”, no lugar de “em qual” ou “quando”, exprimindo a noção temporal numa escolha morfossintática que proporciona leveza verbal ao poema, como podemos comprovar a seguir:

O retrato, de Cecília Meireles	Tempo implacável, de Lêda Selma
Eu não tinha este rosto de hoje, Assim calmo, assim triste, assim magro Nem estes olhos tão vazios, Nem o lábio amargo.	Em que instante do tempo, a juventude do meu rosto ficou presa no espelho?
Eu não tinha estas mãos sem força, Tão paradas e frias e mortas; Eu não tinha este coração Que nem se mostra.	Em que frestas do tempo, meus viços escapuliram e levaram meus encantos?
Eu não dei por esta mudança, Tão simples, tão certa, tão fácil: — em que espelho ficou perdida, A minha face?	Na face dessas verdades, revejo as tramoias do tempo e de mim sinto saudades.

Indubitavelmente, o poema “Tempo implacável” lembra aquele que lhe antecede, “O retrato”, embora a utilização poética do signo verbal “espelho” carregue semas que aproximam e distanciam os poemas em estudo. Numa percepção macro, predominância do sentido simbólico que o espelho realiza na rede de significação de que participa, nos dois poemas é o autoconhecimento do eu lírico, ou seja, a busca do conhecimento de si. Todavia, a singularização do uso do signo “espelho” está na inversão do processo construtivo, cuja marca de subjetividade, no primeiro, assinala a etapa da existência humana que se espelhava: a juventude e seus encantos. Assim, o tempo do retrato no espelho em que se perde a face ou o tempo do espelho

que aprisionou a juventude perdida, nas tramoias do tempo, são faces da mesma moeda: a vida e a fugacidade do tempo, em que a finitude e infinitude se movimentam rumo ao sensível e intangível.

Em ambos os textos, a força inexplicável dos dias é poetizada e a fragilidade humana diante do mistério do tempo também estão presentes. Épocas diferentes e olhares diferentes não comprometem a afinidade sensorial, musical e simbólica presente nas duas poetisas. Lêda Selma num trabalho de ler e sensibilizar deslê o mundo de Cecília e transcria seu labirinto de conflitos e de dores. A construção e a desconstrução poética exigem cuidado e sensibilidade. Segundo Mário Quintana, o fazer poético exige muita percepção.

A formação de um significado discursivo não está relacionada apenas com as relações morfossintáticas ou semânticas dos elementos da língua, mas com a situação social dos interagentes, ou com a soma de fatores extralinguísticos ou contextuais. A semiotização de termos selecionados e combinados acaba gerando sentidos que acontecem, autorizando a transferência do mundo real para o mundo do discurso poético.

O termo “dor” mergulha em inúmeras possibilidades: comiseração desgosto, clemência, compadecimento, compaixão, condoimento, condolência, consternação, contristação, dó, enternecimento, humanidade, lástima, mágoa, misericórdia, pena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho dissertativo nos permitiu o conhecimento de maneira mais verticalizada da poética de, Cecília Meireles e Lêda Selma, a partir dos suportes teóricos, bibliográficos e de outras fontes, considerados e analisados. Isto nos proporcionou inúmeros momentos de reflexão para o conhecimento da matéria poética, de ambas as poetisas e do eu lírico como forma de manifestação da linguagem criativa que encanta e transforma.

A paixão histórica pelas artes e, principalmente, pela arte da escrita poética, nos levou a refletir sobre o mundo subjetivo e fruir um pouco mais o olhar feminino de duas fontes líricas, fortes e sensíveis, ao mesmo tempo. Foi, certamente, uma grande oportunidade.

Como o trabalho foi guiado pelo viés lírico, escolhemos na produção poética de Cecília Meireles e de Lêda Selma os textos que contemplassem esta dimensão, com o intuito de empreender um mergulho nesse tema buscando nessas obras a sua excelência.

Os resultados desta investigação possibilitaram concluir que, embora o tempo histórico distancie as pessoas e o contexto interfira na formulação dos construtos poéticos, há de se afirmar que não há tempo que imponha diferença na concepção e na intensidade das dores e na beleza dos amores dentro do universo lírico.

