

# Análise de *Província*, de Cecília Meireles

*A review of Província, by Cecília Meireles*

Jaime Ginzburg

USP



**Resumo:** Este trabalho apresenta uma leitura do poema *Província*, de Cecília Meireles, levando em conta a presença de recursos formais tradicionais, elementos interrogativos, imagens da cidade e alusões a transformações no tempo. O referencial teórico inclui Hegel e Adorno.

**Palavras-chave:** Cecília Meireles; Hegel; Adorno; Lírica; Cidade

**Abstract:** In this article, we present the poem *Província*, written by Cecília Meireles, considering its traditional resources. We also study the images of the city and the time changes. The theoretical approach includes Hegel and Adorno.

**Keywords:** Cecília Meireles; Hegel; Adorno; Lyrics; City

Em sua *Estética*, Hegel caracterizou a poesia lírica como gênero dedicado à expressão da subjetividade (HEGEL: 1993, 607-629). Para compreender um poema, seria necessário verificar o estado de ânimo do sujeito, e relacionar as imagens apresentadas com a configuração do sujeito lírico. Em Hegel, interessa caracterizar o poema como uma totalidade, e articular as imagens de modo que elas possam convergir, em uma unidade: “a interioridade subjetiva que deve ser considerada como o fator ao qual a obra lírica deve a sua unidade. [...] Encontra-se assim reduzido a uma totalidade subjetiva limitada e só exprime o que brota desta situação ou a

ela se vincula” (Idem, 617-618). Tentar ler um poema dentro da perspectiva hegeliana exige, nesse sentido, uma perspectiva interpretativa pautada pela unidade formal e temática. O movimento fundamental para a leitura poética é a síntese – que sentimento, que perfil, que configuração subjetiva as imagens articulam em conjunto?

O poema *Província*, de Cecília Meireles, é construído com uma organização rítmica que aponta para a tradição da lírica portuguesa. O predomínio de versos heptassílabos se acomoda com tranquilidade no esquema de rimas dos quartetos em ABCB. A tonicidade dos versos pares se sustenta de modo constante em palavras paroxítonas.

## **Província** (Cecília Meireles)

- |                                     |                                     |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Cidadezinha perdida,             | 17. Que é feito da tua praça,       |
| 2. no inverno denso de bruma,       | 18. onde a morena sorria            |
| 3. que é dos teus morros de sombra, | 19. com tanta noite nos olhos       |
| 4. do teu mar de branda espuma,     | 20. e, na boca, tanto dia?          |
| 5. das tuas árvores frias           | 21. Que é feito daquelas caras      |
| 6. subindo das ruas mortas?         | 22. escondendo o seu segredo?       |
| 7. Que é das palmas que bateram     | 23. Dos corredores escuros          |
| 8. na noite das tuas portas?        | 24. com paredes só de medo?         |
| 9. Pela janela baixinha,            | 25. Que é feito da minha vida       |
| 10. viam-se os círios acesos,       | 26. abandonada na tua,              |
| 11. e as flores se desfolhavam      | 27. do instante de pensamento       |
| 12. perto dos soluços presos.       | 28. deixado nalguma rua?            |
| 13. Pela curva dos caminhos,        | 29. Do perfume que me deste,        |
| 14. cheirava a capim e a orvalho    | 30. que nutriu minha existência,    |
| 15. e muito longe as harmônicas     | 31. e hoje é um tempo de saudade,   |
| 16. riam, depois do trabalho.       | 32. sobre a minha própria ausência? |

(MEIRELES, 1982: 96-97)

A fluência da leitura se vincula à regularidade estrutural, em uma configuração formal que lembra procedimentos de textos conhecidos de diversos autores portugueses e brasileiros. Norma Goldstein observa que o heptassílabo, tradicional na lusofonia, é o verso predominante em canções populares, sendo frequente em cantigas medievais (GOLDSTEIN, 1985: 27).

A configuração formal cria a impressão de uma totalidade internamente articulada, em que a combinação de ritmo, rimas, estrofes e metrificação compõe uma organização voltada para o senso de unidade.

