


Viagem pelo sensível: a paisagem como fonte ou veículo para o pensamento, na poesia de Cecília Meireles

Wesley Thales de Almeida Rocha^a 

Ilca Vieira de Oliveira^b 

RESUMO

Este estudo discute a relação entre paisagem e pensamento na poesia de Cecília Meireles, com foco em poemas dos livros Viagens (1939) e Mar absoluto e outros poemas (1942). O exercício meditativo, que é uma constante da poética da autora, exerce-se nessas obras, principalmente, em associação com evocações e figurações de paisagens naturais. Nessa associação, a paisagem vem a ser fonte ou veículo para o pensamento, estruturando a perquirição que o sujeito lírico engendra sobre problemas de caráter metafísico e metapoético. A abordagem aqui proposta se insere no campo de estudos sobre a paisagem na literatura, que tem entre suas principais referências o autor francês Michel Collot. Em sua teoria, ele propõe a análise de como a paisagem provoca o pensar e como o pensamento se desdobra em paisagem, que participa, sobretudo na poesia lírica, da constelação de significados produzidos pela escrita a respeito da experiência com o mundo sensível. Na poesia de Cecília Meireles, a natureza é estruturante da relação do sujeito com o mundo, consigo mesmo, com o outro e com a própria poesia. Sua figuração, na forma de uma “paisagem”, vem sempre compor uma “construção simbólica” pela qual o sujeito lírico pensa e exprime essa relação, revelando-se e também o seu canto poético como partícipes do mundo natural, movendo-se com os ventos, com as ondas dos mares, com o luzir das estrelas ou da lua.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Viagem (1939); Mar absoluto e outros poemas (1945); pensamento; paisagem.

^aInstituto Federal do Norte de Minas Gerais. Montes Claros, MG, Brasil
E-mail: whthales@gmail.com

Recebido em: 01/09/2021
Aceito em: 01/11/2021

^bUniversidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, MG, Brasil.
E-mail: ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br

Como citar:

ROCHA, W.T.A.; OLIVEIRA, I.V. Viagem pelo sensível: a paisagem como fonte ou veículo para o pensamento, na poesia de Cecília Meireles. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 274-303, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51462>>

*E entre água e estrela estudo a solidão.
Cecília Meireles, "Mar absoluto".*

Um constante e intenso exercício meditativo opera-se, na poesia de Cecília Meireles, por meio de evocações e figurações de paisagens, em especial as do mundo natural. Mares, rios, montanhas, florestas, jardins, estradas, desertos, o céu noturno permeado de estrelas e o luar, o céu diurno crispado pelo sol, o céu entre nuvens e o vento compõem imagens entre as mais recorrentes na obra da poeta. Essas imagens imprimem-se não apenas como objeto de contemplação ou como elemento decorativo do texto, mas principalmente como fonte ou veículo para o "pensamento", no exercício, que é fundamental nessa poética, de reflexão, perquirição sobre problemas como a essência da poesia e do canto poético, sobre o tempo e a transitoriedade, os limites do mundo físico e os "deslimites" do mundo invisível, o humano e o inumano, a morte e a vida.

Embora a evocação da natureza, a figuração paisagística e o exercício meditativo sejam constantes em toda a produção poética de Cecília Meireles, neste estudo, concentramo-nos em poemas dos livros *Viagem* (1939) e *Mar absoluto e outros poemas* (1945). Esses volumes pertencem, junto a *Vaga música* (1942) e *Retrato natural* (1949), a um momento da produção poética da autora em que se faz mais intensiva, por vezes até obsedante, a manifestação de paisagens indeterminadas e ligadas ao mundo natural. Nesse ciclo, a natureza, principalmente por meio de sua conformação material (a água, o ar, a terra e o fogo), está em relação íntima com as experiências do sujeito, os fundamentos de sua existência e os sentidos de seu modo de estar no mundo. Como assinalou Gaston Bachelard (1997, p. 199), "a natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares". Na poética de Cecília Meireles, essa relação entre humano e natureza vai ao fundo de sua substancialidade. O poeta reconhece-se, como também a seu canto poético (que é o seu modo de repercutir a sua existência), como partícipes da natureza, movendo-se com o vento, com as ondas dos mares, as nuvens no céu; luzindo ou eclipsando-se junto com as estrelas ou o luar; em plenitude ou lançado no vazio junto das areias da praia ou do deserto, do orvalho nas flores, das sombras na floresta.

Nessa poesia, os signos da natureza são primordiais e eles vêm sempre compor uma “forma simbólica” pela qual o sujeito lírico pensa o mundo e se pensa no mundo, isto é, pela qual ele dimensiona a existência das coisas e sua existência entre as coisas. “Um poeta é sempre irmão do vento e da água”, diz um verso de “Discurso”, do livro *Viagem* (MEIRELES, 2017a, p. 247). Afirma-se, nessas palavras, uma relação na qual está implicado um vínculo de origem, de essencialidade entre os elementos naturais e o ser do sujeito ou do poeta. Por isso, nessa poesia, refletir sobre si mesmo, sobre a própria existência, impõe a reflexão sobre e por meio dos signos da natureza, numa correlação constante entre componentes objetivos e subjetivos, exteriores e interiores.

Mário de Andrade, em texto sobre *Viagem*, já observara na poesia de Cecília Meireles um entrelaçamento entre fragmentos paisagísticos e dados do pensamento (ANDRADE, 1972, p. 164). Darcy Damasceno, em texto crítico sobre a autora intitulado “Poesia do sensível e do imaginário”, desenvolve mais essa impressão crítica, analisando como a visualidade característica dos poemas de Cecília Meireles comporta um lastro reflexivo. Primeiro, o crítico comenta sobre a atração da poeta pelo espetáculo do mundo físico: “O ser orgânico e o inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz, montanha, céu, floresta, tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador” (DAMASCENO, 1958, p. xxi). Entretanto, como depois salienta, essa interação com o mundo natural vai além da dimensão sensível, isto é, da figuração visual e descritiva, com a contemplação incorporando os elementos naturais à inteligência, num exercício permanente de busca pelo sentido das coisas, em especial da experiência subjetiva. Leia-se, abaixo, o comentário do crítico:

as mais humildes manifestações da vida, os seres mais diminutos, os episódios mais singelos são motivo de elevada reflexão por parte de quem, sustentado por exigente filosofia, busca em tudo uma lição de vida. Sobre tudo se estendem seus olhos, que tudo aceitam no espetáculo do real; o espírito, entretanto, está em permanente vigília, indagando, concluindo, atento à sabedoria de que no concerto geral cada coisa existe porque independe de si e tudo se subordina à mecânica do universo. (DAMASCENO, 1958, p. xvix).

