

**ANNY COSTA CHAVES**

**VIAGEM E CRIAÇÃO EM *POEMAS*  
*ITALIANOS*, DE CECÍLIA MEIRELES:  
tessituras a partir da pedra e da água**

**MONTES CLAROS  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES  
CLAROS  
Março/2023**

**ANNY COSTA CHAVES**

**VIAGEM E CRIAÇÃO EM *POEMAS*  
*ITALIANOS*, DE CECÍLIA MEIRELES:  
tessituras a partir da pedra e da água**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ilca Vieira de Oliveira

**MONTES CLAROS  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES  
CLAROS  
Março/2023**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada “Viagem e criação em *Poemas Italianos*, de Cecília Meireles: tessituras a partir da pedra e da água”, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Anny Costa Chaves**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

*Ilca Vieira de Oliveira*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ilca Vieira de Oliveira (Orientadora - Unimontes)

*Antônio Donizeti Pires*

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara)

*Márcio Jean Fialho de Sousa*

Prof. Dr. Márcio Jean Fialho de Sousa (Unimontes)

*Andrea Cristina Martins Pereira*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)

Andrea Cristina Martins Pereira  
Coord. do Programa de Pós-Graduação  
em Letras/Estudos Literários  
MASP 10953271 - UNIMONTES

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 10 de abril de 2023.

Chaves, Anny Costa.

C512v Viagem e criação em poemas italianos, de Cecília Meireles [manuscrito] : tessituras a partir da pedra e da água. / Anny Costa Chaves – Montes Claros, 2023.

108 f. : il.

Bibliografia: f. 102-108.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2023.

Orientadora: Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira.

1. Poemas italianos - Meireles, Cecília, 1901-1964. - Crítica e interpretação. 2. Metáfora na literatura. 3. Poesia. 4. Literatura brasileira - História e crítica. I. Oliveira, Ilca Vieira de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: tessituras a partir da pedra e da água.

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, Mary Ane e Adelson, pela vida e pelo amor incondicional, pelo suporte desse corpo em trânsito entre a cidade natal e a de criação. A eles também sou grata pelo estímulo à leitura, à liberdade e ao movimento.

Aos amigos de longa data, aos que passaram e deixaram a lembrança do bem-querer, aos que fiz nesses montes claros e durante trajetória de estudo e pesquisa.

À memória da amiga Aline Barbosa, pela lição de carinho, coragem e leveza, chama eterna em meu coração.

A minhas avós, pela sustentação da casa.

A minha orientadora, Ilca Vieira de Oliveira, pela confiança e pelo auxílio na condução desta pesquisa, cuja trajetória, começada na iniciação científica, muito a deve pelo apoio didático, material e afetivo.

Ao PPGL, pelo acolhimento desta pesquisa e pela oportunidade de continuar minha formação profissional e humana.

A Unimontes, pela oportunidade de estudar em minha região de origem e de poder ocupar nosso território com a pesquisa que desenvolvemos no espaço público e gratuito da Universidade.

A FAPEMIG e à CAPES, pelas bolsas de estudo na graduação e na pós-graduação.

A Cecília Meireles, pela fruição e pela contribuição à cultura brasileira, à história das mulheres e a minha experiência como leitora de literatura.

A Paulo Antunes, pelo amor e pela contribuição no cultivo deste estudo.

São só dois lados da mesma viagem,  
o trem que chega é o mesmo trem da partida.  
A hora do encontro é também despedida,  
a plataforma dessa estação é a vida desse meu lugar.

Milton Nascimento

N'água e na pedra amor deixa gravados  
seus hieróglifos e mensagens, suas  
verdades mais secretas e mais nuas.

Carlos Drummond de Andrade

Cantar de beira de rio:  
água que bate na pedra,  
pedra que não dá resposta.

Cecília Meireles

Tem país na paisagem?

Marília Garcia

A cidade se embebe como uma esponja dessa  
onda que reflui das recordações e se dilata.

Ítalo Calvino

## RESUMO

Este estudo busca interpretar a elaboração do texto poético com foco na viagem e nas metáforas da pedra e da água em *Poemas italianos*, de Cecília Meireles. O aspecto intercultural de *Poemas italianos*, seu contexto de viagem, sua universalidade de temas e recursos expressivos bem como a escassez de crítica literária dedicada ao volume justificam a realização desta investigação. Para tanto, lançamos mão de uma abordagem hermenêutica (CANDIDO 2006), que nos permite propor um movimento de leitura para elementos significativos dos poemas, como as metáforas, e para a integridade do livro. Observamos temas, ritmos, símbolos, figuras de linguagem, imagens, intertextualidades e marcas de uma leitura de mundo expressas por Cecília Meireles, poeta-viajante. Para discutir viagem e escrita recorreremos aos escritos de Borges (2010), Onfray (2009), Goethe (2017), Santiago (1984), Floresta (2018) e às crônicas de viagem de Meireles (1999). Nossa abordagem sustenta-se em pressupostos teóricos e críticos que compreendem a paisagem e a cidade enquanto construções humanas, como os observados em Tuan (1983), Santos (1986), Cauquelin (2007), Collot (2013), Gomes (1994) e Brandão (2006). Quanto à análise do tratamento dado à linguagem por Cecília Meireles e à reflexão em torno do gênero lírico nos embasamos em Paz (2015), Borges (2000), Pound (2011), Goldstein (1985), Bandeira (1960), Bosi (1996), Candido (2006), Walty (1994) e Moisés (1996). A interpretação do *corpus* literário se vale de um entendimento sobre o poema como expressão verbal dotada de unidade formada por ritmo, imagem e significado, sendo o poema, além disso, uma inscrição simbólica da história humana. No que diz respeito aos conceitos de história, mito, memória e inscrição argumentamos com base em Le Goff (2013), Nora (1993), Benjamin (1994), Bakhtin (1997), Goethe (2017), Gagnebin (2006) e Eliade (1992; 2016). Em *Poemas italianos*, as simbologias da viagem, da pedra e da água mostram-se importantes linhas de significação e inspiração, que tecem o discurso estético do livro sobre o território italiano. A partir delas, Cecília Meireles revela seu perfil de leitora de literatura e da cidade moderna. Os poemas, de sonoridade expressiva, tematizam a memória, a morte, a criação artística, a percepção, a imaginação, a transitoriedade da existência, a paisagem, a metalinguagem, o tempo, a função social do artista, do objeto artístico e dos monumentos, o patrimônio histórico, os mitos e o trabalho, através das significações da viagem, da pedra e da água. Nessa poética, o espaço fala ao sujeito lírico, fala a Cecília Meireles escritora e viajante, corpo em deslocamento físico e em constante movimento criativo e reflexivo. Os poemas dialogam com o território e o reinventam.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Cecília Meireles; Viagem; Metáfora.

## ABSTRACT

This study seeks to interpret the writing of the poetic text focusing on the journey and the metaphors of stone and water in *Poemas italianos*, by Cecília Meireles. The intercultural aspect of *Poemas italianos*, its travel context, its universality of themes and expressive resources as well as the scarcity of literary criticism devoted to the volume justify this investigation. For this purpose, we used a hermeneutic approach (CANDIDO, 2006), which allows us to propose a reading movement for elements intrinsic to the poems and for the integrity of the book, without leaving aside the historical and cultural aspects. We observed themes, rhythms, metaphors, symbols, figures of speech, images, intertextualities and marks of a reading of the world expressed by Cecília Meireles, the traveler-poet. To discuss travel and writing, we will turn to the writings of Borges (2010), Onfray (2009), Goethe (2017), Santiago (1984), Floresta (2018) and travel chronicles by Meireles (1999). Our approach is based on theoretical and critical assumptions that include the landscape and the city as human constructions, such as those observed in Tuan (1983), Santos (1986), Cauquelin (2007), Collot (2013), Gomes (1994) and Brandão (2006). As for the analysis of the treatment given to language by Cecília Meireles and the reflection around the lyrical genre, this work was based on Paz (2015), Borges (2000), Pound (2011), Goldstein (1985), Bandeira (1960), Bosi (1996), Cândido (2006), Walty (1994) and Moisés (1996). The interpretation of the literary corpus makes use of an understanding of the poem as a verbal expression endowed with a unit formed by rhythm, image and meaning, the poem being, moreover, a symbolic inscription of the human history. Regarding the concepts of history, myth, memory and inscription, we discuss based on Le Goff (2013), Nora (1993), Benjamin (1994), Bakhtin (1997), Goethe (2017), Gagnebin (2006) and Eliade (1992; 2016). In *Poemas italianos*, the symbols of travel, stone and water are important lines of meaning and inspiration, which weave the aesthetic discourse of the book on the Italian territory. From them, Cecília Meireles reveals her profile as a reader of literature and the modern city. The poems, with an expressive sound, deal with memory, death, artistic creation, perception, imagination, the transience of existence, landscape, metalanguage, time, the social function of the artist, the artistic object and monuments, historical heritage, myths and work, through the meanings of travel, stone and water. In this poetics, the space speaks to the lyrical subject, to Cecília Meireles, writer and traveller, a body in physical displacement and in constant creative and reflective movement. The poems dialogue with the territory and reinvent it.

**Keywords:** Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Cecilia Meireles; Travel; Metaphor.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Cecília Meireles em Ouro Preto (MG)	17
<b>Figura 2:</b> bilhete redigido por Edoardo Bizzari na primeira edição de <i>Poemas Italianos</i> (1968)	36
<b>Figura 3:</b> ruína da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, em Barra do Guaicuí, distrito de Várzea da Palma, no Norte de Minas Gerais.	45
<b>Figura 4:</b> fotografia em zona rural do Norte de Minas Gerais	68
<b>Figura 5:</b> fotografia do túmulo de John Keats	79
<b>Figura 6:</b> Villa d'Este, Tivoli (IT)	95
<b>Figura 7:</b> Villa d'Este, Tivoli (IT)	95

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRAS PALAVRAS</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 – DESLOCAMENTOS: POESIA E VIAGEM</b>	<b>16</b>
1.1 Corpo no mundo: breve retrato da poeta e viajante Cecília Meireles	17
1.2 Escrita de poesia e figurações do viajante	22
1.3 Deslocamento e criação	31
<b>Capítulo 2 – ESCRITA DA PEDRA: A CIDADE E SEU AVESSE</b>	<b>44</b>
2.1 “Pedra de toque” ou breve exposição sobre o imaginário da pedra	45
2.2 Geografia sentimental: a cidade e o poema	48
2.3 Trabalho e inscrição: figurações da paisagem	54
<b>Capítulo 3 – CARTOGRAFIA LÍQUIDA</b>	<b>67</b>
3.1 A simbologia da água através dos séculos e das culturas: breve exploração	69
3.2 A água grava	70
3.3 Itinerário de viagem: a água e o jardim	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>102</b>
Do autor	102
Sobre o autor	102
Geral	104

## PRIMEIRAS PALAVRAS

Este estudo busca interpretar a elaboração do texto poético com foco na viagem e nas metáforas da pedra e da água em *Poemas italianos*, de Cecília Meireles.

O livro da poeta foi motivado por sua experiência de viagem na Itália, ao longo de dois meses em 1953, entre deslocamentos, em parte de automóvel na companhia do marido, Heitor Grillo, do Norte à região central do território italiano. O itinerário foi realizado, na transição do inverno para a primavera, segundo nos informam os dados documentários da primeira edição independente dos poemas, coordenada pelo Instituto Cultural Ítalo-brasileiro na figura de Edoardo Bizzarri, professor e adido cultural, que também traduziu outros autores brasileiros como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Tratam-se de poemas escritos deliberadamente para compor uma série de nome “Poemas italianos”, escolhido pela própria Cecília, que “chegou a dar uma ordem provisória” aos textos e recomendou sua publicação ao marido, antes de sua morte em 1964 (BIZZARRI, 1968, p. 5). A reunião chegou ao leitor brasileiro através de duas edições bilíngues, com tradução para o italiano por Bizzarri, uma de 1968 e outra de 2017 pela Global Editora.

Tomaremos como fonte de consulta para nossa interpretação dos poemas a edição independente de 2017, que elimina os poemas “Pequeno Oratório de Santa Clara”, “Romance de Santa Cecília”, “Pistoia – Cemitério Militar Brasileiro”, que, segundo Bizzarri (1968, p. 5), “respondem a outras motivações, do que a mera emoção de viajante”. Nela, o poema “Voto”, que aparece na seção de “Apêndice” da edição de 1968, aparece diluído entre os demais poemas e os encerra. Nossa escolha se dá em função da facilidade de manuseio da versão mais recente com vistas a preservar o exemplar da primeira edição.