No entanto, *Província* elabora uma ambiguidade. O poema emprega recursos formais da tradição para colocar em cena um conjunto de problemas modernos de alta complexidade. Enquanto a metrificação, a tonicidade e as rimas encaminham o leitor para a percepção de uma unidade formal, outros elementos contrariam esse procedimento.

O movimento do poema, de fato, é ambivalente. À medida que se desenvolve, ele se aproxima da imagem de ausência do sujeito que o enuncia, que ocorre efetivamente no verso final. O efeito desse verso não é de integração harmônica dos elementos. Pelo contrário, trata-se de um recurso de estética do choque.

Na tradição, o último verso de um poema de estrutura regular teria uma função compatível com a delimitação do conjunto. Neste caso, ao estabelecer a ausência do sujeito que fala, o verso põe em dúvida a configuração da própria voz da enunciação lírica, seu alcance e seu propósito. A ruptura estética é fulminante. Quem é esse sujeito, por que está ausente? Se está ausente, o que significa tudo o que foi dito antes do final? Trata-se de uma ausência atual, com referência à enunciação, ou uma ausência em abstrato, em evocação?

Mesmo sem essa determinação exata, o texto permite estabelecer uma conexão entre a cadeia metafórica principal, que se origina no primeiro verso, e a imagem final. A ausência do sujeito está ligada à “cidadezinha perdida”. Há duas lacunas vinculadas, a do sujeito e a da cidade.

O poema é construído dentro de um campo de articulações. A mais visível é estruturada na atitude discursiva, que oscila entre a posição afirmativa e a posição interrogativa. Os versos 6, 8, 20, 22, 24, 28 e 32 estão pontuados com caracterização interrogativa. O final do terceiro e do quarto quartetos são marcados por pontos finais, indicando posturas assertivas. A percepção se move entre um registro descritivo, que caracteriza como é o mundo observado, e um componente inquieto, que se pergunta sobre como compreender o que se observa.

Uma segunda articulação se estabelece entre indivíduo e coletividade. As “portas” constituem uma metonímia das várias casas, dos diversos habitantes da cidade (v. 8).

As “caras” (v. 21) também sugerem a presença de uma sociedade, considerada de modo abrangente.

A perspectiva individual, por sua vez, está sugerida nos dois quartetos finais, com os pronomes em primeira pessoa discursiva – “minha” (v. 25, 30 e 32) e “me” (v. 29).

Uma terceira articulação integra tempo e espaço no âmbito lírico. O verso 31 especifica de modo preciso que a enunciação distingue o momento em que se fala de uma marcação anterior de tempo, pela “saudade”. Os seis primeiros quartetos estariam integrados a um percurso de trabalho com a memória, evocando imagens. O tempo distante delimita também um espaço a ser lembrado, a “cidadezinha” (v. 1). O movimento da memória, então, é simultaneamente voltado para recuar no tempo e recuperar uma caracterização de um espaço.

Essas três articulações – afirmação e interrogação, indivíduo e coletividade, tempo e espaço – convergem para um problema comum; esse problema está na pauta do quarteto final, a saber, qual a relação entre o sujeito e a cidade, tendo em vista a ausência do primeiro e a condição “perdida” da segunda. A imagem do “perfume” serve como ponto de conexão. O perfume “nutriu” a existência (v. 29-30).

A “ausência” (v. 32) põe em cena, de modo perturbador, o esvaziamento de si. Uma interpretação deste verso poderia ser, considerando procedimentos adotados pela autora em seu trabalho, para utilizar uma observação de Ana Maria Lisboa de Mello, a de que ele “eufemiza a tragicidade da morte” (MELLO, 2002: 25). Nessa perspectiva, seguindo uma tradição que remonta a François Villon, estaríamos diante de um sujeito lírico que fala a partir do lugar de enunciação do morto. Evidentemente, a palavra “ausência” é polissêmica, e esta hipótese não exclui outras leituras. Esta leitura trágica teria implicações importantes a destacar.