O olhar, nessa poesia, se comporta como “centro de gravitação da inteligência”. Por meio de uma cadeia de imagens naturais que ele contempla e apreende, o discurso poético engendra a sua “consideração do mundo”, num movimento que vai das coisas físicas à abstração metafísica, das aparências aos conceitos (DAMASCENO, 1958, p. xxxvi). Aos signos e processos da natureza associam-se reflexões sobre temas, nas palavras do crítico, “de valor eterno”, tais como: “a mutabilidade das coisas, a precariedade do mundo, a instabilidade da fortuna, a vaidade humana, a insatisfação amorosa, a estipulação da dor como preço da felicidade” (DAMASCENO, 1958, p. xxxvi). São todos temas relacionados ao problema da transitoriedade, para o qual, conforme Damasceno, sempre tende a “especulação do real” engendrada por Cecília Meireles. Cotejando seu estado subjetivo, geralmente marcado pela melancolia, com a beleza do mundo e o espetáculo da natureza, o poeta chega à constatação, ou à consciência, “de que a vida é fluxo constante e o tempo tudo corrói” (DAMASCENO, 1958, p. xxxv).

“Cantiga”, de *Viagem*, traz de modo sensível e notório esse exercício de reflexão sobre a transitoriedade por meio das paisagens naturais. Nele, o sujeito lírico contempla um jardim, enquanto este é invadido e iluminado pela luz da manhã. Porém, a própria condição interior do sujeito é também iluminada, com as imagens refletidas do jardim, estimulando-o a uma “consideração” sobre sua própria vida. Leia-se, abaixo, o poema em sua íntegra:

Cantiga

Ai, a manhã primorosa
do pensamento...
Minha vida é uma pobre rosa
ao vento.

Passam arroios de cores
sobre a paisagem.
Mas tu eras a flor das flores,
Imagem!

Vinde ver asas e ramos,
na luz sonora!

Ninguém sabe para onde vamos
agora.

Os jardins têm vida e morte,
noite e dia...
Quem conhecesse a sua sorte,
morria.

E é nisto que se resume
o sofrimento:
cai a flor, – e deixa o perfume
no vento.

(MEIRELES, 2017a, p. 298-299)

O poema marca-se, num primeiro plano, por sua musicalidade tão bem trabalhada, dentro das características formais do gênero cantiga (como anunciado no título): composição curta, que versa sobre um tema leve, dividida em estrofes iguais e com os versos em redondilha ou alternando de medida de um para outro (como é o caso desta composição de Cecília Meireles). Inclusive, pode-se ouvir, no “ai” do primeiro verso e na referência às flores ao longo da composição, ecos intertextuais com a cantiga de amigo de D. Dinis conhecida como “- Ai, flores, ai flores do verde pino” (DINIS, 1997, p. 29). Nesse poema, Cecília Meireles estabelece, então, um diálogo com a tradição lírica portuguesa medieval, em especial com as cantigas de amigo, em seu cantar feminino e em sua relação com os ritos primaveris.

Também chama a atenção, na forma do texto, a exuberância imagética associada a um conjunto de sentenças conceituais (“Minha vida é uma pobre rosa/ ao vento”; “tu eras a flor das flores”; “É nisto que se resume o sofrimento...”), aspecto que traz a leitura do poema mais para o que se insinua no nível do olhar e do intelecto do que no do embalo rítmico e melódico propriamente. Assim é que, em meio à ludicidade e festividade do canto, projeta-se no texto um tom contemplativo e até especulativo. Repercutem, também aí, aspectos de base da cantiga de amigo trovadoresca, que envolvia, conforme Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*, “estados de consciência arcaicos” fundados numa “intimidade espontânea com a natureza”, numa afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força

interna” (SARAIVA; LOPES, 1970?, p. 50-51). Essa “afinidade mágica” é substancial na cantiga de Cecília Meireles, pois está em sua base expressiva a consciência do eu de que é parte da natureza, consciência adquirida por um pensar primitivo mesmo, porque constituído no contato em corpo e espírito (os sentidos e o intelecto) com o mundo natural.

Essa relação entre exuberância imagética e especulação se faz patente já nos primeiros versos da composição, com a expressão “a manhã primorosa/ do pensamento”. Ela remete, de um lado, ao clima de claridade propício à meditação, que é aquele proporcionado pela manhã; de outro, denota o sentido de despertar do pensamento, o sair do escuro da “caverna” do sono e abrir-se às luzes do conhecimento no mundo visível.

A luminosidade que se projeta não cega ou agride os olhos e, por extensão, a percepção do sujeito lírico; pelo contrário, ela possibilita a ele um enxergar melhor, o que equivale a um pensar melhor. Esse aspecto fora já apontado por Darcy Damasceno como determinante na poesia de Cecília Meireles e como algo que a liga à tradição barroca de extração mais melancólica, representada por Francisco de Quevedo. Nessa linhagem, segundo as palavras do crítico, o “espírito”, ao defrontar-se com a realidade, “refoge a exaltação; considera a realidade em sua futura aparência polvorosa e esquiva-se à cegueira voltando os olhos para o cone penumbroso onde se abisma tudo” (DAMASCENO, 1958, p. xxxv). Essa tendência contrastaria com outra também barroca, fundada em Luís de Góngora, na qual o “espírito” mais se “atira com gozo enraivecido” na realidade, “deixando cegar-se pela sua luz” (DAMASCENO, 1958, p. xxxv).

Em “Cantiga”, a luz é convertida ou incorporada pela percepção, iluminando a realidade exterior e a condição subjetiva do eu lírico. Por isso, ele poderá ver e pensar não apenas a realidade, como também a si mesmo junto ao que dela se exhibe, no jogo de espelhamentos entre eu e a realidade exterior, que dominará o restante do poema. Essa significação vem evidente nos dois últimos versos da primeira estrofe, com a sentença em forma de metáfora: “Minha vida é uma pobre rosa/ ao vento”. Vemos, aí, o sujeito lírico refletir sobre a instabilidade de sua vida e sobre sua fragilidade ante fatores externos (como acontecimentos traumáticos) por meio da observação do que o vento faz com a rosa (desfralda-a, despetala-a, lança-a ao

chão, carrega-a?). Tal correlação será expressa ainda por meio de outros elementos que compõem a paisagem, como “asas e ramos” destacados pela “luz sonora” do sol, os processos vitais da natureza (vida e morte), a vulnerabilidade da flor ao soprar do vento, imagens que são relacionadas ao mistério do destino humano, sempre à mercê de uma força maior.

Na segunda estrofe, um aspecto se faz revelador, porque remete à complexidade da relação entre visualidade e pensamento. O eu lírico primeiro diz que o “arroio de cores” que atravessa o jardim e sua visão não turva o seu olhar, estando este concentrado na “Imagem” (“a flor das flores”), à qual ele se dirige e em tom evocativo. Nota-se que o termo “Imagem” é o único enunciado em segunda pessoa no texto, aparece grafado com a letra inicial maiúscula e, além disso, é elemento abstrato entre todos os outros concretos. A “Imagem” é, aí, mais que mera projeção dos elementos visuais: ela é como uma entidade com valor de objeto de devoção e de apego, é o interlocutor amado, uma vez que é suporte, auxílio do eu lírico, como a figura do “amigo” nas cantigas medievais. Pela “Imagem” é que se estabelece a “intimidade mágica” entre a visualidade e o pensamento, o olho e o espírito. Como afirma Octavio Paz (1996, p. 38), a imagem “conjuga realidades opostas”, o que o elemento assim designado justamente faz nesse poema de Cecília Meireles, constituindo a estrutura simbólica (a paisagem) pela qual se dá a visão conjunta do eu com a natureza.