Na criação dos poemas, Cecília Meireles relê a cultura italiana em diálogo com seu projeto artístico, com o imaginário, com as artes, com a histórias dos lugares e seus mitos. Das sombras do passado à imaginação da viajante, um universo de imagens, símbolos, ritmos, metáforas e temas revelam a dicção de uma artista que dedicou a vida ao ofício do texto e ao estudo insaciável da cultura dos povos.

À exceção de “Pequeno Oratório de Santa Clara”, “Romance de Santa Cecília”, “Pistoia – Cemitério Militar Brasileiro” e “Voto”, os poemas inspirados pela Itália não foram incluídos na *Obra Poética*, de 1958, que Secchin (2006, p. 263) aponta ter sido “provavelmente supervisionada pela própria escritora”. Isso porque a poeta sonhou reuni-los em edição independente (BIZZARI, 1968). Sobre essa e outras circunstâncias em torno da feitura e publicação de *Poemas italianos*, Bizzarri (1968) traz importantes informações nas seções de prefácio e “Cronologia e notas” da primeira edição. Destacamos, assim, a relevância desses paratextos para a recepção do livro, com base nos pressupostos de Gérard Genette (2009).

Conforme Bizzarri descreve, Cecília Meireles datava seus poemas, mas o registro não figura na impressão dos volumes, exceto em “Discurso ao ignoto Romano”, na edição de 2017, onde se lê “Abril, 1953”. A maior parte dos textos que compõe a série permaneceu, por algum tempo, desconhecida para a crítica até sua publicação, quatro anos após a morte da autora, exceto os já mencionados poemas que figuram na obra poética de 1958 e nas demais edições de obra completa que a essa se seguiram e a repetiram, como nos permite inferir o comentário de Secchin (2006) sobre a edição do centenário.

Os paratextos de Edoardo Bizzari mostram que Cecília Meireles escreveu alguns de seus poemas italianos nos hotéis, após visitas e passeios em cidades da Itália. Outros foram escritos já no Rio de Janeiro, como “Canção de Sorrento”, “Geografia”, “Via Appia”, “Os aquedutos”, “Adolescente romano” (BIZZARRI, 1968). Nesse processo criativo, a Itália provoca a escrita de poemas e produz reverberações após a experiência de viagem concreta. Esses poemas, por sua vez, escritos, já cruzado o Atlântico, são frutos de viagens imaginadas ou espirituais, segundo diferencia Margarida Maia Gouveia (2006).

Talvez Cecília Meireles já seja um dessas escritoras que a opinião geral da crítica diga dispensar apresentações, pois suas contribuições à literatura permaneceram no imaginário de muitos, principalmente, com os poemas infantis de *Ou isto, ou aquilo* e pelos poemas espirituais. Entre essas faces, a que também saudamos e fazemos coro, a Cecília “inúmera”, como se definiu em poema de *Mar Absoluto*.

Escritora dos grandes temas, sim, mas também da vida cotidiana, das miudezas nos espaços habitados, dos bichos, dos trabalhadores, da gente anônima nas cidades em todos

os lugares que conheceu em sua vivência dedicada ao milagre da vida, que a arte preserva. Pintora, ensaísta, cronista, jornalista, tradutora, mãe, esposa, avó, amiga, professora, crítica de arte, folclorista, ativista cultural, conferencista, no Brasil e no mundo, compositora, leitora voraz. A Cecília, que ainda forma leitores e reforma aqueles que, por infortúnio, não tiveram contato com sua escrita na infância, como a permanecer viva nas escolas, nas bibliotecas, na internet, no quarto de uma mulher que parou para estudar literatura.

Queremos falar, sobretudo, com a Cecília Meireles viajante, nesta pesquisa, cujo objeto de estudo é indissociável à experiência de deslocamento. Aliás, não só a esse movimento como ao real diálogo entre culturas, visto a edição bilíngue do livro ter sido dedicada a proporcionar ao leitor italiano a oportunidade de conhecer, segundo Bizzarri (1968, p. 6) “a maior poetisa em língua portuguesa”. A própria edição do Caderno de 1968 foi realizada por uma instituição voltada para a divulgação da cultura italiana no Brasil.

Cecília Meireles esteve em muitos países, experiência que resultou a escrita de poemas e crônicas, reunidos em volumes publicados em vida e postumamente. O livro *Viagem* (1939) é o primeiro que traz o tema, foi publicado, pela primeira vez, em Portugal dedicado aos amigos portugueses. *Poemas de viagens* (1940-1964) é edição póstuma e tematiza regiões das Américas, Europa, Oriente Médio e Ásia. A esses volumes somam-se *Doze noturnos da Holanda* (1952), *Poemas escritos na Índia* (1953), *Poemas italianos* (1968) e *Eternidade de Israel* (1959), folheto em prosa poética publicado pelo Centro Cultural Brasil-Israel (OLIVEIRA, 1988, p, 209).

Poeta, jornalista, cronista, ensaísta e ativista pela educação brasileira, Cecília Benevides de Carvalho Meireles, carioca de ascendência açoriana (MELLO, 2006), publicou, pouco antes da Semana de Arte Moderna (1922), seu primeiro livro de poemas, *Espectros* (1919), que, anos mais tarde, ela suprimiu de sua *Obra poética*, manifestando uma atitude crítica sobre sua própria obra, conforme Ilca Vieira de Oliveira (2019) destaca. Meireles colaborou com publicações periódicas, durante os anos iniciais do modernismo brasileiro, como as revistas *Festa* (1927-1928 e 1934-1935), *Terra de Sol* (1924) e *Árvore Nova* (1922) (GOUVÊA, 2008). Sua escrita, porém, não reflete uma “adesão passiva” aos movimentos de sua época, mas certa independência de expressão, postura notada por Mário de Andrade, em ensaio crítico sobre o livro *Viagem*

(ANDRADE, 1972, p. 161). Paralelamente, Cecília Meireles buscou inspiração nos simbolistas (GOUVÊA, 2008), nas composições de tradição popular (GOLDSTEIN, 1985), na lírica medieval (OLIVEIRA, 2007, p. 189), foi uma leitora dos clássicos universais bem como adotou o gesto de investigação da linguagem em seus poemas, alinhando-se à tendência crítica de escritores modernos (PERRONE-MOISÉS).

O aspecto intercultural de *Poemas italianos*, seu contexto de viagem, sua universalidade de temas e recursos expressivos bem como a escassez de crítica literária dedicada ao volume justificam a realização desta investigação. Muitos poemas do livro solicitam um olhar crítico sobre a experiência de percepção, a paisagem, o modo como o sujeito poético se relaciona com a cidade, em sua dimensão material e imaginária. Em especial, sobre as representações do universo da viagem, bem como o trabalho com as significações da pedra e da água, como recortes da paisagem e elementos estruturantes no imaginário e, portanto, na linguagem.

Não optamos por tratar do elemento terra em lugar da pedra, visto não ser objetivo desta pesquisa respaldar sua abordagem proposta na poética dos elementos, mas sim lançar luz sobre as metáforas, conforme se apresentam nos poemas.

Esperamos contribuir com a fortuna crítica de Cecília Meireles, entendendo que o debate transdisciplinar abre possibilidades de análise para o *corpus* literário selecionado. A interpretação que propomos sobre esse *corpus* compreende o poema como expressão verbal dotada de unidade formada por ritmo, imagem e significado, sendo, além disso, uma inscrição simbólica da história humana, com base em estudos teórico-críticos de Paz (2015), Borges (2000), Pound (2013), Goldstein (1985) e Bosi (1996).

Esta investigação segue, como objetivo geral, o interesse de interpretar a elaboração do texto poético com foco na viagem e nas metáforas da pedra e da água em *Poemas italianos*. Elegemos cinco objetivos específicos em vista de uma estruturação de pesquisa. Quais sejam eles: identificar a viagem como motivo e representação na escrita de Cecília Meireles; interpretar a significação dos poemas com foco nas metáforas da pedra e da água, à luz de teorias e críticas pertinentes à poesia lírica; dialogar com a obra poética da escritora; utilizar as *Crônicas de Viagem* como instrumento para a análise dos poemas e para o manejo de uma teoria do viajar; e situar a escritora brasileira entre outros artistas viajantes.

Dentro desse contexto, a pergunta que nos move é: como a poeta Cecília Meireles constrói a significação de seus poemas a partir da simbologia da viagem, da pedra e da água, de modo a dar unidade estética e discursiva ao livro? Ao que propomos como hipótese o poema de sonoridade expressiva, que dialoga com símbolos do imaginário coletivo relidos pela literatura e tematiza a memória, os mortos, a metalinguagem, a percepção, a imaginação, a transitoriedade, a paisagem, o tempo absoluto, a função social da arte e da palavra, o patrimônio histórico, os mitos e o trabalho. O poema dialoga com o território e o reinventa.

Nossa investigação está contextualizada nos recentes estudos sobre a paisagem como estrutura de sentido da linguagem poética. Sendo um desmembramento do tratamento transdisciplinar dado à categoria de espaço pelas áreas da geografia cultural, antropologia, filosofia e artes, desde os anos 70, num esforço de distanciamento de abordagens essencialistas. Nessa perspectiva, nos auxiliam os estudos de Santos (1986), Cauquelin (2007), Tuan (1983), Collot (2013), Bakhtin (1997), Brandão (2007), Moisés (1996).

No estudo do *corpus* teórico e crítico adotamos o procedimento bibliográfico, seguindo etapas de leitura metódica, fichamentos e resumos. Em *Poemas italianos*, há modos de expressão que clamam a atenção do leitor. A água e a pedra são exemplos disso, por isso as tomamos, junto à representação da experiência do viajar, como linhas de força, que nos permitam identificar uma chave de entrada na unidade estética e discursiva do livro.

Sendo assim, lançamos mão de uma abordagem hermenêutica (CANDIDO 2006), que nos permite propor um movimento de leitura para elementos significativos dos poemas e para a integridade do livro. Observamos temas, metáforas, ritmos, técnicas de composição poética, recorrências de imagens e símbolos, intertextualidades e marcas de uma leitura de mundo expressas por Cecília Meireles, poeta-viajante. Contudo, nesse tratamento não deixamos de compreender o social e o histórico, “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, segundo propõe Antonio Candido (2006, p. 13).

No capítulo primeiro, discutimos a viagem como motivo à escrita em Cecília Meireles e em outros autores de destaque na literatura, de forma a realizarmos um recorte historiográfico sobre a relação do viajar com a escrita. Destacamos a contribuição da

escritora para o contato entre culturas, sua formação humana e intelectual e sua experiência com as viagens imaginadas ainda na infância. Analisamos a representação do universo da viagem nos poemas “Adeus a Roma”, “Canção de Sorrento” “Caminhante” e “Geografia”, ressaltando o valor da memória e da imaginação na significação dos textos analisados e no processo criativo da artista que se desloca no território italiano.

Para discutir viagem e escrita recorreremos aos escritos de Borges (2010), Onfray (2009), Goethe (2017), Floresta (2018) e às crônicas de viagem de Meireles (1999). Sobre viagem e descolamento na escrita de Cecília Meireles escrevemos com Bosi (2007), Ianelli (2017), Gouveia (2007), Mello (2006), Oliveira (1988), Pimenta (2015), Sadlier (2007), Passos (2007), Rocha e Oliveira (2022) e Mello (2003).

No capítulo segundo, estudamos como Cecília Meireles trabalha a metáfora da pedra, recorrente no imaginário e na literatura, relendo-a e reafirmando sua plurissignificação. Os poemas selecionados para esse recorte são “Muros de Roma”, “Os aquedutos”, “Via Appia” e “Discurso ao ignoto romano”. E de maneira mais abreviada, “Arco”, “Pedras de Florença” e “Alabastro”, que possuem uma aproximação temática quanto à memória, o trabalho e às figuras ausentes na paisagem urbana da Itália. Destacamos noções de cidade, como construção humana, e espaço experienciado para melhor compreensão dos poemas, partindo de Brandão (2006), Santos (1986), Calvino (1990), Bakhtin (1997), Collot (2013), Garcia (2018) e Gomes (1994)

Quanto aos conceitos de história, memória, mito, inscrição e tempo discutimos com base em Le Goff (2013), Nora (1993), Benjamin (1994), Bakhtin (1997), Goethe (2017), Eliade (1992) e Gagnebin (2006). Apresentamos um panorama dos usos relacionados à pedra na literatura ocidental, propondo, em seguida, um possível tratamento dado a essa simbologia por Cecília Meireles.

