

UMA LEITURA DO POEMA “CHORINHO” EM PERSPECTIVA DIALÓGICA/A READING OF THE POEM “CHORINHO” IN A DIALOGICAL PERSPECTIVE

*Miriam Bauab Puzzo**

Resumo: Este artigo apresenta a leitura do poema “Chorinho”, integrante da obra *Vaga Música* (1942) de Cecília Meireles, na perspectiva da análise dialógica do discurso de Bakhtin e do Círculo. Toma-se como referência os conceitos de responsividade e responsabilidade que fundamentam as reflexões de Bakhtin no ensaio “Hacia una filosofía del acto ético” (1997) a respeito da arte, apontando as relações dialógicas estabelecidas entre o texto poético e o contexto social, tendo como referência primeira o eu-lírico do poema e a proposta poética de Cecília Meireles. A partir do motivo musical do título e das imagens poéticas sugestivas do conflito do eu-lírico, demonstra-se o diálogo que se estabelece com o contexto sócio-histórico marcado pela ditadura militar da Era Vargas e pela Segunda Guerra Mundial. Contrariando a ideia corrente de que Cecília Meireles distanciava-se dos problemas de sua época, procura-se demonstrar que a sutileza de suas imagens, pautadas pela proximidade do universo musical popular, trazem a tensão e o sofrimento existencial marcado por um contexto social adverso. Sendo assim, os

* Professora de Língua Portuguesa da Universidade de Taubaté – UNITAU; Taubaté, São Paulo, Brasil; puzzo@uol.com.br

poemas representam uma atitude responsiva e responsável da autora, na perspectiva bakhtiniana, cumprindo uma proposta artística coerente com sua concepção estética de arte.

Palavras-chave: Análise Dialógica; Poema; Cecília Meireles; Responsividade; Responsabilidade

***Abstract:** This article presents a reading of the poem “Chorinho”, that integrates the work *Vaga Música* (1942) by Cecilia Meireles, in the perspective of dialogical discursive analysis of Bakhtin’s Circle. We take as reference the concepts of responsiveness and accountability that underlie Bakhtin’s reflections in his essay “*Hacia una filosofia del acto ético*” (1997) about art, pointing dialogical relations established between the poetic text and social context, pointing as first reference the lyrical poem and Cecilia Meireles’s poetic proposal. After, from the musical leitmotif of the title and the suggestive poetic images we can see the conflict of self-lyrical, that demonstrates the dialogue between the lyric self and the socio-historical context marked by the military dictatorship of Vargas and the Second World War. Contrary to current thinking that Cecilia Meireles distanced herself from the problems of her time, the analysis demonstrates that the subtlety of the poetic images, guided by the proximity of the popular musical universe, brings tension and existential suffering marked by adverse social context. Thus, the poem represents the author’s responsive and responsible attitude, in the bakhtinian perspective, fulfilling an aesthetic artistic proposal.*

Keywords: *Dialogical Analysis; Poem; Cecilia Meireles; Accountability; Responsiveness.*

Introdução

Cecília Meireles ocupa um lugar especial no contexto literário brasileiro da primeira metade do século XX. Vivencia o momento de tensão enfrentado num país de industrialização emergente, conturbado por lutas internas e por governos autoritários, mas também afetado por problemas internacionais, como a depressão econômica produzida pela queda do preço do café na bolsa americana e, principalmente, pela 2ª Guerra Mundial. Nesse espaço, exerce tanto a função de jornalista e pedagoga, envolvendo-se em projetos culturais renovadores no campo da educação, quanto a de poeta, cuja produção lírica está permeada por imagens evanescentes, com apelo ao canto, aparentemente bastante distantes do cenário social conturbado em que atuava.

Na leitura de sua obras, *Viagem* (1938) e *Vaga Música* (1942) chamam a atenção os inúmeros poemas cujos títulos lembram tipos de composições musicais, tais como: canção, cantiga, cantiguinha, serenata, madrigal, noturno, modinha, chorinho, entre outros. Tais composições lembram tanto composições românticas quanto composições do repertório popular (PUZZO, 2004).

A apropriação dos títulos de composições musicais, em seus poemas, cria efeitos de sentido, desvelando as tensões sociais próprias do contexto social imediato resultante da pressão de governos autoritários, lutas internas, cujo ápice é a ditadura Vargas, bem como a instabilidade interna decorrente da 2ª Guerra Mundial. Apesar de não mencionar esse contexto diretamente, ele representa o momento existencial vivenciado pela autora e fica implícito nas imagens e no lamento do sujeito lírico. Segundo o crítico Antonio Candido (1965, p.25), toda obra literária representa o momento histórico-social de sua produção. Ainda que o texto poético seja mais afeito ao lirismo individual, ele resulta do conflito entre o indivíduo produtor e a sociedade que lhe é antitética. Assim também entende Adorno (2003, p.65).