Outro aspecto a destacar é a ideia de um conhecimento sobre a vida por meio do que acontece com a natureza, enunciada na quarta estrofe. Como sugerem os últimos versos do poema, é esse um conhecimento difícil de se processar, pois se funda na consciência de que tudo é frágil, inconstante e contingente, assim como a flor sob os influxos do vento. Da vida fica só uma vaga essência, o “perfume”, elemento abstrato, como a lembrança de alguém que, às vezes, atravessa nosso pensamento por intermédio dos sentidos.

Essa ideia de conhecimento da vida, do mundo e de si ligado à paisagem aparece em diversos outros poemas de Cecília Meireles, tanto em *Viagem* quanto em *Mar absoluto e outros poemas*. Nessas composições, expressões até mais contundentes, como “estudar”, “entender”, “aprender”,

“pesquisar”, são utilizadas para marcar esse exercício do pensamento junto a imagens do mundo natural.

Em *Viagem*, temos “Terra”, poema que, depois de compor todo um percurso pelas dimensões transfiguradas da natureza, em sua última estrofe, caracteriza essa elaboração poética como um “estudo”:

E esse foi o meu estudo
para o ofício de ter alma;
para entender os soluços,
depois que a vida se cala.
– Quando o que era muito é único
e, por ser único, é tácito.
(MEIRELES, 2017a, p. 271).

A ideia de “estudo” da paisagem aparece, nesses versos, relacionada à busca de uma essência para si (“com o intuito de ter alma”), o que viria por meio do conhecimento do sofrimento (“para entender os soluços”). Estes avultam junto à natureza, no silêncio do sono, ou talvez da morte (“quando a vida se cala”). A propósito, o poema inicia com o eu lírico dizendo surgir “do meio dos túmulos” para, no “colo de penumbras” da deusa Terra, “aprender” o seu nome. O movimento que envolve esse “aprender”, equivalente a “pesquisar”, supõe uma série de ações junto a diversas paisagens, figuradas em imagens míticas e surreais, como nessa sequência da segunda estrofe:

Mamei teus peitos de pedra
constelados de prenúncios.
Enredei-me por florestas,
entre cânticos e musgos.
Soltei meus olhos no elétrico
mar azul, cheio de músicas.
(MEIRELES, 2017a, p. 270).

Depois de caminhar ainda pela “sombra das ruas,/ como pelas tuas veias” (estrofe 3), percorrendo “praias largas” (estrofe 4), “grandes rios mudos” (estrofe 5) e jardins (estrofe 6), o sujeito lírico tem sua angústia transformada “numa força heroica de asa” (estrofe 7). Nesse mundo transfigurado que parece ser o da poesia, o eu poético banha suas amarguras, purifica seus

enganos, suas paixões, suas dúvidas (estrofe 8). No “rosto de espelho tão frágil” que se ergue para ele nessa projeção poética, seus “olhos sérios e lúcidos,/ viram a beleza amarga” (estrofe 9), que é o conhecimento de seu eu, “um eu que é outro”, como diria Arthur Rimbaud (2009, p. 35); um eu que está além das contingências do real e dos sofrimentos por ele impostos.

O poema “Valsa”, de *Viagem*, traz também o eu poético a “estudar” a natureza, buscando, por meio dela, conhecer a si próprio e sua condição. A visão do luar faz o eu lírico “pensar” nos “olhos antigos” e nas “palavras antigas” de um amado perdido. O vento traz à sua memória imagens de lugares onde os dois estiveram, fazendo-o reviver com ele. Porém, eis que esse encontro revela-se ilusório e perigoso para o próprio sujeito. A “noite” abate-se sobre o rosto do amado e revela-o como fruto de um encantamento, uma fantasmagoria. Já observou Bachelard (1997, p. 5) que “antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica”. O luar e o vento envolveram o eu lírico como em um sonho. Até que, por intermédio de outras paisagens, signos do vazio em que ele se encontra, o eu poético desperta para sua real condição. Ele vê-se, então, lançado na solidão, no abandono, entre “pedras frias” e o aberto do céu:

Houve uma noite que cintilou sobre o teu rosto
e modelou tua voz entre as algas.

Eu moro, desde então, nas pedras frias que o céu protege
e estudo apenas o ar e as águas.

(MEIRELES, 2017a, p. 280)

Meditando sobre sua condição por intermédio do que o vazio do ar e das águas lhe possibilita observar e pensar, o eu lírico percebe a ilusão em que se afundara, na sua entrega ao que a visão do luar e o sopro do vento criaram para ele.

Coitado de quem pôs sua esperança
nas praias fora do mundo...

– Os ares fogem, viram-se as águas,
mesmo as pedras, com o tempo, mudam.

(MEIRELES, 2017a, p. 280).

As paisagens têm, nesse poema, uma dupla potencialidade: podem tanto projetar o pensamento numa dimensão mais encantada, ilusória, quanto desvelar a realidade, levando o sujeito à consciência de sua condição, entre elas a de suscetível à ilusão inspirada por algumas paisagens. O *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, registra a lua como símbolo, entre outras coisas, do “conhecimento indireto”, por reflexos, além de ligada ao subconsciente, à imaginação, ao sonho (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 562). O vento, por sua vez, remete à agitação, à instabilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 935). No poema “Valsa”, essas duas paisagens são instauradoras do devaneio que envolve o eu lírico. O ar e a água, por sua vez, estão ligados respectivamente à liberdade e à regenerescência, que são, no caso do poema, a do pensamento e a da própria subjetividade.

No livro *Mar absoluto e outros poemas*, temos, na composição “Mar absoluto”, essa mesma relação entre paisagem, no caso o mar, e um pensamento que permite ao eu poético conhecer a si mesmo para além das contingências do mundo real. A terra, que é “monótona”, mantém o pensamento limitado. O mar, por sua vez, convida-o à “ilusão”, “multiplicada em suas malhas de perigo” (MEIRELES, 2017b, p. 456). Por intermédio de sua visão, o sujeito entra em um “reino de metamorfose”, convertendo-se em matéria “plástica, fluida, disponível”, “sem exigências de princípio e fim,/ desprendida de terra e céu” (MEIRELES, 2017b, p. 457).

Esse mergulho no mar como no fundo do próprio eu, ou seja, como forma de conhecer-se ou de descobrir o outro de si que habita além das contingências, tem o caráter de “estudo”, como sugerido no verso “E entre água e estrela estudo a solidão” (MEIRELES, 2017b, p. 458). Por essa imagem, o eu dá a ver a si próprio em sua condição na vida. A solidão ou a melancolia, determinantes de seu ser ou de sua existência, está crispada na imagem compósita do mar em sua imensidão (signo do vazio) sobreposto pelo céu adornado de estrelas (símbolo de idealização). Em meio a esses elementos, encontra-se, como que em deriva, o sujeito lírico da composição.