A referência à morte aparece especificamente no verso 6, que fala das “ruas”. De modo conotativo, surge também pela presença do adjetivo “frias” no verso 5. Há de fato uma ambientação favorável à presença da morte, com o “inverno” (v. 2) e a escuridão trazida pela “sombra” (v. 3).

O sujeito se refere à sua vida, no verso 25, como “abandonada na tua” (v. 26). A segunda pessoa discursiva se refere à cidade, tratada como interlocutor. A proposição de uma entidade não humana, a cidade, como interlocutor, abre a possibilidade de que o próprio sujeito da enunciação, em simetria, esteja em condição inorgânica.

Entre os versos 25 e 30, ficamos sabendo que, para o sujeito, de fato a cidade tem um papel constitutivo em sua vida. O perfume nutriu a existência; a vida foi abandonada na vida da cidade; o pensamento, deixado em uma rua. As imagens são de indissociação entre ambos.

Ao acompanharmos passo a passo a caracterização da cidade, observamos que o movimento é de observação de uma matéria em composição. Trata-se de resto de algo que existiu e não existe mais. Havia morros, havia mar, havia pessoas batendo em portas; era possível escutar o som das harmônicas, observar a morena na praça, contemplar as caras que escondiam segredos.

Nenhuma das perguntas lançadas pelo eu é de fato respondida no interior do texto. O final do poema é interrogativo e, portanto, não há conclusão. Como no caso da interpretação de *Solombra* feita por João Adolfo Hansen, o que prevalece é a negatividade (HANSEN: 2005, 19).

Se o sujeito está morto – admitindo que a ausência seja o eufemismo da morte – e a cidadezinha está perdida, e ambos são indissociados, cabe propor uma interpretação para *Província* compatível com sua complexidade.

Uma estética negativa da cidade estava presente em Charles Baudelaire, em um dos poemas fundamentais de *As flores do mal*, o *Crepúsculo vespertino*. Nesse texto, que guarda relações formais com a tradição lírica francesa, a cidade é vista como espaço demoníaco, pautado pela transgressão, por ruídos perturbadores, homens de mercado, em uma noite adequada para o afloramento da besta fera (“bête fauve”) (BAUDELAIRE: 1985, 348-351). O sujeito lírico volta-se para si mesmo, neste poema, ocupado com o momento em que as dores culminam.

Em um poema de Carlos Drummond de Andrade, *Os rostos imóveis*, publicado proximamente ao poema de Cecília Meireles, aparece uma imagem de uma cidade incendiada, em que todos estão mortos. O sujeito lírico, neste caso, é constituído de modo ambíguo – inicialmente, estaria sonhando; ao final, estaria morto como os demais.

Dormi e fui à cidade:  
toda se queimava,  
estalar de bambus,  
boca seca, logo crispada.  
Sonhei e voltei à cidade.  
Mas já não era a cidade.  
Estavam todos mortos, o corregedor-geral  
[verificava etiquetas nos cadáveres.  
O próprio corregedor morrera há anos, mas  
[sua mão continuava implacável.  
O mau cheiro zumbia em tudo.  
Desta varanda sem parapeito contemplo os dois  
crepúsculos. (ANDRADE: 1987, 100)

Os poemas de Baudelaire e Drummond caracterizam negativamente imagens de cidades, como espaços de morte. Em ambos os casos, são detalhados movimentos de destruição. Tanto em *Crepúsculo vespertino* como em *Os rostos imóveis*, prevalece uma estética do choque, em

que o humano é exposto ao sofrimento intenso. No caso específico de Drummond, a cidade se torna um espaço funeral, com o reconhecimento da morte do próprio sujeito da enunciação.

No caso de Cecília Meireles, a cidade aparece no diminutivo, sugerindo uma referência ao interior do Brasil. Isso é reforçado pelo termo adotado no título, que aponta para uma situação estranha ao campo da metrópole, que é o horizonte de interesse de Baudelaire em *Crepúsculo vespertino*.

Não é surpreendente que poetas fora da França tenham adotado traços de Charles Baudelaire, e dentro dos recursos de outros idiomas, elaborado imagens críticas de metrópoles. É relevante que uma poeta brasileira tenha uma atitude negativa com relação a uma imagem de cidade, voltando-se a ela em termos de destruição, sem que ela se configure como metrópole.