Embora o texto poético de Cecília Meireles se organize num eixo estrutural cujas imagens não representem o contexto social de modo imediato, pelo agenciamento de figuras associadas ao espaço natural, mantendo, por isso, o distanciamento dos problemas urbanos, o social pode estar sendo referido de modo indireto, tanto na estruturação do texto quanto no tratamento dos temas. Sendo assim, há um esforço de resgate dessa questão sobre a qual muitos teóricos têm se debruçado, a do contexto social implícito na poesia lírica. Para efeito de análise

foi selecionado o poema “Chorinho”, que integra a coletânea *Vaga Música*, cuja ambiguidade metafórica é bastante sugestiva. Segundo o formalista russo Tomachevski (1976, p. 141-153), os elementos de constituição da obra literária se organizam em torno de uma ideia que constitui o tema. Pode-se falar de um tema comum em sua totalidade ou em temas parciais –motivos– que se distribuem no conjunto da obra. No texto poético, ao contrário do texto narrativo, esses pequenos elementos não obedecem à causalidade interna ou temporal, compondo uma unidade de modo aleatório, mas constituem motivos convergentes que se reportam ao tema central. O título, portanto, é um motivo associado tanto ao universo musical quanto à manifestação de tristeza humana.

Desse modo, a partir de uma perspectiva discursiva fundamentada na teoria dialógica da linguagem de Bakhtin e do Círculo, pretende-se estabelecer a relação título, tema e o corpo do poema, que deslocados do contexto musical, passam a compor efeitos de sentido em relação com o contexto social, desfazendo a ideia corrente de distanciamento ou alienação da poeta.

1 A teoria dialógica bakhtiniana

Os estudos sobre a linguagem desenvolvidos por Bakhtin e pelo Círculo têm sido bastante profícuos nas pesquisas relacionadas aos gêneros em suas mais variadas esferas de produção e circulação. O conceito nuclear que organiza a reflexão desse grupo, referente à duplicidade constitutiva da linguagem, amplia os estudos do texto articulando-o ao contexto e à proposta comunicativa que abrange as relações dialógicas mantidas entre enunciador e leitor presumido. Tanto em suas obras que tratam de problemas de linguagem centrados em exemplos da literatura, como *Problemas da poética de Dostoievski* (2002) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996), *Questões de literatura e de estética* (1990) quanto o que trata da linguagem e dos gêneros em geral, como a *Estética da criação verbal* (2003), o autor investiga a linguagem em suas formas prosaicas de manifestação.

Dessas reflexões extraem-se muitas categorias de análise para entender os enunciados e suas relações com o contexto social, tendo em vista que a linguagem é um produto social e em sua manifestação autoral, o enunciador se expressa de um lugar situado socialmente tendo em vista o horizonte social de seu público

leitor (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 116). Nessas obras, o estudo da linguagem é privilegiado em sua forma comunicativa. O texto poético é pouco abordado, por isso tem-se a impressão de que este gênero literário não é contemplado por esse grupo de pesquisadores.

Entretanto, no ensaio “Hacia una filosofía del acto ético” (1997), escrito na década de vinte e traduzido para o espanhol por Bubnova, Bakhtin analisa um poema de Pushkin, com objetivo de demonstrar que a produção artística não ocorre no vazio, mas expressa o tom valorativo de seu autor, um ser axiologicamente relacionado com seu contexto social. Sendo assim, o texto poético expressa de modo indireto os valores éticos de seu autor, como um ato responsável e responsivo em relação ao contexto histórico-social de que o autor participa. Segundo o filósofo linguista, qualquer coisa tomada isoladamente, sem relacioná-la com o centro axiológico único da responsabilidade decorrente deste ato, perde seu caráter concreto e valorativo, caindo na abstração (BAKHTIN, 1997, p. 65).

É o resgate desse centro axiológico o objetivo a ser perseguido pela análise do poema de Cecília Meireles. A autora apresenta uma vivência ativa no contexto social, como demonstram suas crônicas e como explica Valéria Lamago (1996) ao analisar seus artigos publicados na imprensa carioca. Segundo a pesquisadora, o teor de seus comentários jornalísticos revela sua postura crítica e responsável em relação ao sistema político e à falta de liberdade reinante no país.

Portanto, seguindo a teoria dialógica como orientação, a análise do poema tem por objetivo estabelecer as relações entre a materialidade linguística que constitui o poema, e seus possíveis efeitos de sentido, considerando o momento histórico-social vivenciado pela autora, o qual não lhe era indiferente.

2 O poema e seus desdobramentos

CHORINHO

Chorinho de clarineta,
de clarineta de prata,
na úmida noite de lua.

Desce o rio de água preta.
E a perdida serenata
na água trêmula flutua.

Palavra desnecessária:
um leve sopro revela
tudo que é medo e ternura.

Pela noite solitária,
uma criatura apela
para outra criatura.

Não há nada que submeta
o que Deus nos arrebatava
segundo a vontade sua...

Ai, choro de clarineta!
Ai, clarineta de prata!
Ai, noite úmida de lua...

(MEIRELES, C. 2001, p.415)

O poema em questão foi publicado em 1942, na coletânea *Vaga Música*, em pleno regime ditatorial da Era Vargas (1937-1945) e em meio à Segunda Guerra Mundial. Observa-se que o título aponta para duas possibilidades de leitura. Num primeiro momento pode-se entendê-lo como diminutivo de choro, ato ou efeito de chorar. Nessa acepção mais corriqueira pode-se interpretar a figuração no poema de uma manifestação lacrimosa motivada pelo sofrimento. O diminutivo atribui um caráter recolhido, tímido dessa exteriorização da dor. O cenário noturno acentua esse aspecto: “Chorinho de clarineta/de clarineta de prata/na úmida noite de lua.”