Porém, se falamos de “signos da natureza”, “imagem compósita”, temos já em vista não a natureza em si, mas a sua figuração por meio de uma “forma simbólica”, uma “estrutura significativa”, que supõe o delineamento do visível

em conjunção com valores culturais e por meio de formas de expressão ou recursos da linguagem. Como assinala Anne Cauquelin (2007, p. 29), a natureza aparece a nós sempre “vestida”, isto é, composta por “perfis perspectivistas, cambiantes” e por artifícios da linguagem. Nas definições da filósofa, é a paisagem o “esquema simbólico de nosso contato com a natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 35), “apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (CAUQUELIN, 2007, p. 141). Tal delimitação é importante para que se possa ler os registros da natureza no texto poético como inscrições de um olhar e de uma experiência sensível encarnados em um sujeito, implicando, com isso, uma interação recíproca entre o espaço, sua percepção pelo sujeito e sua representação junto à linguagem.

No campo de estudos sobre a paisagem na literatura, uma tendência de relevo orienta essa abordagem da relação entre subjetividade, experiência com o espaço e sua figuração (representação ou expressão) junto à linguagem e às formas literárias. O pensador francês Michel Collot é uma das principais referências nessa linha de estudos, com trabalhos diversos voltados para a paisagem como “manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade” (COLLOT, 2013, p. 15). Essa linha de investigação, como salienta o teórico, demanda uma constante articulação entre as diversas ciências humanas e sociais, envolvendo áreas como a literatura, os estudos linguísticos, as artes, a geografia, a história, a filosofia e a psicologia. A literatura, sobretudo a poesia lírica, ocupa um lugar especial nesse complexo interdisciplinar, apresentando-se como o espaço privilegiado de expressão das “múltiplas dimensões ocultas” da paisagem, em especial porque é no “sensível da linguagem” que a experiência da paisagem se inscreve.

Collot propõe que a paisagem seja encarada mais do que como um “terreno de ação” ou um “objeto de estudo”, mas como um problema estratégico por meio do qual se pode propor um modelo para a invenção de um novo modo de racionalidade: “a paisagem promove o pensar e o pensar de um outro modo” (COLLOT, 2013, p. 11). O teórico desenvolve, então, o conceito de “*pensée-paysage*”, pelo qual promove a investigação sobre

como a paisagem provoca o pensar e como o pensamento se desdobra como paisagem. O ponto de partida de Collot é a definição da paisagem como *fenômeno*: “produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18). E, ao tomar o olhar, a percepção, como foco de análise, o teórico dá destaque a aspectos subjetivos nas figurações e representações da paisagem. É que, como ele afirma, a percepção é já um “ato de pensamento”, intuitivo, mas que é a fonte do pensamento reflexivo (COLLOT, 2013, p. 18).

A fenomenologia, principalmente a desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty, é a corrente filosófica de que se aproxima a teoria de Collot. Nela, o pensador vislumbra uma forma de pensar que visa ultrapassar o dualismo arraigado do pensamento ocidental, estruturado sobre oposições como as do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do pensamento e da matéria, do espírito e do corpo, da natureza e da cultura. Isso é o que, segundo ele, a paisagem também nos instiga a fazer, na medida em que instaura uma interação entre termos tradicionalmente opostos, como os elencados acima, mas sobretudo o sensível e o inteligível. Como lembra o autor, está entre os principais ensinamentos da fenomenologia a concepção de que “a experiência sensível é fonte de sentidos” (COLLOT, 2013, p. 21).

Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty aborda essa relação entre a experiência sensível e o processo reflexivo, mais precisamente, entre “o contato ingênuo com o mundo” e o conhecimento desse mundo e de si próprio enquanto consciência. O corpo próprio, diz o filósofo, é o “meu ponto de vista sobre o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 108), ou, ainda, o “meio de nossa comunicação com ele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 136). O corpo está atado ao mundo por ele ser, antes, algo que tem lugar no mundo, isto é, no espaço. O corpo é, então, o lugar primordial de constituição da relação entre o eu e a exterioridade, operando-se nele, através da percepção, a emergência do pensamento e do saber que fundam o conhecimento sobre si e o mundo. “Todo saber se instala nos horizontes da percepção”, assinala o filósofo (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 280).

A “reflexão radical”, que Merleau-Ponty vem propor em sua filosofia, envolve o reconhecimento dessa “experiência irrefletida do mundo”, que se opera por meio da percepção e

como produção de sentido, mas sentido “encarnado”. Em *O visível e o invisível*, o filósofo afirma:

O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. De tudo o que vivo, enquanto o vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não o viveria e não posso procurar nenhuma luz concernente ao mundo a não ser interrogando, explicando minha frequência do mundo, compreendendo-a de dentro. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 49).

Merleau-Ponty aponta para uma forma de pensamento denominada por ele, mais à frente nessa obra, de “pensamento do horizonte” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 127). Trata-se de um pensar que se opera por intermédio do sensível e que envolve, além da coisa percebida, a parte invisível, os horizontes internos, que ela comporta. Pode-se incluir aí a paisagem, com seu poder de “falar conosco”, de nos indicar os processos ocultos da natureza, que dizem respeito também a nós. Explorando esse espaço conceitual aberto por Merleau-Ponty, Michel Collot articula sua proposição de um *pensamento-paisagem*. Tendo por base o conceito de “estrutura do horizonte”, que seria o ponto principal da experiência sensível, Collot propõe que a paisagem constitui uma estrutura que envolve “uma visão de conjunto”, encarnando a dialética da coisa e seus horizontes: ela “jamais se apresenta como um panorama, mas como uma cena móvel, animada por um jogo de sombras e luzes” (COLLOT, 2013, p. 24).

Essa condição da paisagem como uma estrutura que comporta elementos que estão além dos limites do visível permite que ela envolva não só a visão, como também os outros sentidos:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de muitas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior. (COLLOT, 2013, p. 26)

Oferecendo-se a todos os sentidos, a paisagem toma o sujeito por inteiro, corpo e alma. Nessa troca entre interior e exterior que ela proporciona, o sujeito experimenta um além

de si mesmo, experiência que Collot chama de “*espaçamento do sujeito*”: “esse movimento pelo qual deixa sua identidade fechada em si mesma para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro. O espaço é uma dimensão especial dessa abertura, em que uma das modalidades não é outra senão o pensamento” (COLLOT, 2013, p. 31). A paisagem possibilita, assim, “uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação” (COLLOT, 2013, p. 30).

E essa redefinição da subjetividade passa pela relação com o mundo, mas também com as palavras. Isso faz da literatura, em especial do texto poético, o espaço privilegiado de manifestação da abertura do eu ao fora, com a paisagem nela operando como aporte da troca entre interior e exterior, eu e mundo, sujeito e natureza. “La littérature est sans doute particulièrement apte à exprimer cette immersion dans le paysage, qui engage tous les sens et le corps tout entier”, afirma Collot, em um trecho ainda não traduzido de seu livro *La pensée-paysage* (COLLOT, 2011, p. 203).