Entre Cecília Meireles e Charles Baudelaire, com isso, se apresentam uma semelhança e uma distinção, ambos muito importantes. A semelhança está na relação crepuscular com a cidade – olhar para o espaço com a perspectiva de que há destruição e morte no horizonte. A distinção está em que a escala geopolítica da cidade está fortemente diferenciada. Enquanto Baudelaire fala de homens de negócios, demônios, meretrizes, roletas, teatros, Cecília Meireles fala de morena na praça. Em Baudelaire há ladrões forçando as portas; em Cecília, palmas batendo nas portas. No primeiro, a noite alivia a dor; na segunda, a noite está nos olhos da morena.

O contexto brasileiro dos anos 30 não corresponde ao de Baudelaire. Não temos uma metrópole como Paris, nem a mesma caracterização social ou econômica. Há uma diferença concreta importante entre os contextos. Em nosso país, a década de 30 foi marcada por um processo de transformações modernizadoras ainda incipientes. A urbanização ainda era restrita, os processos migratórios estavam em andamento, e as discussões sobre as perspectivas de condução do país estavam longe do consenso. O debate entre os defensores do controle em um governo unitário e a corrente que pedia uma fragmentação do poder em diversas regiões era um debate difícil.

Cecília Meireles estava preocupada com a circulação de ideias fascistas no Brasil, em particular no campo educacional. Defensora de um raro pacifismo, era uma intelectual capaz de perceber a corrupção política do país com lucidez espantosa. Suas crônicas a respeito das políticas educacionais revelam observações críticas a respeito das determinações governamentais autoritárias dos anos 30 (LAMEGO: 1996). Ela estava muito consciente do caráter conservador da modernização brasileira de seu tempo.

O poema de Cecília Meireles pode ser interpretado, nos termos de Theodor Adorno, como “historiografia inconsciente” de seu tempo (ADORNO: 1988, 217). Em um período marcado por conflitos históricos difíceis e perspectivas incertas, a poesia lírica pode se comportar como um campo de reflexão sobre o que está acontecendo.

Nesse sentido, ganha enorme importância o sexto quarteto do poema. Enigmático, cifrado, ele antecipa em implicações o conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade sobre o medo. Os “corredores escuros” (v. 23) consistem em uma imagem exemplar de um ambiente repressor. Há um componente ameaçador, arriscado, tenso, reforçado pelas sugestivas aliterações de /s/ e /k/. As “paredes” contribuem para a atmosfera que lembra a ficção de Franz Kafka. Entre os corredores e as paredes há uma indicação de confinamento, limitação, em contraste com a abertura de espaço da praça, no quarteto anterior.

A rima proposta entre “segredo” e “medo” articula os dois termos. A integração fonética sugere também uma integração semântica. O mesmo contexto em que existem segredos é o contexto que desperta medo. Há algo de suspeito, de indeterminado, que se associa à insegurança. A imagem “paredes só de medo” (v. 24) sugere que o medo está tão consolidado que o sentimento, em si mesmo, é suficiente para impedir o movimento humano, para confinar.

O sexto quarteto aponta para um horizonte de tensão social. Seu caráter enigmático acentua sua relevância. O poema não está denunciando diretamente nenhum fator de tensão, nenhum órgão repressivo ou instituição. Aponta, de modo interrogativo, para a existência de algo que não foi inteiramente delimitado ou percebido.

A sugestão vaga aponta para o procedimento questionador de algumas crônicas de Cecília Meireles, como “A propósito da paz” (LAMEGO: 1996, 197). Ficamos cientes de que existe um conflito histórico, um potencial de problema grave; acompanhamos a cronista em sua perplexidade. A eficácia simbólica da cronista não é doutrinar o leitor, mas sustentá-lo em perspectiva questionadora, acompanhando a incerteza proposta pelo texto.