O eu-lírico na posição de observador pouco se manifesta, aproximando-se do objeto descrito de forma indireta. Sabe-se que na lírica, ainda que o sujeito esteja distante no modo de composição do poema, registrando imagens que primam pela objetividade, tudo que se configura nesse espaço diz respeito a sua natureza subjetiva. Como afirma Anatol Rosenfeld (1965, p. 3-15), na lírica, em oposição à epopeia e ao drama, é a subjetividade que emerge, por isso, nesse aparente distanciamento descritivo, a interioridade do sujeito fica implícita.

O som da clarineta, instrumento de sopro que acompanha um conjunto musical, expressa o sentimento de quem toca e o sujeito lírico apenas registra a cena, como um observador atento. O som da serenata perdida, cujo cenário tem na noite de lua uma referência de natureza romântica, se esvai, revelando o medo e a ternura de seu intérprete na esperança de atingir um ouvido solidário, em consonância com sua dor:

“uma criatura apela/para outra criatura.//Não há nada que submeta /o que Deus nos arrebatata”

O eu-lírico, que até então descrevia uma sucessão de fatos, manifesta-se ao final quando emite um lamento de dor, reiterado nos versos seguintes com reforço do ponto de exclamação: “Ai, choro de clarineta! /Ai, clarineta de prata! / Ai, noite úmida de lua...”

Essa última estrofe, pela simetria na constituição dos versos, simula um refrão, embora apresente variações nos termos que o compõem. Sendo assim, o refrão deslocado de sua função original constitui-se num fragmento significativo no intuito de acentuar o sentimento de solidão e de dor, expresso na ambiguidade do título – chorinho. Com esse termo, evidencia-se alguma cumplicidade a unir eu-lírico e seresteiro, porque, tomado no sentido mais corriqueiro, o choro manifesta concretamente a dor individual. Desse modo a objetividade, nos versos iniciais, soa artificial. O mascaramento do eu-lírico, encoberto na qualidade de sujeito da enunciação, é um recurso de expressão indireta de sua intimidade, já que o mundo objetivo é por ele incorporado e reproduzido, como um desdobramento de sua subjetividade.

Assim, o poema se abre para um significado mais amplo, considerando-se tanto o poder metafórico das imagens como a polissemia do título. Por isso, é preciso observá-lo com mais vagar nas sutilezas expressivas de sua forma, ampliando as possibilidades de interpretação. Sabe-se que, para atingi-la de modo integral, é preciso estabelecer um movimento pendular de ida e volta entre texto e contexto, de que este participa na estruturação de sua tessitura, pois os fatores externos se internalizam, tornando-se agentes da estrutura da obra (Candido, 1965, p. 3-38). Parte-se, portanto, da elaboração textual como primeira instância analítica do poema.

Nessa proposta observa-se que ele se apresenta estruturado em redondilha maior, composto por seis estrofes de três versos. Embora os tercetos tenham aparecido em composições poéticas de alguns povos primitivos, são considerados formas clássicas de construção poética. Desse modo, passou a ser a forma exclusiva das elegias e éclogas, assim como a compor a estrutura conclusiva do soneto, composição clássica destinada à expressão lírica de temas universais. Deslocado desse contexto, o terceto nesse poema parece sinalizar um fragmento de sua antiga forma composicional. Sendo assim, ele já se estrutura, servindo-se dos fragmentos

de uma tradição literária clássica, marcando, em sua forma simplificada pela redondilha, a não obediência aos rigores dessa tradição, anunciada, também, desde o início, no acanhamento do próprio título.

O poema em seu conjunto apresenta-se numa regularidade paralelística, reforçada pelas rimas ricas e toantes, de modo sistemático, o que aproxima seu ritmo das composições populares. As duas primeiras e as duas últimas estrofes mantêm o mesmo sistema de rimas interpoladas, com finais semelhantes, em que se repetem as terminações – *eta*, *ata* e *ua*: “clarineta”/ “prata”/ “lua”/; “preta”/ “serenata”/ “flutua”/; “submeta”; “arrebata”; “sua”. Essa interpolação sugere o movimento rítmico do instrumento, constituído pela alternância de sons graves e agudos, estridentes ou abafados. As estrofes intermediárias também obedecem ao mesmo sistema, embora as rimas sejam diferenciadas pelos finais – *ária*, – *ela* e – *ura*: “necessária”/ “solitária”; “revela”/ “apela”; “ternura”/ “criatura”. Contribuem ainda para o efeito rítmico, as aliterações marcadas pelas fricativas e sibilantes – *desce*, *serenata*, *sopro*, *solitária*, *desnecessária*, *submeta*, que sugerem o som do “chorinho” do título, acompanhadas pelas oclusivas – *clarineta*, *prata*, *preta perdida*, *trêmula*, *palavra*, *sopro*, *medo*, *apela* – que mimetizam a emissão do som de modo explosivo como o do instrumento de sopro, condensado na imagem da clarineta, cuja música semelha o choro: “chorinho de clarineta”. As vogais também sugerem o movimento de abertura e fechamento do som que se propaga na noite melancolicamente: o *i* do título se repete seguido do *e* fechado de modo a representar o som em surdina, como *clarineta*, *úmida*, *rio*, *preta*, *perdida*; em oposição às vogais fechadas *u* e *o*, este já enfatizado expressivamente no título: *chorinho*, *rio*, *sopro*, *noite*.

Os sons nasalizados também mimetizam o prolongamento sonoro natural da emissão instrumental, como *chorinho*, *vontade*, *clarineta*, *submeta*.