Um poema de Cecília Meireles chamado “*Rimance*”, publicado em *Viagem*, expõe essa inter-relação entre subjetividade, paisagem e linguagem. Conforme nele se exprime, trata-se de buscar, na visão projetada no contato com a natureza, os signos (“um nome de imagem”) da experiência subjetiva. Nos versos citados abaixo (que são da segunda estrofe), vemos o eu lírico colocar-se diante da paisagem numa relação de troca, insinuando-se como composto por ela (“e levava uma flor na mão”), ao mesmo tempo em que nela vislumbra projeções de seu estado subjetivo:

Eu parei diante da paisagem:
e levava uma flor na mão.
Eu parei diante da paisagem
Procurando um nome de imagem
Para dar à minha canção.

(MEIRELES, 2017a, p. 276)

Esse poema inicia com indagações do eu lírico sobre determinantes para o seu estado de tristeza, dor, “ferimento mortal”. Ao longo da composição, esse impulso especulativo assume um tom reflexivo, com o eu cotejando seu estado interior em relação ao mundo exterior. Nota-se, nos versos

citados acima, como se dá o contato do sujeito poético com a paisagem. Ele passa a assumir uma posição, para não dizer uma pose, que fica clara no verso “procurando um nome de imagem”, em que se sugere um eu lírico em postura meditativa, os olhos postos na paisagem, nela sondando os signos (“um nome de imagem”) de sua experiência “tão pura” e “tão dura”. Essa sondagem dá-se junto à linguagem, no “sensível da linguagem”, para usar uma expressão de Collot. A linguagem é o aporte, o elemento estruturante, do modo como se dá a relação, que é a meditação, entre o sujeito e a paisagem. Sujeito, palavra e mundo, articulados pelo pensamento, fazem-se constitutivos um do outro.

Nos versos seguintes do poema, a paisagem seguirá estruturando o exame e as visões que o eu lírico compõe de sua própria existência. Na penúltima estrofe, quando o sujeito anuncia a iminência de sua morte, ele projeta para esse momento a companhia apenas daquela flor que “trazia na mão”. A “flor” é o elemento natural que simboliza o processo vital (nascimento, crescimento, florescimento, morte), assumindo, pois, no poema, a dimensão de signo da existência do eu lírico. Já na última estrofe, é um rio, “que deve ser límpido e frio/ mas sem dó nem recordação”, que vem estruturar a visão do instante da morte do sujeito lírico. Leia-se os versos abaixo:

E sofro mais ouvindo um rio
que ao longe canta pelo chão,
que deve ser límpido e frio,
mas sem dó nem recordação,
como a voz cujo murmúrio
morrerá com o meu coração...

(MEIRELES, 2017a, p. 277)

O ressoar desse rio, que canta ao longe, invade a percepção do eu lírico e incide na reflexão que ele faz sobre a existência, projetando a visão do momento de sua própria morte, o momento em que o murmúrio que vem de sua voz silenciará junto do coração. O curso das águas de um rio tem o poder de simbolizar as correntes da vida e da morte, o que justamente a voz lírica desse poema expressa. O ressoar do rio não apenas remete o sujeito ao momento de sua morte, mas simboliza o

fluxo do pensamento entre a condição atual e o instante capital, esse seu murmúrio contínuo que é signo do estar vivo. Assim, ele estrutura o próprio canto poético, na manifestação que este realiza do fluir da vida do eu lírico. A meditação que o poema de Cecília Meireles engendra expõe sujeito e mundo natural como partícipes de um mesmo processo e com elementos da paisagem (“flor”, “rio”), como signos da experiência existencial. Assim é que, na poesia, a exterioridade da paisagem exprime-se sempre enlaçada a componentes subjetivos, expondo a relação recíproca entre o homem e o mundo.

Entretanto, como salienta Collot, além dos componentes da exterioridade e da subjetividade, a poesia envolve também dimensões desconhecidas do eu e do mundo; ela aparece “aberta a todas as sugestões do invisível”, na medida em que a “evocação poética dá menos a ver do que a imaginar e a entender a repercussão interior do espetáculo exterior” (COLLOT, 2013, p. 52). Ler as figurações da paisagem na poesia implica, então, ler uma “constelação de significados” relativos ao que compõe o mundo exterior, mas também à subjetividade lírica em expressão e, ainda, a planos imaginários, espirituais ou metafísicos em alusão.

A poesia de Cecília Meireles é marcada por uma investigação também do absoluto e do inefável a partir do sensível. Leila V. B. Gouvêa assinala que a poética da autora tem como um dos seus fundamentos a “transfiguração do real”, o que envolve aspectos como a ausência de notação de circunstância espacial e temporal: “a poeta com frequência canta ou reflete de um lugar que não é público nem privado, nem rural nem urbano, nem burguês nem proletário, que é, antes, ideal ou imaginário” (GOUVÊA, 2008, p. 67). O espaço e o tempo são, na verdade, transfigurados para uma dimensão imaginária, mítica ou simbólica, ressoando significados que escapam ao contexto imediato e envolvem épocas imemoriais, planos sobrenaturais.

“Perspectiva”, composição de *Viagem*, traz essa visão da experiência poética como a emergência da subjetividade a um plano em se interpenetram e se transfiguram eu e mundo pela mediação da paisagem. Leia-se, abaixo, o poema:

Perspectiva

Tua passagem se fez por distâncias antigas.
O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas
e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar.

Tua velocidade desloca mundos e almas.
Por isso, quando passaste, caiu sobre mim tua violência
e desde então alguma coisa se aboliu.

Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de ondas
levantando-me.

E a multidão das estrelas avermelhadas fugindo com o céu
para longe de mim.

Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo.

Dispersam a sombra dos gestos sobre os cenários.

Levam os lábios cada palavra que desponta.

Gastam o contorno da minha síntese.

Acumulam ausência em minha vida...

Oh, um pouco de neve matando, docemente, folha a folha...

Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,

nutrindo de sonho a morte.

(MEIRELES, 2017a, p. 256-257)

A enunciação do poema é em segunda pessoa, dirigida a um “Tu” enigmático, que, embora impalpável e impreciso, tem um corpo feito de asas, peso e velocidade. Podemos ler, no título da composição, uma indicação do que seja esse referente cantado. O termo “perspectiva” remete tanto à visão (o ponto de onde se vê algo) quanto ao pensamento (linhas de concepção); no poema, essa palavra pode fazer referência à experiência vivenciada pelo eu lírico de abertura da visão ou do pensamento sobre algo. Contudo, pode indicar também justamente o agente dessa abertura. Tal interpretação considera o “tu” que “passa” e modifica o sujeito e sua realidade como esse elemento feito da junção entre *visão* e *pensamento*, que é a perspectiva. A propósito, como salientado por Anne Cauquelin, “perspectiva” relaciona-se etimologicamente com o termo em latim *per-scapere*, “passagem através, abertura” (CAUQUELIN, 2007, p. 36).