Neste trabalho observou-se, primeiramente, o que as poetisas em estudo apresentavam de divergências, de convergências e de características únicas, na imanência de suas obras, refletidas na transcendência transfigurativa. Foram pesquisadas em Cecília Meireles, as suas marcas simbolistas, parnasianas e intimistas. Em Lêda Selma, as características contemporâneas foram analisadas num balé envolvendo fragilidade e força, morte e vida, dor e amor. Nesta, vemos redimensionados os conceitos de amor, de força e de poder. A visão de mundo, a existência, a melancolia, a morte e o amor que ambas apontam os caminhos tortuosos pelos quais ambas as poetisas se aventuram.

Apontou-se aqui, no decorrer da pesquisa, uma considerável aproximação de Meireles e Selma, embora sendo elas de fases históricas e estilos, às vezes tão distintos. Num olhar minucioso, com os cuidados devidos, podemos apanhar, nas entrelinhas de seus textos poéticos, a atmosfera que rodeava suas ações criativas,

frente ao mundo cuja visão predominante nega o olhar feminino sobre a História, sobre as relações e mesmo sobre a existência humana.

Nos inúmeros momentos de leituras e releituras dos textos escolhidos para análise foi possível perceber a valorização do humano, da vida, da natureza, da alma, nos textos poéticos valorizando a musicalidade e o ritmo, característica comum às duas escritoras, sem dizer da riqueza vocabular e do lirismo entranhado, mesmo em trechos que, por vezes, nos pareçam prosaicos, num primeiro olhar.

O breve histórico sobre o lirismo permitiu-nos apreender sua evolução conforme a história, de onde se depreendeu que, com o passar dos dias os conceitos e os valores são reescritos e não foi diferente com o termo lirismo. Percebemos também que, conforme o sentir do homem contemporâneo, esse lirismo foi construído com sentimentos paradoxais e conflitos existenciais.

A breve discussão sobre a consciência estética de cada autora levou-nos à descobrir ali a perspicácia com que ambas escrevem e como o seu eu lírico percebe o mundo e a si mesmo. Nesse entendimento, o sentido do percebido está na consciência do sujeito, isto é, o sentido está no objeto poético, ou seja, no próprio poema. Foram analisados textos poéticos de Cecília Meireles e de Lêda Selma para que pudéssemos observar a estilística de ambas e, nesse exercício, conseguimos vislumbrar aproximações e distanciamentos entre os escritos das duas escritoras em meio à multiplicidade de sentidos que suas palavras apresentam.

Nossas leituras semelhantes e complementares sobre lirismo mostraram-nos que aspectos da modernidade, bem como os novos conceitos, olhares, complexos e polivalentes estimulam o exercício crítico de obra literária. Notou-se também que, na voz do eu lírico, o silêncio paira entre o dizer e o não dizer. Formando redes de significação, essa voz permitiu-nos compreender que a existência de ambos – o dizer e o não dizer - fortalece a relação entre finitude e infinitude, dizível e indivisível, tangível e intangível, em uma conexão fundamental. Por fim, ressaltamos que não há mais ou menos, há o diferente. Cada uma das poetisas carrega características próprias e são imbatíveis nas suas especificidades.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *A Poética*. 3 ed. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960 (Estante de Cultura, v. 2).

BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Um mapa da desleitura: com novo prefácio*. 2 ed. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Tradução do Prefácio de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

FREIRE, Francisco José. *Arte Poética, ou regras da verdadeira poesia - 1748*. Disponível em: <https://archive.org/details/artepoeticaoureg01frei>. Acesso em: 12/12/2019.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 2 ed. Tradução de Marise N. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradutor José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Leitura e poesia II*. Goiânia: Ed. PUC – GO / Kelps, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os Tempos Hipermodernos*. Tradução Mario Vilela. São Paulo: Barcarola, 2004.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. 6 ed. Ilustrações de Thais Linhares. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 40 / Dirigida por J. Guinsburg).

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. 2 ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. *Poesia Pois É - Poesia 1950/2000*. São Paulo: Ateliê, 2005.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 2 ed. São Paulo; Perspectiva, 2013.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

PINTO, Divino José. Poesia e verdade. In: *Revista Texto Poético*. vol. 18, ISSN: 1808-5385 | Vol. 18 (1o sem-2015) – p. 256-273.

ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. In: *Philia&Filia*. Porto Alegre, vol. 03, nº 2, jul./dez. 2012, p. 84-97.

SELMA, Lêda. *De Sinas e Ceias*. Goiânia: Editora da UCG, 2012.

_____. *Sombras e Sobras*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

_____. *Baralho Poético*. Goiânia: Kelps, s/data.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.