Essa modulação sonora do poema parece compor com as imagens visuais uma simulação do som melancólico, emitido pelo instrumento que se propaga no ambiente noturno. As vogais abertas – *a* – que iniciam os versos finais por estarem acompanhadas das reduzidas – *i* –, acabam acentuando o lamento doloroso, sintetizado nas interjeições iniciais dos versos que encerram o poema, e que são reiteradas a modo de refrão: *Ai!*

A estrofe final, simulando um recurso próprio das cantigas e das composições folclóricas, estabelece um diálogo com essa tradição, principalmente pela constituição dos versos em redondilha. De certo modo faz ressoar o lamento próprio

desse gênero lírico, embora não se identifique a voz que lamenta, como ocorria nas cantigas de amor e de amigo, em que o sujeito lírico expressava a dor dos desencontros amorosos. Mas, pelo simples fato de ocultar-se na descrição de um episódio casual, a perspectiva lírica se releva.

A simetria estrutural é mantida pelas estrofes de três versos e pela repetição de frases similares que se estruturam sintaticamente, como demonstram as estrofes inicial e final, constituídas por frases nominais, portanto, completamente centradas nos objetos descritos. Também são quase idênticas em seu conteúdo semântico, compondo uma espécie de refrão modificado pela inclusão da interjeição, na última estrofe e na normalização do grau do substantivo, que de –"chorinho"– passa para –"choro"–, destituindo, na conclusão, a fraqueza inicial do poema, provocada pelo uso do termo afetivo.

Nas estrofes subsequentes, os verbos de ação anunciam um fragmento narrativo, com uma estrofe conclusiva que antecede a estrofe final, simuladora do refrão. Sendo assim, a 5ª estrofe parece conter uma observação de caráter geral, como ocorre no poema "Valsa" (Cf. PUZZO, 2004).

O caráter de uma narrativa condensada em fragmentos é reforçado pelos elementos coesivos, sistematicamente postos, tais como a preposição – *de* –, reiterada na 1ª e na última estrofe, responsável pela introdução dos adjuntos referentes ao "choro", à "clarineta" e à "noite". De modo semelhante os conectivos – *e* – e – *que* – são responsáveis pela estruturação sintática das estrofes internas, compondo versos que fluem sem interrupção, dando ao conjunto essa configuração narrativa.

Contrapondo-se ao paralelismo estrutural do poema e à fluência narrativa, a cadência rítmica marcada pelas sílabas acentuadas nos versos não é simétrica, em função de sua variabilidade no interior dos versos, cuja ocorrência pode ser assim descrita: 2ª e 7ª; 4ª e 7ª; 2ª, 5ª e 7ª sílabas poéticas. Conforme exemplificam os versos abaixo: "Chorinho de clarineta/ de clarineta de prata/ na úmida noite de lua."

Esse desarranjo interno desequilibra a simetria superficial posta na estrutura, criando certo descompasso. É como se constituísse uma tensão interna decorrente do conflito entre esses dois sistemas. Também quebra o poder encantatório do ritmo resultante das rimas internas e interpoladas. Esse ritmo sutil está associado também ao contraponto que se estabelece entre a escuridão total e a luminosidade da lua refletida no metal "prata". Contraste semelhante ocorre entre os sentimentos

de “medo” e “ternura”, porquanto o ambiente retratado é motivador do medo, da angústia e da solidão. Entretanto a música que se propaga no ar é como um apelo, numa ação que ensaia transpor a solidão e atenuar o temor, nessa instância, compartilhado.

As imagens sonoras convergem para as imagens visuais, favorecendo o tom tristonho do poema, acentuado pelo ambiente nele descrito: “na úmida noite de lua”, “pela noite solitária”, onde medo e ternura se confundem.

A origem desse medo não se explicita, dando margem a suposições variadas. Num primeiro momento, seria a insegurança natural do ser humano diante das incertezas suscitadas pela falta de claridade e pela solidão que o som do instrumento musical expressa. Esse ambiente noturno e escuro é acentuado pela cor das águas do rio por onde o som se espalha e onde a seresta se perde. O movimento da água por onde o som caminha já sinaliza a angústia que percorre o poema, anunciada na estrofe seguinte: “na água **trêmula** flutua”. Esse tremular das águas, que poderia ser indicativo de seu movimento natural, acaba compondo a imagem de medo e angústia que culmina no lamento enfático da estrofe final, centrada nas interjeições.

Assim, o cenário se organiza compondo com as imagens um clima tenso de perdas, indicadas pelo verbo arrebatá: “não há nada que submeta/ o que Deus nos arrebatá/ segundo a vontade sua...” A força desse ato recai na violência que o reveste, contra o que é inútil lutar, embora sua aceitação não ocorra de modo tranquilo, reiterando o sentimento de solidão, acentuado pelo ambiente escuro predominante.

A objetividade inicial da descrição encobre o eu-lírico, emissor desse discurso, que apenas descreve o trajeto desse som instrumental nas estrofes iniciais. Por esse enfoque aparentemente impessoal destaca-se algo comum a uma coletividade, com a qual este *eu* está sintonizado, fato que se esclarece quando se manifesta explicitamente nas estrofes finais pelo pronome reflexivo *nos*: “o que Deus nos arrebatá” e pelas interjeições reiteradas nos três versos que compõem a última estrofe.