A palavra “perspectiva” está ainda relacionada com a noção de paisagem como “artifício de composição” e como “conjunto de valores” que estruturam nosso contato com o mundo. Anne Cauquelin esclarece que o surgimento da paisagem como “esquema simbólico”, no contexto do Renascimento (quando a pintura colocou-se o desafio de apresentar elementos paisagísticos na moldura de um quadro), deu-se justamente pelas “estruturas da percepção introduzidas pela perspectiva” (CAUQUELIN, 2007, p. 37). De acordo com a teórica francesa, a “‘forma simbólica’ estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma” (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

A perspectiva funda, assim, a paisagem como projeção dos sentidos e também do pensamento. Projeção essa que, no poema de Cecília Meireles, dá-se como “trânsito”, pela dimensão interior do sujeito lírico, de uma exterioridade misteriosa, que vem de tempos e espaços longínquos, trazendo consigo visões de paisagens imemoriais; mas, essa potência externa também invade a interioridade do eu lírico e coloca-o como que em transe, tirado de si mesmo (“com vozes de ondas levantando-me”). Tudo se faz disperso, errante, como sugerido pela imagem da “multidão das estrelas avermelhadas” fugindo “com o céu para longe”.

A experiência que o poema expõe é, pois, a de um “assalto” da subjetividade pela “perspectiva” – ou, para usarmos a expressão de Michel Collot, pelo “*pensamento-paisagem*”; experiência radical, na qual está implicada a despersonalização do sujeito, modificando o eu e tornando-o também impalpável e impreciso. Como assinalou Margarida Maia Gouveia, essa “despersonalização” está na base da experiência poética elaborada por Cecília Meireles em sua escrita. Nela, “Poeta é o nome do eu que se dispersa nas coisas e nos seres, assumindo o essencial da condição humana” (GOUVEIA, 2002, p. 158). Essa experiência é como a da morte para o eu que fica, mas é a de uma nova vida para a subjetividade que é levada pelo “Tu” que passa. Por isso, o poema “Perspectiva” termina com imagens relativas à dialética entre a vida e a morte: apesar da neve matando pouco a pouco as folhas, a vida dentro delas continua, “nutrindo de sonho a morte”.

Em outro texto fundamental em sua teoria, intitulado “O sujeito lírico fora de si”, Michel Collot aborda uma forma de lirismo que ele chama de “transpessoal”, na qual o sujeito lírico não constitui uma instância alojada em sua pura interioridade, mas um ser em transe, num movimento constante para “fora de si”. Esse movimento, segundo o autor, implica dois sentidos primordiais:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (COLLOT, 2004, p. 166).

Collot recobra uma série de formulações filosóficas ou teóricas sobre o lirismo ou a linguagem que intuem esse caráter disperso do sujeito lírico. A primeira que cita é a visão de Platão do sujeito lírico como aquele que não se possui, “na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira” (COLLOT, 2004, p. 166). Seriam essa “possessão” e esse “desapossamento” uma ação conferida a um Outro, podendo ser este o próprio canto, “que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana” (COLLOT, 2004, p. 166). Nesse sentido, haveria uma “passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão” (COLLOT, 2004, p. 166). Vale lembrar as relações entre a poesia de Cecília Meireles e o pensamento platônico relativo à experiência poética como um êxtase, um transe, uma possessão divina, discutidas por Leila Gouvêa (2008, p. 96).

Acontece que, como argumenta Collot (2004, p. 168) agora evocando Merleau-Ponty e Paul Ricoeur, esse Outro (o tempo, o mundo, a linguagem, o próprio canto, o “pensamento-paisagem”) pelo qual o sujeito é rendido constitui o outro de si mesmo, seu outro radical. Nesse sentido, trata-se de um movimento duplo de “inclusão recíproca” entre uma ação que é sua, mas que lhe é imprópria, por um corpo que lhe pertence, mas de fora.

Assim, podemos, na leitura do poema “Perspectiva”, conceber o “pensamento-paisagem” que atravessa o sujeito poético e leva-o para além de si mesmo como uma força que

remonta do fundo elementar da subjetividade, mas que não necessariamente pertence à individualidade do eu. Como anotou Margarida Gouveia a respeito da expressão subjetiva na poesia de Cecília Meireles, “a palavra não tem como única origem o eu. Responde a algo que vem de longe e que continua na inquietude pessoal. É um lugar, a imagem de um lugar, a memória de um espaço além do real e da imaginação” (GOUVEIA, 2002, p. 158). Na radicalidade da experiência poética, que é a do assalto da subjetividade por uma força, ao mesmo tempo, própria e alheia ao eu, morre-se para conhecer as paisagens ou dimensões ocultas da existência.

“Excursão”, também do livro de 1939, é outro poema que explora a relação entre a paisagem, o pensar, a viagem e a morte, mais precisamente a paisagem provocando o pensar a morte como uma viagem. Na composição, não vemos um relato de um itinerário ou passeio físico a um lugar para se aprender alguma coisa ou se divertir. Trata-se da projeção da subjetividade, pelo olhar, pelos sentidos e pelo pensamento, por paisagens imaginárias e transcendentais, por “longos rumos ocultos”. Abaixo, temos as três primeiras estrofes do poema:

Excursão

Estou vendo aquele caminho
cheiroso da madrugada:
pelos muros, escorriam
flores moles da orvalhada;
na cor do céu, muito fina,
via-se a noite acabada.

Estou sentindo aqueles passos
rente dos meus e do muro.
As palavras que escutava
eram pássaros no escuro...
Pássaros de voz tão clara,
voz de desenho tão puro.

Estou pensando na folhagem
que a chuva deixou polida:
nas pedras, ainda marcadas
de uma sombra umedecida...

Estou pensando o que pensava
nesse tempo a minha vida.

(MEIRELES, 2017a, p. 248-249)

Vemos no poema um “pensamento-paisagem” que se elabora pela percepção de uma trajetória, ao mesmo tempo, introspectiva, porque envolve projeções subjetivas, e extrospectiva, dada a paisagem exterior de um caminho entre muros e flores. A palavra “excursão”, que dá título ao texto, está aí com o sentido de divagação e digressão, no caso motivadas pelo sensorial (o ver e o sentir). Para onde vai o sujeito pelo caminho que se abre a seu olhar e o que ele vai desfrutar nesse percurso? Tem-se uma visão de um caminho perfumado, numa noite que se finda. O eu se entrega à sedução do perfume que parece deixá-lo inebriado e, ao mesmo tempo, motivado a divagar. A paisagem noturna, com sua atmosfera carregada de sugestões tanto físicas quanto abstratas, envolve também o ambiente. Não há uma imagem nítida de um lugar ou um esboço de uma arquitetura para se contemplar. A materialidade insinua-se pela presença dos muros, sobre os quais pendem as flores com o peso do orvalho. Porém, essa materialidade logo se dissolve (como marca o termo “escorrem”), fundindo com o escuro da noite em seu findar, o que reforça a dimensão onírica dessa experiência com a paisagem.