Por último, no capítulo terceiro, discutimos a metáfora da água nos poemas “Descrição (Jardim de água)” e “...*Writ in water...*”. O elemento água é presença constante na poesia de Cecília Meireles, conforme já pontuaram Fernando Cristóvão (2007), Viviane da Silva Dutra (2021), Margarida Maia Gouveia (2002), Ana Maria Lisboa de Mello (2006) e Isadora Santos Fonseca (2016).

Recuperamos a significação do elemento em algumas culturas, a fim de destacar o diálogo de Cecília Meireles com o imaginário. Dialogamos com a obra poética da poeta e com os estudos de Bachelard (2018), Heráclito (COSTA, 2012), Cauquelin (2007),



Borges (2000) e Eliade (2018). Manifesta-se, nessa poética das águas, as ideias de memória, morte, metalinguagem, tempos cíclico e contínuo, inscrição, transformação, renascimento, assim como a dialética entre eterno e efêmero.

Cecília Meireles dá a ver seu perfil de leitora ao ressignificar textos, símbolos, realidades e figuras humanas, no universo do poético, em que estão em jogo os aspectos rítmicos, imagéticos e discursivos. A poeta lega às gerações posteriores a visão de uma brasileira sobre o território italiano, sua poesia e seu deslocar afetivo pelas cidades alimentam o imaginário dos textos escritos em contexto de viagem e a inserem entre os grandes viajantes da literatura.

Dentro do turbilhão turístico que move as cidades, Cecília Meireles pinça aquilo que para ela se mostra fonte de inesgotável beleza e inquietação, frente à fugacidade dos prazeres mobilizados pela sociedade capitalista. Nessa poética em que ser e mundo são colocados em correspondência, a existência, sujeita à irreversibilidade do tempo, é preservada pelo poema. Nesse trabalho, a artista expressa sua leitura do mundo e um trato com as palavras, escolha, corte e ordenação, que, além da experiência estética, nos proporciona uma reflexão existencial, histórica, geográfica e metalinguística.

**Capítulo 1**  
**DESLOCAMENTOS: POESIA E VIAGEM**

Em sonho caminhamos. Apenas em sonho lúcido, que recorda. Ninguém sabe de nós, a esta hora. Há delícia em pensar que ninguém sabe de nós. Aconteça o que acontecer, ninguém sofre por nós, neste momento. Envolve-nos a grande solidão da noite, e o anonimato dos viajantes comuns. Que sabemos dos outros que nos cercam.

(Cecília Meireles)

Figura 1: Cecília Meireles em Ouro Preto (MG)



Fonte: blogletras.com e acervo da pesquisadora (foto restaurada e colorida digitalmente por Paulo Antunes).

### **1.1 Corpo no mundo: breve retrato da poeta e viajante Cecília Meireles**

Por muito tempo, a viagem motivou a escrita de Cecília Meireles. No campo da poesia, publicou volumes inteiros dedicados ao canto dos territórios que visitou, como o livro *Poemas italianos* (2017), cujos poemas são objeto de estudo desta pesquisa. Com seu deslocamento pelos mais variados lugares do mundo, Cecília nos deixou, na figura de

suas criações e contribuições intelectuais, com o diálogo entre culturas, o legado de uma artista latino-americana que desafiou, à sua maneira, os limites do espaço privado, relegado às mulheres, inclusive dentro da categoria das artistas modernas (POLLOCK, 2019).

Neste capítulo, tratamos de observar a viagem como motivo e inspiração para o exercício de escrita em Cecília Meireles e em outros autores de destaque na literatura. Ressaltamos o interesse da escritora pelo diálogo entre culturas bem como sua contribuição para esse ideal. Retornamos à infância de Cecília, com ajuda da crítica, para dar ênfase à sua formação humana e intelectual. Veremos de que modo a experiência de viagem, a representação geográfica e a figuração do viajante surgem nos poemas “Adeus a Roma”, “Canção de Sorrento” “Caminhante” e “Geografia”. Ressaltamos o papel da imaginação e da memória na criação poética e na percepção da paisagem urbana.

Cecília Meireles viajou por vários países, ao longo de sua existência. Após sua ida a Portugal, acompanhada do primeiro marido, Fernando Correia Dias, em 1934, dedicou-se a percorrer o mundo. É relevante destacar que essa primeira viagem foi marcante na vida da escritora, tendo ela, a convite do governo português, realizado conferências, conhecido vários intelectuais portugueses, a família do marido e a cultura dos seus ancestrais. Durante a viagem do Rio de Janeiro a Lisboa, ela escreveu 22 crônicas, com ilustrações de Correia Dias, enviando-as ao jornal *A nação*<sup>1</sup>. Nos anos seguintes, de 1940 a 1962, suas viagens resultaram em crônicas publicadas, rotineiramente, por jornais brasileiros como *O Estado de São Paulo* (São Paulo) e *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro). Além disso, realizou conferências em universidades de Portugal, México, Estados Unidos, Índia, entre outras.

A aproximação de Cecília Meireles com culturas diversas também se manifestou em seu domínio de outras línguas, tendo traduzido poemas e prosas ficcionais dos idiomas inglês, francês, hindi e espanhol (SADLIER, 2007). Entre seus trabalhos mais conhecidos, estão as traduções de *Orlando*, de Virgínia Woolf, *As mil e uma noites*, a

---

<sup>1</sup>Segundo Pimenta (2015, p. 17): “O relato de viagem, que a educadora intitulou como ‘Diário de Bordo’, foi publicado dentro de acordos firmados entre ela e o jornal antes de a viagem se concretizar. As crônicas eram diárias e surgiam do cotidiano do navio. Eram preparadas e enviadas ao jornal, que as publicava com um lapso de tempo superior à sua colaboração, aos domingos, no período entre outubro e dezembro de 1934. Eram sempre ilustradas por Fernando Dias, artista português e primeiro marido de Cecília Meireles, que a acompanhava naquela viagem ao Velho Mundo”.

partir de uma versão no francês, peças de Federico García Lorca, poemas de Rainer Maria Rilke e Rabindranath Tagore. Além disso, traduziu “Um hino de natal”, de Charles Dickens.

Por sua contribuição e diálogo com a cultura indiana, Cecília Meireles foi contemplada com o título de *Doutora Honoris Causa* pela Universidade de Delhi, em 1953, ocasião em que participa de um congresso sobre a obra de Ghandi. Nessa mesma viagem, Cecília vivencia a experiência que serve de base para a escrita dos *Poemas escritos na Índia*.

Após a estada na Índia, Cecília Meireles viaja, nesse mesmo ano, para a Itália, em um voo que a leva, junto com o segundo esposo – Heitor Grillo, de Karâchi, Palestina – a Roma, onde é iniciado itinerário, que também incluiu Nápoles, Pompeia, Sorrento, Salerno, Florença, Pistoia, San Gimignano, Siena, Pisa, Veneza, Milão, em boa parte realizado de automóvel, na companhia de amigos (BIZZARRI, 1968). As viagens à Itália e à Índia, bem como a outros territórios, foram registradas, de forma poética, crítica e reflexiva, em crônicas reunidas postumamente. *Poemas italianos* (2017) exhibe um inventário de identidades, acontecimentos, símbolos e arquétipos reveladores das transformações ocorridas no berço da cultura latina. Por outro lado, também há muito das permanências, raízes históricas, feridas indelévels, memória viva e pulsante das cidades, motivações e temas presentes no projeto poético da artista.

Mas foi ainda menina que a artista conheceu os primeiros encantos do viajar. Tratava-se, nessa ocasião, das viagens imaginadas, oferecidas pelos livros de infância e pelas histórias de além-mar, contadas por sua avó Jacinta Garcia Benevides, o que nos leva a pensar nos caminhos que conduziram à formação da escritora viajante. É referência constante, na crítica da autora, seu reconhecimento de que a avó materna lhe servira de influência intelectual, moral e espiritual. Também foi atribuído a Jacinta Benevides o despertar do imaginário da menina Cecília às imagens da Índia e de Portugal. Mello (2006) destaca uma fala da escritora, em entrevista à *Revista Manchete*, em que ela relembra o papel da avó no seu interesse pela descoberta do mundo:

Quanto a Portugal, basta dizer que minha avó falava como Camões. Foi ela quem me chamou a atenção para a Índia, o Oriente: "Cata, cata, que é viagem da Índia", dizia ela, em linguagem náutica, creio, quando tinha pressa de algo, Chá-da-Índia, narrativas, passado, tudo me levava, ao mesmo tempo, à Índia e a Portugal. (BLOCH, 1964 *apud* MELLO, 2006, p. 14)

As “narrativas” e o “passado” que levavam Cecília a imaginar um mundo sem fronteiras ecoaram em sua atuação política e artística. Lembremo-nos de sua defesa da “fraternidade universal”, na combatente Página de Educação do jornal *Diário de Notícias*, que dirigiu durante o Governo Vargas, na década de 1930 (LAMEGO, 1996). Por um ideal de educação transformadora, laica, libertária e livre de discriminações, a poeta e jornalista, juntamente com seus colegas partidários da Escola Nova, posicionou-se em favor de um valor universal de democracia, pautado na paz e na irmandade, para além dos limites territoriais. Em um dos textos de sua Página de Educação, a jornalista comenta:

Não se pode compreender o indivíduo completamente educado senão quando seus sentimentos já se estenderem além da órbita familiar, além da órbita nacional, até os pontos mais variáveis do mundo em que vivem homens, seus irmãos. O espírito de fraternidade transpõe fronteiras, atravessa o mistério das línguas, esquece as diferenças das raças. Ele é o fim da educação, porque só vale a pena viver para uma coesão total de esforços entre povos pacificados pelo amor. (MEIRELES, 1930 *apud* LAMEGO, 1996, p. 129).

Na infância, a solidão e o silêncio, a escuta de cantigas e fábulas e a brincadeira com os livros contribuíram já para a formação intelectual de Cecília Meireles (MELLO, 2006). Em entrevista à *Revista Manchete*, a escritora declara sobre seu primeiro contato com os livros, os deixados por sua mãe, que exercera o magistério: “Desses velhos livros de família, as gramáticas, sobretudo a latina e a italiana, me seduziam muito. Assim também as partituras e livros de música.” (MELLO, 2006, p. 17). Sobre a relevância da leitura, na infância, para a formação humana das crianças, Cecília Meireles disso tratou em artigos e conferências, reunidos em *Problemas da literatura infantil*, de 1951 (MELLO, 2006, p. 17). Nesse volume, ela ressalta o encanto causado pelos livros de viagem na infância, entre outros gêneros que caíram no gosto das crianças e, por isso, hoje constituem sua “biblioteca clássica” (MEIRELES, 2016, p. 20):

Ainda no fim do século passado, como se pode ver na biblioteca familiar, dois autores disputavam a predileção das crianças: Mme. de Ségur e Júlio Verne. Vinham de longe, contavam coisas deliciosas: salões diferentes, nomes desconhecidos, festas inesquecíveis, viagens, ah! viagens verdadeiramente fabulosas. (MEIRELES, 2016, p. 22).

Os livros tornaram-se instrumentos do exercício criativo de Meireles. É possível observar algo nessa direção, em *O estudante empírico*, no poema “Todas as coisas têm nome”: “Com a gramática e o dicionário/ faremos nossos pequenos exercícios.” (MEIRELES, 2017, p. 445). Também, em “Para que a escrita seja legível”, do mesmo livro, lemos: “Para que a escrita seja legível, / é preciso dispor os instrumentos, exercitar a mão, / conhecer todos os caracteres.” (MEIRELES, 2017, p. 465-466). Sobre sua prática de escrita, a artista comenta, em entrevista:

Se eu inventei palavras? Não. Isto nunca me preocupou. No inventar há uma certa dose de vaidade. “Inventei. É meu”. O que me fascina é a palavra que descubro, uma palavra antiga abandonada e que já pertenceu a tanta gente que a viveu e sofreu! (BLOCH, 1964).