Tomando o título numa outra acepção, própria do contexto da música brasileira, “Chorinho” pode também se referir a um tipo de composição, derivado do choro, composição peculiar dos centros urbanos do fim do século XIX e início do século XX. Ele diz respeito a um conjunto de instrumentistas de categoria, essencialmente carioca, surgido em fins do século XIX, que tocava em serenatas, bailes familiares e festas populares (TINHORÃO, 1975).

A origem do termo, segundo Câmara Cascudo (1984), é o “xolo”, denominação que se dava aos bailes dos escravos negros, por ocasião das festas, nas fazendas. O termo se confunde com a palavra parônima da língua portuguesa, decorrendo dessa semelhança a variante xoro, que na cidade passa a ser grafada choro.

Tomado nessa acepção, o diminutivo (CAZES, 1999, p. 18-19) costuma designar o gênero brejeiro e alegre do choro. Entretanto, as imagens da noite, do rio de águas pretas, dos sentimentos de medo e solidão, acrescidos do lamento interjetivo, contradizem essa brejeirice do gênero. A que se deve esse tom melancólico? Seria uma questão de frustração amorosa, de caráter sentimental: “uma criatura apela / para outra criatura”, compondo com o cenário romântico da serenata em noite de luar? Uma análise atenta das imagens desfaz essa hipótese. A umidade noturna, o rio de água preta, a serenata perdida e o sentimento de medo não parecem compor um cenário amoroso.

Além disso, o apelo sem palavras que a música proporciona não é o do amado à amante, mas de modo mais abrangente de “uma criatura para outra criatura”, portanto num âmbito de generalização que escapa à imagem pura e simples do casal apaixonado. Qual seria o motivo desse apelo, então? Talvez partilhar a solidão, o medo e a ternura, de teor essencialmente lírico. A 5ª estrofe também desfaz a impressão do desencontro amoroso, pois o que é arrebatado ao ser humano e ao eu-lírico, que neste momento se manifesta no pronome “nos”, é algo que está num plano mais abstrato, podendo ser interpretado como as perdas sofridas tanto no plano individual quanto no coletivo. Existe desse modo uma sintonia entre a música que se propaga na noite e a produção poética do eu-lírico, bem como a manifestação de dor que as une, colocando na situação de angústia e de temor o instrumentista e o poeta. E a serenata que estava perdida se concretiza de modo inusitado.

Mas, voltando ao título, talvez encontremos novas possibilidades de interpretação que justifiquem as imagens poéticas. José Ramos Tinhorão (1975) afirma o caráter instrumental do gênero, executado por músicos que provinham da classe social dos novos trabalhadores urbanos: carteiros, alfaiates e outros. Eram em sua maioria mestiços, descendentes de escravos alforriados, que executavam os serviços elementares da sociedade urbana industrializada. Essa população assalariada aprendia a tocar instrumentos nas horas de folga, em escolas improvisadas por algum maestro, que havia conseguido de algum modo aprender essa arte musical.

Observa-se, portanto, que os instrumentistas faziam parte de um grupo social pouco reconhecido pela elite urbana, abandonado em meio a seus problemas tanto existenciais como cotidianos, que necessitava partilhar, comunicar, dividir com seus semelhantes suas atribuições. No século XIX e no início do século XX, essa função socializadora, propiciada pela música espontânea desses grupos sociais, começa a sofrer restrições decorrentes do progresso industrial, das novas formas de transmissão musical, introduzidas pelo rádio e difundidas pelos discos de vinil.

O choro, nessa instância, incorpora-se ao sistema industrial urbano e, apesar de permanecer ainda na vida boêmia carioca, começa a perder suas peculiaridades originais, misturando-se a outros gêneros. Esse deslocamento da música popular espontânea, nascida naturalmente da camada popular, alijada das ruas para dividir espaço com a cultura da elite urbana, é bastante discutida na obra *Sonoridades paulistanas* (MORAES, 1997, p. 38-173).

A música popular, como meio de expressão mais imediato, representa uma forma de compensar ou preencher a solidão dessa população. Porquanto, seria essa uma das possíveis interpretações do título, confirmando sua polissemia. Desse modo, o chorinho, que sinaliza o gênero musical popular, também expressa o sofrimento do instrumentista – o chorão – que procura, na solidão da noite, um ouvido sensível para percebê-lo, já que seu espaço se torna cada vez mais reduzido no convívio com formas musicais mais modernas e industrializadas.

Além disso, a metrópole, onde esse gênero se difundiu, sofria também as mudanças impostas pelo progresso industrial. A capital se modernizava e para isso era preciso exibir o modelo de progresso europeu, instituindo regras organizadoras, como a extinção de agrupamentos noturnos em bares do centro. Assim, os boêmios tocadores de violão eram perseguidos e muitas vezes presos pela polícia que zelava pela aparência da cidade. Pelo mesmo motivo, a população humilde era afastada para a periferia e proibida de transitar livremente pelas ruas da cidade (SEVCENKO, 1995, p. 25-41).

Ao imprimir esse título ao poema, todo esse contexto urbano parece aflorar na voz do eu-lírico. Assim como o flautista chorão pode ser seu duplo, exprimindo-se em notas musicais como se fossem versos, também o poeta, na calada da noite, se exprime em versos como se fossem notas musicais. Essa proximidade entre música e poesia se interioriza nos poemas cecilianos, não só na relação, já apontada, do canto com o poema, anunciado pelo eu-lírico em várias instâncias, como também na cadência rítmica e na sonorização dos versos que lembram o deslizamento musical.