Na segunda estrofe, o sujeito que caminha se vê não mais sozinho, percebendo os passos de alguém próximo dele e do muro. O pensar poético apresenta-se aí, inspirado pelo cântico dos pássaros a anunciar ao sujeito essa “presença” oculta: “as palavras que escutava/ eram pássaros no escuro”. Os pássaros noturnos são relacionados ao agouro, de maneira que, no poema, eles parecem denunciar a companhia da morte. A figura do pássaro remete também ao processo da escrita, pela relação entre a pena do animal e a pena que o escritor usa como instrumento de seu trabalho. De certo modo, o animal se faz presente também no gesto que o escritor realiza ao usar parte do corpo dele. Ou seja, o canto do poeta inclui o canto do pássaro. No devaneio poético, como destaca Bachelard, “o sonhador escuta já os sons da palavra escrita. Um autor, não lembro, dizia que o bico da pena era um órgão do cérebro. Tenho certeza disto: quando minha pena borra, estou pensando atravessado” (BACHELARD, 2009, p. 06). Podemos relacionar

o canto dos pássaros com o próprio pensar do eu lírico sobre a morte. Sujeito e natureza pensam juntos e atravessados a experiência que estão vendo e sentindo.

Esse “itinerário”, que se confunde com o ato da própria escrita poética, compõe-se de um pensar reflexivo e meditativo que vai conduzir o sujeito lírico a uma porta e, depois, a um lugar desconhecido e incerto:

Estou diante daquela porta
que não sei mais se ainda existe...
Estou longe e fora das horas,
sem saber em que consiste
nem o que vai nem o que volta...
sem estar alegre nem triste,
sem desejar mais palavras
nem mais sonhos, nem mais vultos,
olhando dentro das almas
os longos rumos ocultos,
os largos itinerários
de fantasmas insepultos...

- itinerários antigos,
que nem Deus nunca mais leva.
Silêncio grande e sozinho,
todo amassado com treva,
onde nossos olhos giram
quando o ar da morte se eleva.

(MEIRELES, 2017a, p. 249)

O espaço onde eu lírico adentra é o domínio aberto do “devaneio profundo”, onde ele não está mais alegre e nem triste (lembrando o poema “Motivo”, ele é “poeta”, “asa ritmada”), não deseja mais nada, nem mesmo mais palavras, onde para ele se abrem “longos rumos ocultos”, “largos itinerários/ de fantasmas insepultos”. Esse espaço parece ser o limiar da morte, onde tudo se revela. Todo o passado (“itinerários antigos”), todo o conhecimento adquirido se presentifica e se fixa (“nem Deus mais leva”). O silêncio e o escuro totais se impõem. Os olhos se entregam e a morte se apresenta. A “excursão” que o eu poético realiza pela paisagem é a do pensar e do conhecer a morte.

Um poema de *Mar absoluto e outros poemas* (1945), que tem por título “Acalanto”, traz também signos e sentidos a respeito da relação entre a criação poética, a paisagem e o conhecimento da morte, por meio do pensamento. Nessa composição, o sujeito lírico apresenta-se como quem se coloca a pensar, enquanto o outro, o seu interlocutor, dorme. E, se o interlocutor, dormindo, “navega” por paisagens do sonho, o poeta de seu lado “navega” por paisagens do pensamento:

Acalanto

Dorme, que eu penso.
Cada qual assim navega
pelo seu mar imenso.
Estarás vendo. Eu estou cega.
Nem te vejo nem a mim.
No teu mar, talvez se chega.
Este, não tem fim.

Dorme, que eu penso.
Que eu penso nesse navio
clarividente em que vais.

Mensagens tristes lhe envio.
Pensamentos... - nada mais.

(MEIRELES, 2017b, p. 557)

A composição se estrutura por meio de um paralelismo entre o eu e o “tu”. Aqui, o interlocutor parece ser menos enigmático do que o comum na poética de Cecília Meireles. Conseguimos, sem muitas restrições, identificá-lo como o leitor, assim como podemos identificar o “eu” com a figura do poeta. A base de sentido do poema nessa leitura é, pois, metapoética, o que fica evidente nos versos finais, quando o eu lírico diz que sua atividade é “enviar mensagens tristes”, “pensamentos”, ao interlocutor, para embalar o seu sono. O “pensar” é posto como fundamento da criação poética.

O eu e o tu vivem processos distintos, mas identificados pela mesma expressão: “navegar”, que tanto remete à ideia de viagem quanto projeta a imagem do mar. A paisagem não chega a ser descrita; apenas um adjetivo a caracteriza:

“imensa”. Entretanto, ela se desenha distinta para cada um dos “personagens”. O mar pelo qual navega o interlocutor é o sono, o do poeta é o campo indeterminado do pensamento, o indefinido. O interlocutor terá suas visões; o sujeito lírico, por sua vez, estará cego (o obscuro, que já se inscreve pela ideia da noite). A ação é tateante. A viagem do interlocutor pode ter um ponto de chegada. A do eu lírico não tem (o infinito).

Eis que, na terceira estrofe, as duas viagens se cruzam: o “navio clarividente” em que o leitor navega é o que o eu lírico cria em seu pensar. Aqui, podemos lembrar Cauquelin, que diz que a paisagem do mar representa o “intermediário obrigatório de uma conversação infinita” (CAUQUELIN, 2007, p. 28). O sujeito lírico pensa dentro do sono do interlocutor, criando os sonhos que o embalam. O “navio clarividente” do sono está aí em analogia também com a vida, remontando à alegoria barroca da vida como sonho, conforme elaborada por Calderón de la Barca. A experiência que o interlocutor vivencia no seu navegar é criação da mente demiúrgica do poeta; este, por seu lado, viaja orficamente por um mundo vago e obscuro: o da morte. A paisagem do mar atesta essa dupla simbologia, pois, como informam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, o mar é, ao mesmo tempo, imagem da vida e da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 592). Nesse sentido, aponta igualmente Bachelard: “a água, substância de vida, é também experiência de morte para o devaneio ambivalente” (BACHELARD, 1997, p. 75). A referência ao poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe (2000, p. 117), na expressão final “nada mais” (ecoando o “nevermore”), converge para a interpretação desse lugar por onde navega o eu lírico como relativo à morte. No entanto, essa experiência não é simplesmente negativa; ela guarda uma dubiedade, “a do devaneio ambivalente” mesmo. Evocando o mito do Complexo de Caronte, Bachelard assinala que a morte é “para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira”, a viagem para conhecimento de realidades ocultas (BACHELARD, 1997, p. 75).

Em “Acalanto”, a experiência poética é, então, a de estudo e conhecimento da morte, do além dos limites da vida. A “mensagem” poética que dessa experiência se transmite, embora contenha algo do visto e meditado nessa viagem pela dimensão da morte, transfigura-se em um canto que se quer

ameno, um “acalanto”, assim traduzindo com leveza para o leitor a experiência que o eu lírico tem e que é difícil. A água, principalmente relacionada à ideia de viagem, navegação, tem entre suas simbologias o sentido de vertigem. “O ser votado à água é um ser vertigem”, aponta Bachelard (1997, p. 6). Há uma dubiedade na contextura do canto poético, portanto, com o embalo do “acalanto” guardando uma relação tanto com o consciente quanto com o onírico.