A descoberta de que fala Cecília é também a descoberta da palavra comum que, mesmo em estado de dicionário, guarda a metáfora adormecida (BORGES, 2000). Na crônica “Roma, turistas e viajantes”, a cronista comenta: “O viajante dá para descobrir semelhanças e diferenças de linguagem, perfura dicionários, procura raízes, descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético em palavras aparentemente banais.” (MEIRELES, 1999, p. 101).

Essa descoberta encoraja um gesto que se aproxima do que Borges chamou de “treinar a mão escrevendo poesia” (BORGES, 2000, p. 26). “Para que a escrita seja legível”, o poeta seleciona a palavra pelo seu som, significado e valor discursivo, ele sugere associações, que o leitor poderá perceber como metáfora (BORGES, 2000, p. 31) e ritmo. Nos poemas italianos, Cecília Meireles exercita o uso de palavras, que compõem o perfil de sua Itália e os possíveis mapas para a fruição da poesia inspirada pela viagem. A poeta fala de múltiplas Itálias e, em seus poemas, nos entrega chaves de leitura para a unidade do livro e para um “discurso das cidades”, segundo o termo de Renato Cordeiro Gomes (1994), que ela tece com símbolos do imaginário coletivo e de sua predileção discursiva, como acontece com a linguagem da natureza.

Leitura e escrita são recorte, seleção e combinação de palavras, são “práticas do papel”, que remontam ao jogo de recorte e colagem da infância (COMPAGNON, 1996, p. 29). Compagnon (1996) pontua que a construção de uma imagem do mundo, na escrita, implica o ato de leitura, pois o escritor cria com fragmentos de lembranças que tem sobre outros textos.

## 1.2 Escrita de poesia e figurações do viajante

Das palavras mais recorrentes nos poemas italianos, destacamos: muros, mortos, mármore, alabastro, pórfiro, estátua(s), pó, tempo, silêncio, primavera, vento, pedra, sonho, flor(es), sombra, árvore(s), cidade, noite, dia, colunas, bronze, água(s). Assim, temos um possível panorama das motivações interiores, estéticas e emocionais (BIZZARRI, 1968) que Cecília Meireles persegue na elaboração do livro. A paisagem literária é, afinal, letra, palavra e texto.

Em tempo, gostaríamos de pensar, nesta seção, a representação do universo da viagem nesses poemas. Essa escrita, sendo de poesia, revela uma paisagem de ritmos e imagens que dá a “imaginar” (COLLOT, 2013, p. 52). Em seu deslocar geográfico, Cecília Meireles escreve com os instrumentos da memória e da imaginação, a que nesta seção também chamamos sonho em diálogo com Borges (2010, p. 13).

O viajante dos poemas italianos caminha pela cidade, constatando o imaginário, a latência dos arquétipos e das metáforas dispersas no território, como a da própria viagem. Em “Cave Canem”, a viagem é metáfora para a morte:

O tesouro da casa, os donos da casa, os amigos e visitantes  
viajaram com o seu cão para o cataclisma –

(MEIRELES, 2017, p. 73)

Nesse sentido, o viajante também se desloca em memória, em imaginação. Esse movimento o embala no ritmo da existência, como vemos em “Adeus a Roma”:

A alcachofra, o vinho, as paredes de pedra,  
o gato que brincava com o raio de sol.

(Doce, o inverno! E o perfume dos jacintos, delicadíssimo.)

A cidade estrangeira, dorida de guerras,  
ativa em seus brunos muros e palácios  
dava sombra de séculos à minha alma.

(Doce, o inverno. E as águas cantavam copiosamente.)

Às eternas estátuas dirigia meu amor sem destino.  
Às fontes entregava minhas saudades e lágrimas.



Aos mortos confiava meu coração comovido.  
Minha fluidez era a mesma do rio, sem hora marcada.

Passante nenhum me conhecia — como ninguém conhece as ondas.

Podia ficar ali sentada, com meus olhos de solidão e silêncio.

(Doce, o inverno. E um pássaro estranhava o ramo ainda sem folhas.)

Mas a vida tomava-me como o vento faz às nuvens.  
Impelia-me para longe, mudava meu lugar no mundo...

(MEIRELES, 2017, p. 57)

A voz poética recorda uma experiência de deslocamento por Roma, para a qual ele compõe um perfil em que se espelha. A imagem de anonimato do sujeito perante os “passantes” evoca a experiência da multidão, marca da cidade burguesa na modernidade (BENJAMIN, 2015). Trata-se da representação de um tipo humano cuja expressão é a de um andar vagaroso, cismarento, atento às vozes que o convidam a contemplar os pormenores da “cidade estrangeira”. Por isso, é um caminhante, mas é, sobretudo, um viajante, nos termos do que propõe Cecília Meireles em *Crônicas de viagem* (MEIRELES, 1999, p. 103). Essa experiência manifesta-se da simples impressão de um raio de sol e do perfume das flores à percepção do imaginário urbano e à transmutação do ser na paisagem: “Minha fluidez era a mesma do rio”; “Mas a vida tomava-me como o vento faz às nuvens”.

Agindo sobre o eu poético, entregue ao território, há uma espécie de “lei maior que preside a vida” (MELLO, 2006, p. 33), carregando-o no incessante fluir da existência, que, junto com à eternidade, compõe o movimento do Universo, sob o ponto de vista de uma filosofia budista, presente na lírica de Meireles (MELLO, 2006).

O eu lírico assume a fluidez do rio, o movimento das nuvens. O eu e o mundo se fundem, revelando a imaterialidade, a brevidade e a passagem do tempo que se esvai. Em contraste com a vida apressada e tumultuada da cidade, nota-se que o sujeito lírico revela uma preocupação com o mundo veloz, marcado pela hora e por obrigações, como se vê, nitidamente, na alusão ao relógio.

O viajante de Cecília Meireles percorre o espaço citadino, testemunhando, imaginando e recuperando a tradição do território. A viagem torna-se, além disso, ocasião para a descoberta de si, como pontua Mello (2003). O movimento é de recolha e expansão,

contrações de um corpo sensível, que se redescobre na história dos povos (MELLO, 2003) e suas paisagens. O poema de despedida à cidade eterniza, pelo ritmo e pela metáfora, as impressões do espaço vivido. Da mesma forma, a voz poética em “Jaipur”, de *Poemas escritos na Índia* evoca a cidade num adeus repleto de afetos e saudades. É uma homenagem cantada e dirigida à cidade, traço enunciativo encontrado também nos poemas italianos “Caminhante”, “Canção de Sorrento” e “Voto”. Abaixo, lemos fragmentos de “Jaipur”:

[...]

Adeus, Jaipur e espelhos de Amber Palace,  
jardins extintos, grades redondas,  
mortos olhos que espiavam por essas rendas de mármore.

Adeus, cortejos dourados, música de casamentos,  
festa bailada e cintilante das ruas, e trinados de flautas.

[...]

Adeus, cores.  
Adeus, Jaipur, sandálias, véus,  
macio vento de marfim.

[...]

(MEIRELES, 2017, p. 67)

O poeta, sendo “irmão do vento e da água” (MEIRELES, 2017, p. 247), deixa a sua marca no mundo, pelo ritmo. A palavra do poeta dá “sangue eterno” à “asa ritmada” (MEIRELES, 2017, p. 246). Se a existência é efêmera, é no poema que ela poderá se eternizar (PAZ, 2015). Em “Canção de Sorrento”, Cecília canta a cidade dos laranjais, com uma dicção que nos embala, numa leveza tributária da seleção de palavras, seus sentidos e fonemas. O tom do eu lírico se aproxima das despedidas aos entes queridos dos quais prometemos estar sempre próximos, em sentimento e pensamento, apesar das distâncias. Acompanhem os versos:

### **Canção de Sorrento**

Sorrento, Sorrento,  
se eu não voltar mais,  
não cuides que é o vento  
nos teus laranjais:

é o meu pensamento.

É o meu sonho, isento  
de desejos, de ais,  
ou contentamento,  
de ilusões mortais,  
Sorrento, Sorrento...

Sorrento, Sorrento,  
vou como tu vais  
em perfume e vento  
pelos laranjais:  
mas em pensamento.

(MEIRELES, 2017, p. 137)

O viajante abole a distância geográfica entre seu corpo e o território, que se fixa no tempo e no espírito por meio do ritmo. Mas, no correr dessa permanência, o corpo perecerá e então passará “a outro modo de ser”, num plano onde todos os seres são regidos pela essência do “Espírito Absoluto” que não se interrompe; onde o corpo estará liberto do sofrimento do plano físico (MELLO, 2006, p. 45). Mais uma vez, a voz lírica iguala-se à cidade e faz dela seu interlocutor numa fala intimista.

O eu poético conserva-se numa dubiedade existencial, marcada pela coexistência dos tempos verbais condicional e presente do indicativo. Vejamos que, na primeira estrofe, o não retorno, ou a morte, é ainda possibilidade: “se eu não voltar mais”. Na última estrofe, o processo de dissolução já se fez: “vou como tu vais/ em perfume e vento”. Testemunhamos o desprendimento desse eu poético, viajante de suas amarras, à condição humana, o que se explicita na segunda estrofe com as palavras “desejo”, “ais”, “contentamento” e “ilusões mortais”. Percebemos sua passagem ao múltiplo, sua fundição aos elementos da natureza: o vento, o perfume, de maneira que o poema “Canção de Sorrento” nos mostra uma consciência enraizada no pensamento oriental, conforme identifica Mello (2006), na poesia de Cecília Meireles.

Contudo, antes mesmo de realizarmos tal compreensão, somos tomados pelo som da canção. O poema “Canção de Sorrento” tende à “melopeia”, termo com que Pound (2013) define a poesia cuja propriedade sonora se destaca em relação às imagens e ao jogo de sentidos (POUND, 2013, p. 11). Cecília resgata a tradição ibérica com o verso de cinco sílabas, popular na Idade Média (GOLDSTEIN, 1985), e o esquema de rimas cruzadas. A composição remonta à música popular, ao que se acrescenta a evocação dupla

à cidade, “Sorrento, Sorrento”, marca rítmica observada na poesia do poeta Federico García Lorca, inspirada pelas cantigas ibéricas: “La tierra estaba/ amarilla./ Orillo, orillo,/ pastorcillo” (LORCA, 2015, p. 176)<sup>2</sup>.

Ainda sobre os aspectos musicais de “Canção de Sorrento”, notamos como a construção sintática dos versos correspondem a um encadeamento, que contribui para a fluidez do ritmo. Também a aliteração do fonema /v/ na primeira e na última estrofe possibilita a percepção de uma atmosfera dinâmica, remetendo ao movimento do ar ou do próprio vento mencionado no poema. A isso se soma a presença do fonema /f/, na palavra “perfume” da última estrofe, cujo sentido acentua o caráter volátil dos versos.

Assim, ritmo e metáfora consagram um instante (PAZ, 2015, p. 51) de integração à paisagem da cidade turística, empurrada pela urgência da sociedade moderna. O sentir e o pensar figuram a relação do eu com o mundo, que se manifesta como uma troca permanente entre exterior e interior. Mas a percepção da paisagem não é poética em si, ela se constrói a partir da organização das palavras. Note-se o uso de “laranjais”, “perfume”, “vento” e “pensamento”, além dos jogos rítmico e semântico a serem destacados posteriormente neste trabalho. Na crônica “Quando a vaga beija o vento” dedicada a Sorrento, Cecília Meireles registra suas impressões de viajante sobre o cotidiano do território que a deslumbra, apesar do amontoamento de turistas. Leiamos dois fragmentos dessa crônica de viagem:

Iremos a Sorrento. E basta dizer esse nome, para se começar a sentir felicidade. Uma felicidade lírica, enfeitada pela voz de Goethe na ‘Canção de Mignon’: ‘Conheces o país dos laranjais em flor?’. Nem os turistas nos perturbam, embora pareçam dez mil; nem o almoço nos interessa, com seus quilômetros de macarrão. Iremos a Sorrento. ‘Na folhagem sombria, há frutos de ouro, acesos...’

[...]