A estrutura formal do poema sugere essa sintonia. Os versos de sete sílabas, estruturados em redondilha maior, forma mais próxima da poesia popular, denotam essa aproximação entre as duas linguagens. As rimas interpoladas sistemáticas juntamente com as aliterações (*ch, n, ã, r, t*) : *chorinho de clarineta prata* predominantes na 1ª e última estrofes e as assonâncias (a/e/i), simulam a sonoridade instrumental. Além disso, reforçam o efeito rítmico dos versos, num arremedo do gênero musical que dá título ao poema, pois a rima está para o poeta assim como o sistema tonal está para os músicos desde a Idade Média.

Contudo, escapando do tom brejeiro próprio desse tipo de composição em direção ao melancólico, há um certo deslizamento de sentido, pois o intérprete está solitário, não há participação comunitária, nem do grupo de instrumentistas, próprio dos chorões, nem do público ouvinte, característico desse tipo de manifestação artística popular.

Tal deslizamento se observa também nas atividades do poeta e do chorão a ele identificado, porque o eu-poético não cumpre mais seu papel primordial de trovador, numa forma mais espontânea e comunitária de expressão artística, condicionado pelos meios de divulgação literária instituídos pelo progresso. O poeta moderno, portanto, distanciou-se de seu público, tornando solitárias tanto a produção do poema como sua leitura, processo sobre o qual o sujeito-lírico reflete, percebendo nesse instrumentista urbano, solitário em sua arte, um parceiro artístico que vivencia no mundo moderno o mesmo deslocamento sofrido anteriormente pelo poeta. Torna-se por isso seu semelhante no sofrimento.

Assim, as ressonâncias desses dois universos expressivos parecem circunscritos à solidão da noite, ou ainda à cumplicidade de seus intérpretes. Se a serenata se frustra pela ausência dos parceiros comunitários, assim também os versos cristalizados pela escrita estariam reduzidos ao silêncio, numa sociedade que se organiza em torno do progresso industrial, que tem no imediatismo dos meios de comunicação oral e visual um forte apelo. Processo semelhante pode ser observado na cultura popular espontânea, pois como relata José Geraldo Moraes (1997, p. 159), a expansão urbana limitava gradativamente “aquelas manifestações culturais e modos de lazer enraizados no século XIX, de perfil nitidamente popular”.

Desse modo, tanto o intérprete da música popular como o sujeito lírico, irmanado a esse intérprete na sua dor existencial, acabam compondo uma serenata às avessas, simulada pelo “arremedo”(Cf. BANDEIRA, 1984, p. 50) musical do poema. Ao assumir a identidade do flautista, incorporando-a no seu discurso

poético, o sujeito lírico vivencia o drama desse instrumentista deslocado de sua arte integradora, assim como ele se sente deslocado de sua função primordial de poeta, quando as artes compunham em conjunto uma manifestação coesa. Como afirma Adorno (1974, p. 24):

Toda a música e especialmente a polifonia, que constitui o meio necessário à nova música, teve sua origem em execuções coletivas do culto e da dança, fato que nunca foi superado e reduzido a simples ‘ponto de partida’ pelo desenvolvimento da música para a liberdade, mas a origem histórica está ainda implícita com seu sentido próprio, mesmo que a música tenha rompido há tempos com toda execução coletiva. A música polifônica diz ‘nós’, mesmo quando viva unicamente na fantasia do compositor, sem alcançar nenhum outro vivente...

Assim, o intérprete podia exercer todas as funções, ou melhor, a comunidade toda participava dessa criação ritualística. Distante no tempo, impulsionado pelo progresso do mundo moderno, o artista vai perdendo suas funções, especializando-se em cada uma das manifestações artísticas. É esse o diálogo que parece se estabelecer entre poeta e músico na modernidade.

Apesar de não fazer nenhuma menção explícita a essa questão, ela está sutilmente posta no poema ao sugerir essas relações entre o contexto social e a função da arte no mundo moderno, isolando o artista de seu público. O mesmo processo de deslocamento que poesia e poeta sofreram agora também atinge o intérprete da música popular. A música urbana, mediada pela nova forma de transmissão, apesar de ampliar sua difusão, vai reduzindo espaços, segregando artista e público.

O lamento expressivo que encerra o poema sintoniza num mesmo diapasão o eu-poético e o intérprete da música popular.

Indo mais além, é possível ainda relacionar o momento de elaboração do poema com o contexto social da época, década de 40. Há motivo suficiente para os sentimentos de medo e de dor, registrados nas imagens líricas: “tudo que é medo”; “o que Deus nos arrebatou”.

O período em que este poema foi publicado caracteriza-se pelos conflitos internos, motivados pelo regime de exceção da ditadura Vargas, e por conflitos externos, decorrentes da 2ª Guerra Mundial, que afetou sobremaneira o país. Cecília Meireles não ficou alheia a esses conflitos que ressoam sutilmente em sua obra,

conforme as pesquisas evidenciam. Além disso, em suas reflexões a respeito de seu fazer poético essa questão se coloca. Assim se manifesta ao ser questionada sobre a inovação formal adotada pelo Modernismo brasileiro:

[...] O movimento dessa alternativa é conhecido: o excesso de interesse pela forma pode chegar a inutilizar a expressão e vice-versa. Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão, num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio, porque serão raros os poetas tão em estado de vivência puramente poética, livres do atordoamento do tempo, que consigam fazer do grito, música. (MEIRELES, 1987, p. 68)

Verifica-se a consciência crítica da autora que sintetiza num único termo – “grito” – a extensão e o dilaceramento da dor que atingia os seres humanos nesse tempo, configurado exemplarmente por Drummond como o “dos homens partidos” (DRUMMOND, p. 144). Porquanto, Cecília Meireles, sem desprezar as tensões sociais, procura um modo equilibrado de composição, apesar de sentir a dificuldade de criar no poema um efeito essencialmente artístico, diante das tensões sociais daquele momento.