Se de fato a configuração poética de *Província* está voltada para a proposição de perplexidade, para a configuração de um questionamento, para uma estética do choque, cabe retomar o pressuposto conceitual inicial. Não há neste caso uma retomada do princípio esperado por Hegel para a lírica tradicional, de uma unidade convergente de sentido para todas as imagens. Se o efeito final é de suspensão, incerteza, não pode ser então de unidade, de totalização.

A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário. [...] Uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objeto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má-infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. Nas suas peças, ao repetir literalmente um excerto em vez de o interromper, Beckett reage a tal fenômeno; há quase cinqüenta anos, Schönberg procedeu de modo semelhante na marcha da serenata: após a supressão da repetição, retorno desta por desespero. O que Lukács chamou outrora a ‘descarga do sentido’ designava a força que permitia à obra de arte – ao ter de confirmar a sua definição imanente – terminar segundo o modelo daquele que morre de velhice e de saturação vital. Que isso seja recusado às obras de arte, que também não possam morrer como o caçador Gracchus, é por elas imediatamente integrado como expressão de horror. A unidade das obras de arte não pode ser o que ela deve ser, a unidade da variedade: ao sintetizar, ela viola o sintetizado e prejudica nele a síntese (ADORNO: 1988, 169)

Este poema de Cecília Meireles está de fato construído com quartetos e heptassílabos, e parece, com isso, estar no interior de uma longa tradição. De dentro dessa forma regular, no entanto, irrompe um problema, com um elevado nível de consciência lírica. A proposição, a partir do ponto de vista da morte, de um questionamento sem resposta a respeito do que havia no passado; a articulação entre esse passado e a constituição do sujeito; a interrogação sem resposta a respeito do fundamento da própria voz que fala. *Província* se coloca neste lugar fantasmagórico e ambíguo, raro de alcançar em literatura: o morto não tem do que falar, porque nada de fato sabe, mas quer saber e falar, por isso pergunta; a voz, ao perguntar, verifica sua própria ausência, como que constituindo no percurso sua própria destruição.

Cecília Meireles se relaciona com a linguagem com lucidez e consciência como poucos na literatura brasileira. Sabe que a linguagem pode ser posta em movimento, criando ilusões de referência, mesmo que referência de fato não haja nenhuma, ou qualquer uma seja incerta. Sabe também que sem linguagem não há como constituir sujeito, por mais que a situação seja extrema, como no confronto com o limite da morte. Nessa delicadeza e vulnerabilidade fluem os quartetos que interrogam as questões duras da morte, da perda, do frio, do abandono.

A leitura do poema aponta para uma interpretação do Brasil como um país precário, que se constrói como fantasmagoria, com seus corredores incertos e suas paredes de medo terríveis, em que os nascimentos estão associados a ruínas e muitas perguntas não se respondem.

De que lugar falar, em um país como esse, em que circulam devaneios fascistas e perspectivas genocidas? Ela sabia muito sobre como formular esse problema, em crônicas, e não apenas em crônicas.

Remetendo a Hegel, não há como dar uma definição conclusiva à pergunta “qual o sentimento para o qual convergem todas as imagens do poema?” sem reduzir o alcance da virtuosa configuração de fantasmagoria individual e coletiva que foi construída em *Província*. Neste caso, metodologicamente, é bem melhor não seguir Hegel, e sim Adorno.

Assim como o país vive uma tensão mal resolvida entre tradição e modernidade nos anos 30, o poema brilhante de Cecília Meireles articula alegoricamente uma combinação de recursos. Está ali a tradição literária de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, com heptassílabos e quartetos. Porém, ela está irremediavelmente atingida por uma modernidade tensa, baudelairiana, que pergunta, sem obter resposta, pelo sentido das transformações no tempo e no espaço. Entre a tradição e a modernidade,

o poema não realiza síntese, mantendo abertura para a perplexidade.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. v. 1.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.
- HANSEN, João Adolfo. *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu*. São Paulo: Hedra, 2005.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- LAMEGO, Valéria. *Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Província*. In: *Viagem, Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 96-97.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. In: *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Porto Alegre: FAPA/UFRGS/UNIPROM, 2002.

Recebido: 22 de março de 2011  
 Aprovado: 30 de março de 2011  
 Contato: jginzb@gmail.com