A vida é rápida demais. Não se tem tempo nem para amar uma cidade. Tudo

---

<sup>2</sup> Trata-se da segunda parte do poema “Cuatro baladas amarillas”, presente no livro *Primeras canciones*, de 1922. Cecília Meireles foi uma leitora de García Lorca e, juntamente com outros escritores e intelectuais brasileiros, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Rachel de Queiroz, ajudou a difundir a obra do poeta granadino no Brasil, ainda sob o regime ditatorial de Getúlio Vargas. Essa ação ficou reconhecida por sua tradução para o português da peça *Bodas de sangre*, representada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sobre essa peça, Cecília publica um ensaio crítico em que discute o trabalho artístico na escrita de García Lorca. Anos mais tarde, em 1963, Cecília traduz *Yerma*, poema trágico em três atos. O aclamado *Romanceiro da Inconfidência* também denuncia uma Cecília Meireles leitora de García Lorca, que escreveu o *Romancero gitano*, um de seus textos mais consagrados, na forma popular hispânica, relido por Cecília, em seu clássico sobre Vila Rica. (OLIVEIRA; ESTEVES, 2003).

isto desaparece logo, para ficar dubiamente na memória como um sonho meio desfigurado. Desaparece a praça, desaparecem as casas e seus habitantes, o caminho já vai sendo saudade, os laranjais se escondem nas suas altas cercas, as meninas se apagam, mesmo aquele perfume penetrante vai para trás, como um véu no vento. (MEIRELES, 1999, p. 71-73).

Conforme fica evidente no trecho, Cecília Meireles diferencia o viajante do turista. O segundo caminha no ritmo do capital, veloz e superficial. Carrega uma “máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes” (MEIRELES, 1999, p. 101). Vence em um dia a extensão da cidade, comprando o máximo de quinquilharias que pode, registrando cada passo em fotografias as quais serão engavetadas como um desejo breve, ingênuo, destinado ao esquecimento.

O primeiro, por sua vez, é de movimento vagaroso, guia-se pelos afetos, pela história das coisas que o “solicitam”. O viajante penetra nas “camadas do tempo” das paisagens que percebe, da língua, da culinária. Mas esse viajante com que a escritora se identifica também faz parte da sociedade da velocidade. O comentário “a vida é rápida demais”, visto na crônica, pode se referir à efemeridade da existência, linha incansavelmente revisitada pela crítica da poesia de Meireles, e pode aludir à rapidez do mundo capitalista. A escrita será, portanto, o esteio para a conservação dos afetos e dos significados surpreendidos em viagem.

O escritor viajante também trabalha em favor da preservação da memória, no sentido de dar voz, acrescentando sua própria voz, à geografia das cidades, com seus povos, eventos e construções. Ser viajante implica estar aberto ao outro, correndo o risco de se descobrir um outro, no encontro com a geografia humana dos lugares que percorre. Ianelli (2017, p. 12) chama a atenção para a presença dessa geografia humana na “matéria” dos poemas italianos, de modo que Cecília Meireles escreve a Itália, ancorada numa rede discursiva de símbolos, histórias e discursos que ela torna à vida com os instrumentos do ritmo e da metáfora, inspirando-se no deslocamento.

A expedição de dois meses à Itália rendeu um grande número de passeios, visitas, degustações e apreciações diversas. Porém, há também que se considerar as longas horas de reclusão, nos hotéis, dedicadas ao ofício. Fixar os detritos de memória é mais uma provocação da viagem, que induz o ser a um “espírito do deslocamento” (ONFRAY, 2009, p. 50).

Tal espírito institui o desejo por mobilizar a técnica em favor do mapeamento de uma “geografia sentimental” (ONFRAY, 2009, p. 52). Mapa sonoro, simbólico e,

estranhamente, condensado, cuja função escapa à orientação no espaço. Antes, põe-nos comovidos – e diríamos até “desorientados”, se a expectativa é o convencional da linguagem – pela inventividade, sonho, imaginação.

A viagem é um convite à poesia. Os versos respondem ao desejo de pensar a existência por esse meio e não por outro, como o da prosa, sob pena de comprometer o espanto de se saber do mundo pelas vias do mistério, da asa-palavra condensada: “A pedra, que não se move, ondula. / Dança. Para sempre”, é o que diz o poema “Arco” (MEIRELES, 2017, p. 43). No capítulo “Organizar a memória”, de seu *Teoria da viagem*, Onfray (2009) convida-nos a pensar sobre esse estímulo criativo:

Como proceder com os enlevos induzidos pela viagem? Escrever? Anotar? Desenhar? Enviar cartas? E, nesse caso, cartas breves ou longas? Preferir cartões-postais? Fotografar? Transportar consigo cadernos nos quais se consignam croquis e frases, palavras e silhuetas, cifras e números? [...] O viajante não poderia dispensar um suporte para fixar os abalos consubstanciais aos deslocamentos. Contudo do perpétuo fluxo de informações nunca se retém a totalidade. A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos. (ONFRAY, 2009, p. 49).

Cecília Meireles relê a cultura italiana com os instrumentos de seu universo poético: a linguagem da natureza; a tensão entre memória e imaginação (HANSEN, 2005), eterno e efêmero (MELLO, 2006; GOUVEIA, 2002). Em comum com a obra poética da artista, vemos também, nos poemas italianos, os temas do tempo e da história (SADLIER, 2007; UTÉZA, 2006), do Eu e do Outro (BOSI, 2007), a metalinguagem e a reflexão sobre a cidade moderna, suas ruínas e transformações. A poeta afirma, a seu modo, um diálogo entre as culturas brasileira e italiana.

A viagem é tema e metáfora na literatura, desde a aurora do cânone literário ocidental, com a jornada de Ulisses de volta a sua terra natal, passando por provações que, ao fim, revelam ser a viagem geográfica do herói uma metáfora para outra viagem, de ordem espiritual, a jornada do conhecimento. A propósito, é comum que, nos textos literários, a viagem apareça em duas categorias, quais sejam: a espiritual e a material (TODOROV, 2006). Há ainda o relato de viagem, que, durante o período das navegações, povoou a imaginação dos leitores, sobretudo os europeus, com a descrição dos costumes, da gente e das paisagens pertencentes aos países colonizados, como os clássicos de Marco

Polo e Hans Staden<sup>3</sup>. Também sublinhamos *As extraordinárias viagens de Júlio Verne*, *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, e *As aventuras de Robinson Crusó*, de Daniel Defoe, que Cecília Meireles destaca como tendo sido eleitos clássicos pelo gosto das crianças (MEIRELES, 2016).

Na obra de Meireles, leitora dos clássicos, a viagem manifesta-se em diferentes arranjos. Gouveia (2007) reconhece as concretas – os itinerários do Ocidente ao Oriente de avião, navio, trem e carro–, as viagens espirituais, culturais e míticas – o deslocar dos afetos, da memória e dos sentidos do corpo frente ao papel e à pena. Assim é que, em suas visitas aos diversos territórios do mundo, Cecília Meireles viaja pela história dos povos, ao passado e ao futuro, “à procura de um tempo identitário e essencial” (GOUVEIA, 2007, p. 115) para alimentar a escrita. A viagem aparece enquanto tema e motivo – paisagens, percursos, personagens, percepção – e como a marca de um modo de ver o mundo.

No poema “Caminhante”, o eu poético descobre-se um outro, na experiência de deslocamento e percepção da cidade. Roma e o caminhante tornam-se um só corpo, uma só paisagem orgânica, cujas palavras de composição aglutinam as imagens da *urbe* e do ser humano que a percebe:

Ando em ti, Roma de altos ciprestes e largas águas,  
como atrás de mim mesma,  
algum dia depois de minha morte.

Encontro meus próprios anjos  
de asas abertas em cada esquina  
e meus olhos com pálpebras de pedra,  
em cada fonte:  
– cheios até a borda.

Contemplo minhas abatidas colunas,  
e a nenhuma porta paro,  
e sobre nenhum jardim suspiro mais.

Ando em ti, Roma dos altos sonhos e das largas ruínas,  
como depois de mim mesma,  
atrás de um outro destino.

Ando, ando, ando,  
e sinto a extensão de meus antigos muros

---

<sup>3</sup> Trata-se, respectivamente, dos volumes *O livro das maravilhas: a descrição do mundo* e *História Verdica*

e, com profunda pena,  
 escuto a longa tuba mitológica derramando para nuvens efêmeras  
 dispersas notícias atrasadas  
 de inútil Glória e possível Amor.

(MEIRELES, 2017, p. 105)

Trata-se de um processo de identificação que vai se tecendo em tom elegíaco. A voz lírica do caminhante se dirige à cidade, embora nós, leitores e ouvintes, sejamos quem a ouve. O pronome tônico do estribilho nos confunde com a cidade, produzindo uma mescla de identidades enunciativas e, conseqüentemente, criando a impressão de que o andar em Roma se faz, à medida que tornamos à vida o ritmo e a voz da poeta. Ainda que escrito em versos livres, o poema segue um compasso marcado, sobretudo, pelas aliterações dos fonemas oclusivos, /t/, /d/, /p/ e do fonema /r/ em diferentes articulações. A isso se soma o estribilho com variantes. Se compararmos tal variação, na primeira e na peúltima estrofes, notamos que seu efeito lírico de refrão se dá pelo ritmo e pelas imagens que se alternam na expressão de um mesmo tempo absoluto, sempre distante do ser, na frente ou atrás, experimentado no espaço vasto, lugar de memória e de imaginação.

Em “Caminhante”, o corpo que se faz é vasto, como a vastidão do mundo, como os pés percebem o mundo no caminhar atento e sensível. A impressão do deslocamento e da amplidão, sentimos no contato com o poema. O efeito é dado pelas palavras “altos ciprestes e largas águas”, “asas abertas”, “altos sonhos e largas ruínas”, “a extensão de meus antigos muros”, “profunda pena”, “longa tuba mitológica”, além do eco no primeiro verso da última estrofe. Fica expressa a experiência perceptiva do sujeito poético no seu andar pela cidade: “encontro”, “suspiro”, “contemplo”, “sinto”, “profunda pena”, “escuto”.

Na última estrofe, o sujeito lírico sente e escuta. Esse sentir é de identificação, são colocados em assimilação fragmentos da cidade e partes do corpo do eu poético: “anjos”, “olhos”, “colunas”, “muros”. Como ser de escuta, o eu poético revela-se porta-voz de um discurso humano inscrito na paisagem, esse discurso ganha formas de dispersão e distância em contraste com a materialidade da cidade. A inútil glória e o amor, motivos que desencadeiam guerras e construções, aparecem, ao fim do poema, como marcadores de uma história humana partilhada.

A expressão do sentimento de “profunda pena” mais a imagem de um ser que se reconhece nas ruínas levam-nos a observar a última estrofe em perspectiva com a



primeira, em que o sujeito poético se situa num tempo após sua morte. Nesse sentido, as “notícias atrasadas” podem ser lidas como a aniquilação desse sujeito, bem como o relato da história de um povo assolado pelo desejo de Glória. A imagem da tuba, objeto de formato ovoide, possibilita a visualização de um movimento elíptico, como se o poema, ou o tempo, fosse um corpo que se dobra sobre si mesmo. O título indica a construção de um perfil a partir do caminhar, movimento corporal intencional e intuitivo que conduz a poeta à escrita, lugar de reconhecimento de si e do outro.

### 1.3 Deslocamento e criação

O deslocamento aparece em diferentes imagens, ao longo do livro: a água, o vento, o passante, as navegações, a sombra, os barcos, os cavalos, as nuvens, estas com forte presença na obra poética de Cecília Meireles. Há nessas metáforas uma consciência sobre o incessante fluir da existência, sobre a inexorabilidade do tempo, que, ao lado do tempo da eternidade, constituem os dois tratamentos dados à questão temporal, próprios do lirismo influenciado pela metafísica oriental, visto em Cecília (MELLO, 2006).

Nesses poemas italianos, notamos a voz lírica de um corpo em movimento, tocado pelo mundo, embalado pelos sentidos, por uma consciência do fluir contínuo desse corpo junto com as coisas do mundo, pó que o vento leva. É a viajante, em sua jornada de autoconhecimento, “minha fluidez era a mesma do rio, sem hora marcada” (MEIRELES, 2017, p. 57), e de reflexão sobre a criação artística, “A pedra, que não se move, ondula. / Dança. Para sempre. / E a mão do artista, há muitos séculos, / é também vento.” (MEIRELES, 2017, p. 43).