Entendendo desse modo, é possível perceber nas imagens poéticas o conflito internalizado no eu-lírico, cujas raízes se entrelaçam entre o individual e o coletivo. Em pleno regime de exceção, o clima noturno e solitário intensifica o medo próprio desse contexto. Ao referir-se a esse sentimento comum a unir os intérpretes que se propaga envolto em ternura, o sujeito lírico, como poeta, irmana-se ao intérprete musical na dor. O mundo dos sonhos, da fantasia e do amor, como é o do espaço romântico de abertura do poema – “noite úmida de lua” –, se desintegra na sequência das imagens líricas para culminar no lamento doloroso: “Ai, choro de clarineta!/ Ai, clarineta de prata!/ Ai, noite úmida de lua...”

Os três versos finais que encerram o poema parecem sinalizar três situações diferentes, que o poema sintetiza desde a primeira estrofe, e que são retomadas na estrofe conclusiva. A primeira está centrada na manifestação artística anunciada na composição musical que abre a estrofe e o poema: “chorinho de clarineta”; a segunda, na mediação instrumental que serve de veículo para essa composição artística: “de clarineta de prata”; e a terceira e última, no espaço natural: “na úmida noite de lua”, que sinaliza de modo indireto o cenário romântico. Vale nessa instância recompor o poético nesses três níveis imbricados no processo de composição.

O primeiro núcleo, correspondente ao verso de abertura, anuncia a composição musical tematizada no poema e tem seu destino traçado na 2ª estrofe: “desce o rio de água preta”. Essa imagem merece algumas considerações. O rio metaforicamente citado sinaliza o curso vital, o movimento de passagem, a temporalidade da vida humana. É o movimento contínuo a que se refere Heráclito de Êfeso, numa imagem constantemente lembrada na cultura ocidental.

Ao associar a essa imagem simbólica o atributo das águas pretas, um novo dado lhe é acrescentado, pois o preto apresenta uma conotação mais forte do que a do simplesmente escuro, próprio do ambiente noturno retratado no poema. O preto lembra luto, ausência total de claridade, não deixando antever, pela falta de visibilidade e de transparência, nenhuma saída. Contrariando a predominância da transparência das águas comum aos poemas cecilianos, o rio nesse poema se movimenta pelas águas pretas, por isso parece opressivo.

Em suas crônicas é constante a referência a esse sentimento de opressão. Em uma delas, datada de 1931, a cronista reflete sobre a liberdade, demonstrando o quanto é ela cerceada não só pelas instituições sociais, como também pelas formas de governo. Não se deve esquecer que a autora se posicionou sempre contra o autoritarismo em todos os níveis e mesmo tendo participado de projetos pedagógicos do governo Vargas, a ele se opôs pela truculência ditatorial. Um trecho elucidava essa questão que subjaz no poema:

Somos todos prisioneiros – uns mais, outros menos, mas todos prisioneiros. Temos as mãos acorrentadas, temos os braços atados, temos a boca fechada, temos os olhos vendados, temos os ouvidos obstruídos. E de todas essas prisões decorre o cativo do nosso pensamento. Porque até o pensamento nos conseguiram escravizar. (MEIRELES, 2001, p. 7)

Embora essa questão não seja diretamente referida no poema, o sentimento de temor partilhado, bem como o lamento reiterado nos versos finais do poema, sinalizam o peso de uma situação dolorosa e comum.

Convergindo para essa opressão, a serenata frustrada, “perdida”, compõe um contexto negativo, marcado pela angústia. A anteposição do adjetivo ao substantivo reforça o sentimento de perda, como se o perder-se antecedesse à própria concretização do evento da serenata, abortando-a antes mesmo que se compusesse. Qual seria o motivo dessa desagregação musical? Naturalmente não vem expresso no poema, mas a imagem que se segue, no verso que finaliza a

estrofe, confirma o temor disseminado no espaço que seria o da serenata concretizada. Mas, ao invés de realizar-se, ela flutua sobre as águas trêmulas. Essa imagem, que poderia indicar algo natural, como o movimento próprio das águas, recebe nova conotação pelo medo anunciado na estrofe seguinte.

Por sua vez, esse medo parece contaminar as águas que tremem, como os seres humanos que compõem esse espaço vital: “um leve sopro revela tudo que é medo e ternura”. Novamente um outro sentimento está associado ao medo e parece ser uma espécie de consequência, ou melhor, de compensação. É como se, pelo medo instaurado e pelo movimento tácito a unir os seres, nem mesmo as palavras são necessárias para que comunguem do mesmo temor e da mesma empatia sentimental. Assim, o instrumento de comunicação – a palavra, ou seu substituto, a música –, nem precisa ser acionado para que uma comunhão tácita se estabeleça.

Entretanto, na calada da noite, em que medo e ternura se misturam, há a necessidade de compartilhar o drama comum: “uma criatura apela para outra criatura”. E o arremedo da serenata, assim como o poema, estariam cumprindo esse papel às avessas, porque se manifestam no silêncio, na solidão, num clima que poderia ser o do amor compartilhado num cenário romântico: “noite úmida de lua”.