O mar, em suas diversas formas (o fundo do oceano, a superfície navegável, as ondas em agitação, as praias) é certamente a paisagem mais recorrente na poesia de Cecília Meireles, proporcionando “lições tácitas”, como ela diz no poema “Périplo”, de *Mar absoluto e outros poemas* (MEIRELES, 2017b, p. 566). As imagens marítimas aparecem, na maioria das vezes, relacionadas ao pensar, sobretudo ao pensar poético. Além de “Mar de absoluto”, que já comentamos mais acima, “Noções” e “Medida da significação”, ambos de *Viagem*, são outros poemas que trazem a imagem da água do mar ligada ao processo do autoconhecimento e o “navegar” por ela como a contemplação e a reflexão do eu sobre a própria existência. No primeiro desses dois textos, lemos:

Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a.
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
E este abandono para além da felicidade e da beleza.
(MEIRELES, 2017a, p. 288).

Alfredo Bosi aponta que as imagens marítimas são usadas por Cecília Meireles “para figurar os estados mutáveis de sua subjetividade” (BOSI, 2003, p. 128). Nesses poemas de “viagem” ou “mergulho” no fundo do eu, é esse sentido realmente que se destaca. Como a água do mar, ela é “plástica, fluida, disponível” (MEIRELES, 2017b, p. 457).

O mar é também signo da imensidão e da profundidade que desafiam a contemplação, colocando o sujeito a meditar como a “navegar” ou “mergulhar” por horizontes desconhecidos. Em “Corpo no mar”, também do livro de 1939, encontramos essa viagem ao desconhecido através dos olhos que vertem “melancolia” (MEIRELES, 2017a, p. 283). “Noturno”, de *Mar absoluto e outros poemas*, fala de um “brumoso navio” que carrega o eu lírico por um “mar abstrato”, que nos parece

ser o do inefável, do transcendente (MEIRELES, 2017b, p. 458-459). Em “Distância”, do mesmo livro, a contemplação do mar e das estrelas, através de uma janela, instaura uma experiência de transe, na qual os pensamentos viajam para um plano fantasmagórico e fantástico, que se confunde com a lua (MEIRELES, 2017b, p. 478).

A praia, por sua vez, é uma paisagem que aparece ligada à ideia de separação, mas também de comunicação, de pensamentos que se comunicam de duas margens, como em “Diálogo”, de *Viagem*:

Conversamos dos dois extremos da noite,
como de praias opostas. Mas, como uma voz que não se importa...
E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento
e o teu.
Mas um mar sem viagens.

(MEIRELES, 2017a, p. 285).

Também no livro *Viagem*, temos “Anúnciação”, poema que trata de uma “música”, que remete ao canto poético, movendo as coisas no fundo do mar, como a inspiração faz com os sentidos e a mente do poeta (MEIRELES, 2017a, p. 247). Em uma das muitas composições que têm por título “Canção”, há um “tu” que viaja “no desequilíbrio dos mares” e que naufraga deixando o eu poético frustrado, o que já nos faz pensar na fatalidade da perda da inspiração ou do pensamento poético em função das contingências da vida (MEIRELES, 2017a, p. 260).

Além do mar, temos o rio, a lua, o céu crispado de estrelas, os jardins e a floresta sob os influxos do vento como outras paisagens de eleição da poeta; e, na maioria dos poemas em que aparecem, essas imagens paisagísticas trazem um lastro do sensorial envolvido com o pensamento. Pelas análises aqui desenvolvidas, podemos dizer que essa relação não é acidental, mas faz parte de um programa poético da autora, cujas bases seriam a expressão lírica junto à reflexividade e à transfiguração do real pela força da imagem. Em especial, as imagens da natureza, que aparecem como estruturantes da relação do sujeito com o mundo, consigo mesmo, com o outro e com a própria poesia.

O “estudo” da paisagem que Cecília Meireles engendra em sua escrita poética confunde-se, assim, com a investigação do próprio eu, do mundo, do desconhecido e da essência da experiência poética. As paisagens não são, com isso, apenas “formas” a reproduzir ou figurar, mas um “reservatório de forças” e de sentidos, como apontou Collot (2013, p. 45); ou, como diria a própria poeta: campo de “aragem” dessa “máquina” chamada poesia (MEIRELES, 2017b, p. 459).

Referências

ANDRADE, Mário de. Viagem. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1972. p. 161-164.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 123-144.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.

COLLOT, Michel. *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*. Paris: Actes Sud/ ENSP, 2011.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. xi-xliii.

DINIS, Dom. Ai flores, ai flores do verde pino. In: NASCIMENTO, Aires Augusto. *História e Antologia da Literatura Portuguesa: séculos XIII-XIV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p. 29.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Viagem (1939)*. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017a, v. 1. p. 241-337.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas (1945)*. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017b, v. 1. p. 451-597.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

POE, Edgard Allan. *"O corvo" e suas traduções*. Organização de Ivo Barroso. 2. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000. p. 55-117.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 6. ed. Porto: Porto Editora; Lisboa: Empresa Lit. Fluminense, [1970?].

ABSTRACT

Travel through the sensitive: the landscape as a source or means for thought in Cecília Meireles' poetry

*This study discusses the relationship between landscape and thought in the poetry of Cecília Meireles focusing on the poems from the books *Viagens* (1939) and *Mar Absoluto e outros poemas* (1942). The meditative exercise, a constant in the author's poetics, is exercised in these works mainly in evocative and figurative associations of natural landscapes. In this association, the landscape becomes a source or vehicle for thought, structuring the inquiry that the lyrical subject engenders about problems of a metaphysical and metapoetic nature. The approach proposed here is part of the study field on landscapes in literature, which has among its main references the French author Michel Collot. In his theory, he proposes the analysis of how the landscape provokes thinking and how thought unfolds into a landscape which, especially in lyrical poetry, participates in the constellation of meanings produced by writing about the experience with the sensitive world. In Cecília Meireles' poetry, nature is the structure of the subject's relationship with the world, with oneself, with the other and with poetry itself. Its figuration in the form of a "landscape" always composes a "symbolic construction" through which the lyrical subject thinks and expresses this relationship, revealing oneself and one's poetic song as participants in the natural world, moving with the wind, with the waves of the seas, with the glow of the stars or the moon.*

Keywords: *Cecília Meireles; Viagem (1939); Mar absoluto e outros poemas (1945); thought; landscape.*

Wesley Thales de Almeida Rocha é Professor de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG). Doutor e Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do projeto de pesquisa “Cartografias Poéticas: os Bichos, a Paisagem e o Jardim”, na Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES).

Ilca Vieira de Oliveira é Professora do Departamento de Comunicação e Letras, do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras – Estudos Literários, na Universidade Estadual de Montes Claros/ UNIMONTES, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil. Possui Doutorado em Literatura Comparada na UFMG (2005) e Estágio Sênior na Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, com bolsa da Capes, no período de 2015 a 2016. Este texto é resultado de pesquisa desenvolvida no projeto “Cartografias Poéticas: os Bichos, a Paisagem e o Jardim” sob a sua coordenação, na Unimontes.