Cecília Meireles, poeta moderna que era, persegue a tendência à atividade crítica em seu exercício de escrita, gesto herdado do romantismo, momento em que os códigos de criação literária deixam de ser orientados pelas autoridades acadêmicas (PERRONE-MOISÉS, 1998). Descentralizados os motivos, as técnicas e os meios de reprodutibilidade artística, o artista sai em busca de suas próprias razões para criar (PERRONE-MOISÉS, 1998).

Exemplar desse costume é o escritor romântico Goethe, que escreveu os textos reunidos no volume *Viagem à Itália*, onde relata sua experiência pela terra do Renascimento, entre setembro de 1786 e abril de 1788 (MAAS, 2017). Na narrativa de

seu itinerário, Goethe revela-se um viajante inclinado à percepção atenta dos espaços, interessado pelo mundo e pela investigação de si. Na seção “Do Brenner a Verona”, lemos o seguinte fragmento:

Eu teria tido grande prazer em olhar todos os produtos que se encontram aqui, mas um impulso, um desassossego que me persegue, não me permite descansar, e eu me ponho novamente a caminho. Consolo-me, entretanto, com o fato de que, nestes nossos tempos estatísticos, tudo já deverá ter sido impresso, e oportunamente poder-se-á aprender a mesma coisa dos livros. No momento, porém, interessam-me apenas as impressões sensíveis, que nenhum livro e nenhuma imagem podem dar. O fato é que volto a tomar interesse pelas coisas do mundo, investigando o alcance de meu espírito de observação, para ver até onde minha ciência e meus conhecimentos podem me levar. Quero saber se tenho os olhos desimpedidos e límpidos, quero medir o quanto posso compreender por meio de um olhar tão rápido lançado às coisas. (GOETHE, 2017, p. 39).

A Itália era o destino mais buscado pelos aventureiros da *Grand Tour*, atividade popular entre os artistas do século XVIII, que peregrinavam em busca de conhecimento clássico (SQUEFF, 2017). Entre eles se destacam escritores como Goethe, que viajou, também, para estudos de pintura. Nas *Crônicas de viagem*, há indícios de que Cecília Meireles tenha sido uma leitora dos relatos de viagem dos românticos. À ocasião de um comentário sobre o Cemitério Protestante, na crônica “À sombra da pirâmide de Cestius”, Cecília escreve:

Quando Shelley o viu, e aqui deixou seu filhinho de três anos, gostou do lugar [...] E descreveu-o: “...é um espaço aberto entre as ruínas, coberto, no inverno, de violetas e margaridas. Poder-se-ia ficar enamorado da morte, pensando-se em ser enterrado num lugar tão delicioso.” (MEIRELES, 1999, p. 112).

Os brasileiros foram agentes dessas peregrinações, que modificaram o perfil das artes e das humanidades entre os séculos XVIII e XIX. O poeta Gonçalves de Magalhães, reconhecido por seus pares como “guia” da reforma romântica, que até então começava a fervilhar na literatura brasileira, teve sua carreira marcada por viagens à Europa, “experiência básica” que permitiu a seus companheiros de projeto perceberem-se alinhados à tendência da literatura romântica no Ocidente (CANDIDO, 2007, p. 379).

Seu livro de estreia, *Suspiros poéticos e saudades*, considerado marco de inauguração do Romantismo brasileiro, carrega uma linha considerada romântica por excelência pelo crítico Antonio Candido:

Começamos assinalando que, graças à viagem, pôde fazer a experiência básica do Romantismo em todas as literaturas do Ocidente: o contato com países diversos, o deslocamento no espaço que oferece material novo e novas linhas à meditação. Experiência da viagem transfiguradora por que passaram Goethe, Chateaubriand, Wordsworth, Byron, Shelley, Keats, Espronceda, Garrett, Herculano. Dela extraiu Magalhães uma das linhas românticas por excelência da sua poesia: o vivo sentimento do lugar como fonte de emoções e incentivo a meditar. A impressão nascida num determinado sítio – os Alpes, a Catedral de Milão, as Tulherias, o Cemitério do Père Lachaise, o Jura, Roma, o Coliseu, Ferrara, Waterloo, Paris – leva o seu espírito, seja a desprender-se em busca da ideia de Deus, seja a evocar emoções passadas ou reconstruir acontecimentos ali ocorridos. Partindo da vivência imediata de um local o poeta se alça à filosofia, refaz a história, dissolvendo o espaço no tempo – dimensão essencial ao espírito romântico. A literatura brasileira deve a Magalhães esse agudo senso da história como sentimento do tempo, mais vivo na sua obra do que na de qualquer outro poeta oitocentista, e, certamente, determinado pelo cenário da civilização europeia. (CANDIDO, 2007, p. 379).

Dessa maneira, é significativo o fato de o livro que inaugura o desenvolvimento da consciência literária, no Brasil, ter sido inspirado pelo deslocamento geográfico e pelo “sentimento do lugar” (CANDIDO, 2007, p. 379) germinado no contato com sítios estrangeiros, em que o vate recorda sua pátria e reaviva as sombras do passado, “desencadeadas por mínimos estímulos presentes” (CANDIDO, 2007, p. 379).

Outros românticos brasileiros também partiram para o Velho Mundo, em busca de formação intelectual e inspiração filosófica para suas criações, seguindo a cultura da *Grand Tour*. Entre eles, destaca-se Maciel Monteiro, que estudou em Paris, de 1823 a 1829, período em que conheceu, com os franceses Lamartine e Victor Hugo, o Romantismo (CANDIDO, 2007). Além dele, também Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>4</sup>, que passou uma temporada em Paris para estudar pintura, onde estabeleceu diálogo com o português Almeida Garret também viajante. O poeta e pintor escreveu *Contornos de Nápoles*, volume em que reúne notas de sua viagem pela península italiana, publicado no segundo número da revista *Nitheroy*. Cumpre mencionarmos, ainda, os poetas Gonçalves Dias e Souzafrade.

Ao fim do texto, Porto-Alegre traz alguns poemas cujo eu lírico manifesta uma postura de viajante, figura que “descobre um mundo histórico e filosófico” no espaço aventurado, nos termos do que propôs Cecília Meireles; criatura que desce à raiz do lugar

---

<sup>4</sup> A pesquisadora Constância Lima Duarte (2018) também recupera os nomes de Pereira da Silva, Conselheiro Lisboa e Nestor Vítor.

iluminado pela memória (MEIRELES, 1999, p. 101). Vejamos um trecho do poema “A voz da natureza”, que aparece em *Contornos de Nápoles*:

[...]

E sobre os mal cobertos alicerces  
 Os Templos levantai, thermas, e paços,  
 Amphitheatros, circos, maravilhas  
 Do compasso e cinzel do grego engenho.  
 Surgi, sombras Romanas,  
 Agitai vossos átomos,  
 As barrieras da morte atravessando,  
 Passai da eternidade á luz do dia,  
 Collocai vossas scenas  
 Ante os olhos brasílios.  
 Narcotico silencio, noite eterna  
 Fugí, fugí, que eu canto!  
 De sonhos lisonjeiros, d’esperança  
 Acalentai-me a voz, oh cara Patria:  
 Solitaria viúva, Mae querida,  
 Do peregrino filho aceita o canto.

(PORTO-ALEGRE, 1836, p. 188)

Em verso anterior, o eu poético invoca a presença do “Anjo melódico” (PORTO-ALEGRE, 1836, p. 187) para inspiração de seu canto. Na sequência, o tom é o de invocação do passado; as “sombras romanas” são chamadas à eternização, pela palavra do vate. Os elementos arquitetônicos da cidade italiana são escavados até sua raiz grega, o que demonstra uma postura historiográfica na escrita do poeta “peregrino”. Os “olhos brasílios” do eu lírico corporificam seu território de origem.

Desses intelectuais e artistas viajantes, há um nome que foi esquecido pela historiografia literária do século XIX, para o que Duarte (2018) já chamou a atenção. Considerando o quadro social da época, não nos parecerá estranho que esse nome seja de mulher. Falamos de Nísia Floresta Brasileira Augusta, que vem a compor, com Cecília Meireles, o quadro das grandes escritoras viajantes da América Latina.

As contribuições de Nísia Floresta à sociedade brasileira permaneceram na penumbra durante muito tempo. Em sua vasta obra, ela discute os temas do “direito das mulheres, dos indígenas e dos negros escravizados” (DUARTE, 2018, p. 12), além de questões relativas à educação. Seus textos de viagem, então, por terem sido escritos em outro idioma, tiveram pouco alcance entre o público leitor brasileiro (DUARTE, 2018).

A estudiosa muda-se para a Europa, em 1849, lá permanecendo até o fim dos seus dias. Passou por Portugal, Inglaterra, Alemanha, Itália, Grécia e França, vindo a falecer, nesse último país, em 1885 (DUARTE, 2018, p. 12). É sua temporada na península italiana que nos interessa evocar, para melhor pensar a Itália de Cecília Meireles. Tal experiência está presente em *Trois ans en Italie suivis d'un voyage en Grece* (Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia) publicado, originalmente, na França, em dois volumes.

Nesses textos, Nísia Floresta manifesta um profundo conhecimento sobre a Antiguidade clássica, assim como se vê em Meireles. Frequentemente traz à tona nomes de sua biblioteca, entre eles Shakespeare, Dante, Plínio, Petrarca, Byron, Homero, revelando-se uma leitora do cânone ocidental. A intelectual registra suas observações sobre o território italiano em vias de unificação, oferecendo seu testemunho sobre a atmosfera política da Itália naquele momento. No prefácio do segundo volume, Duarte (2018, p. 14) avalia: “Não é, portanto, apenas uma turista que ali está, mas uma mulher portadora de uma consciência política forjada num passado de lutas contra o preconceito e injustiças sociais.”

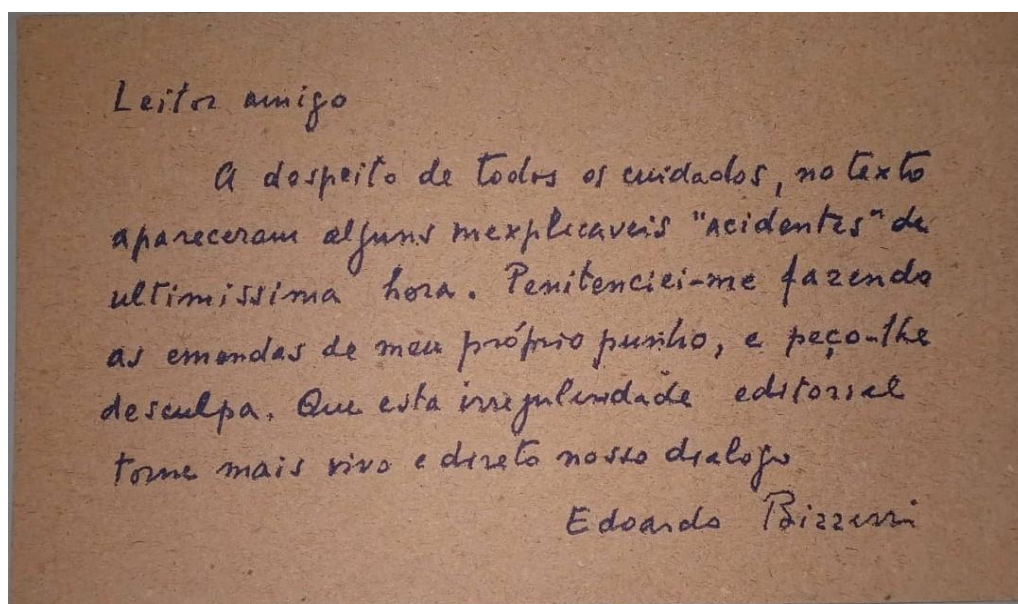
Em suas crônicas de viagem, Cecília Meireles, como antes assinalado, apresenta uma distinção entre o turista e o viajante, sendo que o fator distintivo desse último é justamente sua atenção ao passado, ao presente e ao possível futuro das cidades. Isto é, as permanências e as mutações do território. Mas, entre os poemas italianos de Cecília e os relatos de Floresta, contam-se quase setenta anos e duas guerras mundiais. Separam-nas a fúria dos tanques e das “metralhas” (MEIRELES, 1968, p. 81). O escritor do pós-guerra cria por meio dos estilhaços de um mundo abalado pelo poder destrutivo dos regimes totalitários.