Na estrofe seguinte, expressa-se o desalento frente a uma situação determinada por leis aleatórias, de uma vontade independente daquela que norteia os homens, como algo inexorável: “não há nada que submeta/o que Deus nos arrebatara.”

O verbo *arrebatar* toma uma conotação violenta, não só pelo ato em si de ser privado de algo, como pelo voluntarismo desse ato atribuído a Deus, na falta de outro termo ou de um ser responsável por ele. É como se os acontecimentos tivessem uma lei própria a que estivessem respeitando, independentemente dos interesses ou dos desejos individuais.

O apelo ao cenário romântico que encerra o poema mostra-se anacrônico, porque diante da escuridão reinante que difunde o medo é impossível compartilhar aquele sentimento amoroso. Assim, o lamento reiterado vai negando as possibilidades de partilha tanto musical – o chorinho – quanto poética – o poema.

A ambiguidade do título – “chorinho” – que sinaliza um ato individual, também pode referir-se ao coletivo tanto pelo modo objetivo de ocultamento do sujeito que representa uma ação externa como pelo próprio texto que amplia os horizontes do individual em direção ao plural “nos” e ao apelo de um ser para

outro ser: do músico e do poeta. Assim, embora o social não esteja explicitamente posto no poema é possível estabelecer relações mediatas entre o drama individual e o coletivo, inseridos no contexto histórico-social. Sob esse aspecto, irmana-se a seus contemporâneos como Carlos Drummond de Andrade, cujo trecho do “Relógio do rosário” comprova:

Era tão claro o dia, mas a treva,
Do som baixando, em seu baixar me leva

Pelo âmago de tudo, e no mais fundo
Decifro o choro pânico do mundo,

Que se entrelaça no meu próprio choro,
E compomos os dois um vasto coro.

Oh dor individual, afrodisíaco
Selo gravado em plano dionisíaco,

A desdobrar-se, tal um fogo incerto,
Em qualquer um mostrando o ser deserto,

Dor primeira e geral, esparramada,
Nutrindo-se do sal do próprio nada,
[...]

(DRUMMOND, 1967, p. 273)

Como este exemplo demonstra, há similaridades na expressão dos sentimentos de angústia e de pessimismo a nutrir os poemas de Drummond e Cecília Meireles, fazendo-os soar em consonância com o contexto social daquele momento.

Conclusão

Pela leitura analítica do poema, observa-se que na tessitura da materialidade lírica, Cecília Meireles expressa o conflito que se instaura entre o sujeito lírico e o contexto social da época, demonstrando uma atitude responsiva e responsável de modo sutil.

Desse modo, o individual e o social se encontram imbricados no poema, de modo indireto, assim como o popular e o erudito também o estão. Isso porque

a forma popular das quadras fica descaracterizada pelos tercetos que apontam para uma forma mais erudita de composição. Disso decorre certa neutralidade expressiva de difícil classificação entre o antigo e o moderno, o popular e o erudito, num desajuste expressivo, porque se o chorinho é expressão de um ritmo popular, mais sincopado e brejeiro, a cadência rítmica do poema não sinaliza esse aspecto, desconfigurando o ritmo desse tipo de composição tipicamente brasileiro. O diminutivo do título acentua, assim, seu caráter tímido, ficando sugerida apenas a expressão popular típica do povo, flagrada pelos modernistas em formas mais contundentes e transgressoras.

O diálogo indireto mantido com o contexto social equilibra-se na tensão conflitiva entre o antigo e o moderno, o coletivo e o individual, o popular e o erudito. O descompasso como marca da modernidade e da fragmentação está posto e atualiza o discurso poético da autora que, atendida com os problemas sociais da época, a eles responde em versos não datados que, por isso mesmo, resistem ao tempo.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. “Discurso sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. (Trad. e apresentação Jorge M. B. de Almeida), São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2003, p. 65-89.

_____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. (Trad. Paulo Bezerra), São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. (Trad. Paulo Bezerra) 3ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. (Trad. Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade), 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1990

PUZZO, M. B. Uma leitura do poema “Chorinho”...

_____/VOLOCHÍNOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. (Prefácio de Roman Jakobson, Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira)12ª ed., São Paulo: Hucitec, 2006.

BAJTIN, Mijail Mijáilovich. *Hacia una filosofia del acto ético*. De los borradores y otros escritos. escritos (trad. del ruso Tatiana Bubnova) Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

BANDEIRA, Manoel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília, INL, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1965.

CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao Municipal*. 2ª ed., São Paulo: Editora 34, 1999.

DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO. (Org. Luís da Câmara Cascudo), 5ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira. Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1996.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

_____. *Crônicas de educação I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas*. Final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, Editora Bienal, 1997.

PUZZO, Miriam Bauab. *O problemático não-lugar do fazer poético de Cecília Meireles*. Tese de Doutorado apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2004.

ROSENFELD, Anatol. “Teoria dos gêneros”, in *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1965.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular* (Da modinha à canção de protesto). 2ª ed., Petrópolis: Vozes, 1975.

TOMACHEVSKI. “Sobre o verso”. In: *Teoria da literatura. Os formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt, Porto Alegre: Ed. Globo, 1976, p. 141-153.

Recebido: 04/03/2013

Aprovado: 22/05/2013