Escrito por uma motivação distinta da “mera emoção de viajante” (BIZZARI, 1968, p. 5), o poema “Pistoia – Cemitério Militar Brasileiro”, que aparece na primeira edição dos poemas italianos, traz a homenagem de Cecília Meireles aos jovens brasileiros vítimas da 2ª Guerra Mundial. No entanto, dentro desse contexto, a escritora exime-se de tratar dos períodos históricos do fascismo italiano e dos conflitos por unificação, que compõe a identidade do país visitado. Sua escavação poética atinge as raízes do Império e das sociedades mediterrâneas.

Na existência dos poemas italianos, afirma-se uma ação política não apenas nos

temas e símbolos inscritos, mas também em sua materialização física de objeto artístico, trazido ao mundo como um intercâmbio entre Brasil e Itália. Veja-se a tradução para o idioma italiano, nas duas edições independentes, e o trabalho editorial do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, na figura do senhor Edoardo Bizzarri, que, penitenciando-se pelos “inexplicáveis ‘acidentes’ de última hora”, tratou de fazer as emendas de “próprio punho” sobre os erros da primeira impressão. Atitude amorosa que descobrimos em um bilhete redigido por Bizzarri, encontrado num exemplar adquirido em sebo:

Figura 2: bilhete redigido por Edoardo Bizzari na primeira edição de *Poemas Italianos* (1968)



Fonte: Encontrado em livro adquirido em sebo virtual (acervo da pesquisadora).

Em outro momento de ruptura da arte nacional, os artistas brasileiros também saíram em viagem pelo mundo, de onde trouxeram notícias sobre as vanguardas artísticas e discussões políticas que se processavam fora dos limites de nosso território. Trata-se dos modernistas. Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Zina Aita, entre outros, tiveram, na viagem, o alimento para seu trabalho criativo, donde provém o gesto antropofágico preconizado pelo movimento: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 1928, p. 3).

De semelhante peso, foram as viagens, Brasil adentro, tais como as empreendidas por Mário de Andrade, cujos deslocamentos alimentaram sua produção literária e teórica, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha.

Cecília Meireles, conhecida pela imagem da “pastora de nuvens” e pela poesia de “feição espiritual” (DAMASCENO, 1958, p. 11) e filosófica, encontrou nas viagens concretas (GOUVEIA, 2007) pelo território brasileiro, matéria para seu projeto poético. Viajou a São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais, sendo essa última viagem integrante do estudo que realizou para a criação do *Romanceiro da Inconfidência*. Seu trabalho quanto à afirmação do folclore brasileiro também exigiu movimentações pela cultura nacional.

Os poemas italianos são uma janela por onde o leitor espia certa galáxia de renovados símbolos de um território, que estendeu suas raízes culturais por todo o mundo ocidental. Bosi sinaliza: “Ela viu, como poucos em nosso *corpus* poético, cidades e paisagens, cenas de rua ou simples instantâneos, com um frescor de impressões e um raro discernimento antropológico na percepção de culturas.” (BOSI, 2007, p. 20).

Outros escritores brasileiros empreenderam esse intercâmbio cultural entre Brasil e países estrangeiros a partir de poemas marcados pela geografia do itinerário. Também Murilo Mendes, poeta mineiro, publicou poemas e textos em prosa, tendo a Itália como imagem e motivo, a exemplo de *Siciliana* (1959) e *Ipotesi* (1977), escrito, na íntegra, em idioma italiano. Nos livros *Convergência* (1970) e *Tempo Espanhol* (1959), há também poemas resultantes de sua experiência de viagem pelo continente europeu.

Nessa esteira, situa-se João Cabral de Melo Neto, que publica, em 1955, o volume *Paisagens com figuras*, em que aproxima imagens do Nordeste brasileiro e da Espanha, além de ter cultivado amizade e diálogo com o artista catalão Joan Miró. Sobre a paisagem andaluza, ele escreveu *Sevilha andando*, de 1990, o que nos conduz à seguinte indagação: Haverá uma poética da viagem na poesia brasileira do século XX?

Em comentários às muitas motivações que levaram o europeu a viajar para o “Novo Mundo” (SANTIAGO, 1984, p. 221), durante e após as Grandes Navegações, quase sempre pautadas pela negação do outro, Silviano Santiago inverte a pergunta que motiva seu texto e abre-nos à dúvida, cuja resposta ele não conclui: “Por que e para que viaja o habitante do Novo Mundo?” (SANTIAGO, 1984, p. 238). Assim, a partir do exposto acima, podemos inferir que o habitante do “Novo Mundo” se interessa por descobrir, em outros lugares do globo, a parcela das demais civilizações que existe em si.

Ao longo de sua vida, Cecília Meireles viajou intensamente. Suas jornadas em países estrangeiros renderam trabalhos que, como apontamos anteriormente, estreitaram

os laços do Brasil com outros países. Em sua obra poética, a escritora exibe um inventário de temas e imagens germinados no contato com outros povos e territórios que ela relê, com instrumentos de seu vocabulário e o do imaginário coletivo.

A poeta desloca-se pela cidade e “enriquece” cada ponto vivido, cada coisa, que guarda o eco de gerações passadas. Nos poemas, o eu lírico testemunha as transformações e as sobrevivências da cultura mediterrânea. Muitas vezes essas sobrevivências são possibilitadas pelos museus, segundo Borges (2010, p. 11), essa “estranha coisa”, onde os objetos sagrados são acolhidos em seu silêncio, distantes de seus ritos e adoradores. Cabe ao descobridor que escreve sonhar, isto é, imaginar as imagens da paisagem (BORGES, 2010), cujas histórias recolheram-se há muito ao pó do tempo.

A imaginação e a memória são os fios com os quais a poeta tece sua escrita do território, sua escrita de viagem. Meireles viaja como quem sonha (GOUVEIA, 2007), imaginando e evadindo-se nas camadas de sentido que compõem as cidades: “em sonho vou respondendo / ao que dizem noutra língua” (MEIRELES, 2017, p. 33). A resposta? O poema embalado em atmosfera simbolista<sup>5</sup>. O sonho preenche as lacunas da memória (BORGES, 2010); o que a poeta viajante não recorda, ela imagina. Eis a “tensão de memória e de imaginação” que Hansen (2005, p. 18) identifica na enunciação de *Solombra*, último livro de poemas que Cecília publica em vida.

A palavra descoberta para os lugares descobertos. Esse descobrir a palavra, artifício de Cecília, em entrevista já mencionada, nasce do exercício provocador, comum à prática de escrita<sup>6</sup>, e nasce do reconhecimento da ambivalência de uma imagem do mundo, em que se firma a verdade do poema (PAZ, 2015). Associamos esse gesto à imaginação, aproximando-nos de como o poeta crítico Lorca a compreende. Para ele, “*la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas e números*” (LORCA, 2015, p. 1430)<sup>7</sup>. De maneira que não é a invenção que preside a criação do artista, mas uma estimulada atitude de descobrimento das relações inesperadas

---

<sup>5</sup> Trata-se de “Ritmo de Nápoles”, que será comentado em outra seção desta dissertação.

<sup>6</sup> Ver *O estudante empírico* (2017).

<sup>7</sup> Tradução livre: “A imaginação é sinônima de atitude para o descobrimento. Imaginar, descobrir, levar nosso pouco de luz à penumbra viva onde existem todas as infinitas possibilidades, formas e números”.



entre as coisas do mundo, “*relaciones que no se sospechavan*”<sup>8</sup> (LORCA, 2015, p. 1431), entendimento que vai ao encontro da declaração dada por Cecília, em entrevista citada anteriormente.

Entre o nome de uma cidade e o de um sentimento poderá despontar uma correspondência base para a elaboração do poema. Em “Geografia”, o eu poético interpela o leitor, convidando-o à lembrança e à escrita da cidade cujo nome oportuniza o anagrama, que aprofunda os sentidos da palavra escolhida para título:

### Geografia

Qual é a cidade que, vista ao contrário, está no coração?

Qual é, Dolores, Júlia, Esmeralda,  
Meninas de outrora, já mortas ou desaparecidas...?  
Escrevei à margem do compêndio antigo,  
transferido agora para colégios aéreos,  
escrevei no quadro-negro da noite,  
nos cadernos evaporados das nuvens:  
qual é a cidade que, dita ao contrário, está no coração?

Lembrai-vos dos velhos dias terrenos,  
dos primeiros dias humanos,  
quando principiávamos a brincar com o alfabeto,  
quando tomávamos conhecimentos do planeta redondo,  
a girar no seu eixo de ferro, em cima da mesa...

Lembrai-vos do oceano azul que apenas aprendíamos,  
dos nomes dos mares e golfos,  
da linha sinuosa dos rios,  
dessa palavra que ainda não sabíamos ser tão vasta:  
MEDITERRÂNEO...

Dolores, Júlia, Esmeralda,  
Houve um tempo em que o mundo era apenas o papel lustroso do  
[mapa...

Lembrai-vos da nossa vagarosa navegação,  
Dos nossos dias felizes, inocentes descobrimentos...

ROMA  
AMOR

A cidade aqui está. E o amor?  
Que amor? Que amor? – dizei...

(MEIRELES, 2017, p. 83-84)

---

<sup>8</sup> Tradução livre: “relações que não se suspeitavam”.

Na segunda estrofe, a seleção de palavras instala uma atmosfera volátil, sublime, demarcando o lugar do imaginário para onde o passado foi “transferido”. Na sequência, mergulhamos num passado longínquo, que diz respeito aos grandes momentos da humanidade, como a criação do alfabeto, as descobertas da física e da geografia modernas. Nesse sentido, regressamos a uma tradição comum aos povos do Mediterrâneo. Isso é perceber Roma para além das histórias do Império, é onde a poeta se faz presente, com a escolha sobre a que irá dar voz. Falamos de um passado remoto que, assim como se observa em toda a obra poética de Cecília Meireles, recebe “uma aura de distância”, é o que comenta Bosi, no ensaio “Em torno da poesia de Cecília Meireles” (BOSI, 2007, p. 15).

Ao mesmo tempo, o poema fala de uma infância em que fazemos nossas primeiras descobertas sobre o mundo, nas aulas de geografia. Observemos a palavra “brincar” e a imagem do globo terrestre, além das anteriores: “quadro-negro” e “cadernos”. A imagem da escola vem embutida nos objetos mencionados e no campo semântico do ensino e da aprendizagem: “conhecimentos”, “aprendíamos”, “não sabíamos”. Cecília aproxima-se do leitor, entregando-lhe a chave de uma memória íntima, tendo em vista o tratamento afetivo que dá ao conceito geografia, proposto já no título. Sobre essa iniciação à geografia, Cecília Meireles comenta na crônica “Direção Leste”:

E assim vamos pela noite profunda, sobrevoando o mundo, sem nos animarmos a acender uma luz contra os companheiros adormecidos para estudarmos o mapa. Tornamos a ouvir a voz do professor que num longínquo passado repetiu para os alunos atentos apoiados às suas carteiras: “A Itália é uma bota que calça o Mediterrâneo.” (MEIRELES, 1999, p. 152).

Percebemos, na crônica, como a escola inicia a curiosidade pelos territórios. A imagem da “bota” perdura na memória, bem como a do “mapa”, as quais trazem a lembrança de infância, quando a curiosidade pelo vasto mundo costuma se iniciar por intermédio da sala de aula e da leitura. A propósito disso, destacamos que, no poema “Geografia”, é possível notar o tema da metalinguagem. Realçemos a menção à memória do alfabeto, o que faz surgir a impressão de uma historicização do poema escrito.

Além disso, a palavra “MEDITERRÂNEO”, que aparece grafada em caixa alta, assim como o anagrama “ROMA/AMOR” (MEIRELES, 2017, p. 84), ambos funcionam,

à semelhança de inscrições no papel, como inscrições na memória, que o poema salva do esquecimento. Trata-se do conceito sendo corporificado no espaço do poema. Ao fim, a pergunta que ecoa, ao longo das estrofes, não fica sem resposta. A voz lírica desfaz o anagrama, momento em que a inquietação poética passa a ser o outro lado do jogo semântico: o “AMOR”. E o canto termina em ritmo de balada: “Que amor? Que amor? – dizei...”, demarcado pelo princípio de repetição (GOLDSTEIN, 1985) mais a evocação ao canto do interlocutor, como constatamos a partir da palavra “dizei”. Esse amor, indagado pela voz do poema, pergunta-nos sobre um afeto que, nós, leitores, iremos sentir a partir da imaginação e de nossa experiência com os afetos e com a memória de infância.

A expressão “inocentes descobrimentos” carrega um posicionamento crítico à narrativa tradicional das grandes navegações e do descobrimento do sul global pelo colonizador europeu. Algo nos termos de uma crítica à geografia usada, no passado, “como instrumento de conquista colonial”, conforme Santos (1986, p. 14). A “Geografia” de Cecília é humana (IANELLI, 2017) e cultural (SANTOS, 1986). A nomeação da cidade recorre à lembrança de quando “princiávamos” a dominar a técnica: o alfabeto, as ciências náuticas, imagens das construções humanas forjadas no Mediterrâneo, mais vasto que Roma. Tempo longínquo, com ares de ausência (BOSI, 2007), anterior ao próprio Império Romano, enraizado à geografia mediterrânea que acolheu gregos, egípcios, cartagineses, etruscos, fenícios, romanos, turcos, entre outros povos. Eis a vastidão da palavra “MEDITERRÂNEO”, maior que sua extensão formal de 12 letras, detalhe que também integra o jogo de sentido proposto no verso 18.

A aventura da artista-viajante começa em suas leituras sobre a história das civilizações que visita. A viagem física sucede a uma outra viagem, a imaginária, que acontece dentro das bibliotecas, dos museus e na leitura dos mapas (ONFRAY, 2009). O afeto pelas cidades italianas parece advir do já familiar encontro com a cultura e os artistas do território, conhecidos por meio dos livros, inclusive os deixados pela mãe: Horácio, Dante, Ovídio, Virgílio, Homero, são nomes que flagramos nas crônicas de viagem. Aliás, a dedicação de Cecília, em toda a obra poética, à escrita dos seres, dos sentidos e das coisas marca seu “testemunho amoroso” do mundo (DAMASCENO, 1958, p. 20).

Nos poemas italianos, a geografia fornece matéria poética à artista viajante. À luz do Mediterrâneo, Cecília mergulha nas “camadas de tempo” (IANELLI, 2017, p. 12) que dão dimensão à antiga tradição indo-europeia sobre a qual a sociedade italiana foi erguida,

principalmente no que concerne à evocação dos mortos (COULANGES, 2009). Sobre esse tema há, no volume, muitos poemas que o ponderam. Em muitos deles, o eu lírico torna-se porta-voz dos que há muito se calaram: “Aos mortos confiava meu coração comovido” (MEIRELES, 2017, p. 57). Essa permanência humana, fronteira de seu esquecimento discutiremos no próximo capítulo, com a metáfora da pedra. São as tensões de que a cidade é feita.

Conforme notamos no poema “Geografia”, a percepção da viajante Cecília Meireles é afetiva. A poeta percebe o iminente “milagre de vida” contido em imagens da realidade histórica, que passam a integrar o tempo arquetípico do poema (PAZ, 2015). Seu ofício firma-se no desejo por transmitir a revelação das coisas simples; as coisas, mais que caçadas, “bruscamente” vistas (BORGES, 2010, p. 57). A viagem, afinal, “depura o olhar” (HATOUM, 2014, p. 81).

Dentro do turbilhão turístico que move as cidades, Cecília Meireles pinça aquilo que, para ela, mostra-se fonte de inesgotável beleza e inquietação, frente à fugacidade da sociedade capitalista. Reconhecendo-se como viajante, a poeta medita e reflete sobre os temas da morte, da linguagem, das artes, da ausência, da imaginação, da memória, da eternidade, mobilizando o ritmo e a metáfora e escolhendo palavras de seu universo criativo. A longa viagem à Itália rendeu poemas em que se manifesta um eu poético em deslocamento e identificação com as cidades que percorre e percebe. A Itália, ao lado da Índia, foi para Bosi (2007, p. 21) um país no qual “a sensibilidade da artista” se identificou com “a história dos lugares”.

A criação dos poemas italianos é marcada pela variada geografia da Itália. Nessa geografia humana, manifestam-se as marcas de um tempo múltiplo, lido por um ser que, ao se reconhecer nesse tempo, trabalha com os instrumentos da memória e da imaginação, para compor sua escrita inspirada no deslocamento. Desse modo, Cecília Meireles segue a tendência, herdada pelos românticos e continuada pelos modernos, de encontrar, na viagem e no contato com o outro, o alimento para o exercício de criação artística, lugar onde a leitura do território se evidencia. A poeta, em diálogo com a sociedade, deixa seu legado à literatura ocidental que, a partir do século XVIII, testemunha o fortalecimento de uma consciência histórica e de um pensamento geográfico. Sobre isso, discorreremos no próximo capítulo, a partir da imagem da pedra presente nos poemas italianos.



**Capítulo 2**  
**ESCRITA DA PEDRA: A CIDADE E SEU AVESSE**

Viva é sempre a memória  
dos poetas, entre estátuas,  
e na sombra das pontes,  
há uma cinza de encontros...

(Cecília Meireles)

Figura 3: ruína da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, em Barra do Guaicuí, distrito de Várzea da Palma, no Norte de Minas Gerais.



Fonte: fotografia feita em viagem de Montes Claros (MG) a Patos de Minas (MG) no inverno de 2019 (acervo da pesquisadora).

## 2.1 “Pedra de toque” ou breve exposição sobre o imaginário da pedra

A epígrafe que abre este capítulo, retirada do livro *Poemas italianos* (2017), levamos a duas constatações. Primeiro, a de que o poeta tem, na memória, um de seus instrumentos do fazer poético e, por isso, busca “formas de ver o lugar”, segundo a expressão de Marília Garcia (2018, p. 18). E depois, que o espaço da cidade é repleto de temporalidade e esse imaginário motiva a escrita. Bakhtin (1997, p. 244), em *Estética da Criação Verbal*, fala de uma “aptidão” do escritor para “ler o tempo no espaço”, levada ao ápice por Goethe no século XVIII.

Essa leitura do lugar manifesta-se nos poemas italianos através das imagens, ritmos, discursos e aspectos tipográficos que Cecília Meireles elege para compor com base em seu modo de ver o mundo. É o olhar da voz poética que dá vida àquilo que se oculta na materialidade da cidade. Neste capítulo, estudamos como a poeta trabalha com a metáfora da pedra, presente no imaginário coletivo e nas artes, com destaque na literatura, relendo-a e reafirmando sua plurissignificação e valor poético.

Ao recortarmos a metáfora da pedra em poemas selecionados, esperamos depreender a “legibilidade” (GOMES, 1994, p. 16) das cidades que a poeta dá a ver em suas composições bem como a unidade estética dos poemas. Como “estratégia de leitura” (GOMES, 1994, p. 17), selecionamos os poemas “Muros de Roma”, “Os aquedutos”, “Via Appia”, “Discurso ao ignoto romano” e, de modo mais abreviado, os poemas “Pedras de Florença”, “Alabastro” e “Arco”.

Nesses textos, interessa-nos interpretar sua elaboração estética com foco nas imagens, ritmos e na relação que o sujeito poético estabelece com a paisagem urbana, construída com a pedra e, por isso mesmo, índice da interferência humana na natureza.

A pedra foi, desde o mais remoto tempo, meio de registro do cotidiano e suporte para a valorização das imagens, como demonstra a arte rupestre. Também foi instrumento essencial para que as antigas civilizações se erguessem e demonstra, ainda hoje com as ruínas, o imenso capital científico desses povos pré-coloniais. As civilizações asteca e egípcia são exemplos disso. A significação simbólica da pedra atravessou culturas do Ocidente ao Oriente, tendo sido, muitas vezes, associada à cristalização da obra humana e à realidade espiritual, ponte entre o mundo dos vivos e o mundo dos ancestrais ou dos deuses, um objeto cultural sacralizado, mitificado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997).



Entre os gregos: o Ônfalo de Delfos, pedra sagrada depositada por Zeus no monte Parnaso para marcar o centro do mundo. Cultuada na Ásia Menor e depois em Roma: a Pedra Negra, figuração da deusa Cibele, que teria caído do céu à semelhança de um meteorito, as “pedras da chuva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997). Nos Andes: as Apachetas, montículo de pedras empilhadas em oferenda a Pachamama e a outras deidades incas. Durante a Idade Média: a pedra filosofal dos alquimistas donde se poderia extrair, segundo a lenda, o ouro e o elixir da vida, enfim, símbolo da transmutação. Na tradição cristã: a pedra angular, imagem de Jesus Cristo; o corpo de Pedro, pedra sobre a qual Cristo ergue sua Igreja; e a pedra dos Mandamentos.

Com a passagem da oralidade à escrita, a relação das sociedades com a memória coletiva passa a assumir “a forma de inscrição” (LE GOFF, 2013, p. 394), transformando-se profundamente. Essas inscrições são diversas, desde o alfabeto aos obeliscos, e, na atualidade, diversificam-se e automatizam-se. À pedra é reservado um lugar de destaque nessa transição, matéria a partir da qual os reis e imperadores exerceram seu controle sobre a memória coletiva. Os monumentos foram veículos para a perpetuação do prestígio de figuras dominantes como a Igreja Católica, que exerceu domínio intelectual durante a Idade Média e, conseqüentemente, estimulou uma “cristianização da memória” (LE GOFF, 2013, p. 405).

Com o desenvolvimento urbano das civilizações, surgem os “arquivos da pedra”, lembretes da glória, exemplos de ostentação da durabilidade do poder (LE GOFF, 2013, p. 396). As inscrições dessas civilizações aparecem na arquitetura das cidades e nas construções por meio de pedra talhada visando à perpetuação da lembrança. É onde se estabelece a fronteira entre memória e história (LE GOFF, 2013, p. 397). A pedra foi e é um suporte da memória e um ponto a partir do qual se pode divisar um discurso histórico. Nesse sentido, a memória, segundo Le Goff (2013), pode ser tanto um instrumento de lembrança quanto de apagamento.

Na literatura ocidental, a imagem da pedra e suas derivações – a ruína, o pó, as estátuas, os monumentos – também dispõem de uma longa trajetória. Desde os mitos de Orfeu, Sísifo e Medusa – a partir dos quais a pedra surge, respectivamente, como símbolo de “insensibilidade”, “sofrimento” e “morte” (HIGA, 2009, p. 7) – ao desejo de restituição do passado pelos humanistas do Renascimento e, anos mais tarde, pelos românticos

(HIGA, 2009), chegando à pedra moderna de Mário de Andrade, na figura da muiraquitã, ou à pedra “no meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade (HIGA, 2009).

Lembre-mos, também, da pedra árida e metalinguística da poesia de João Cabral de Melo Neto e da pedra memorialística de Cora Coralina. O barroco mineiro destaca-se, nesse quadro de uso artístico da pedra, com a arquitetura e o artesanato em pedra-sabão do escultor Aleijadinho. O poeta Murilo Mendes, assim como Cecília Meireles, escreveu sobre Ouro Preto e Roma usando a pedra como inspiração criativa e imagem para a memória. Em *Contemplação de Ouro Preto*, lemos: “Da pedra o testemunho antigo se levanta” (MENDES, 1994, p. 458).

Portanto, quando falamos da pedra e de suas derivações em poesia, falamos de uma significação que se justifica na unidade do poema e, ao mesmo tempo, possui raízes históricas. Para Paz (2015), o poeta usa as palavras de um povo, nomes “disto e daquilo” (PAZ, 2015, p. 52). Ele coloca as palavras, que são históricas, em perene presentificação e, por isso, o tempo do poema é um “tempo arquetípico”, de contínuo começo (PAZ, 2015, p. 54), em que se manifesta a ambiguidade do poema (PAZ, 2015). Quando utiliza a metáfora da pedra, em *Poemas italianos*, Cecília Meireles dialoga com o imaginário e com sua própria obra poética: a pedra figura a memória, o corpo e o fazer artístico.

## 2.2 Geografia sentimental: a cidade e o poema

Na poesia de Meireles, a pedra aparece como elemento de uma “mitologia pessoal” – que também inclui a água, o vento (IANELLI, 2017, p. 15-16), o jardim, o campo, os bichos – compondo um inventário de mundo revelador do que Damasceno (1958, p. 11) chamou de “poesia do sensível”. Ianelli (2017, p. 15) identifica em *Poemas italianos* as pedras “buriladas pelas mãos do artista e pelas mãos do tempo”.

Nesses poemas, quem cria a partir da experiência de deslocamento no espaço transmuda-se na realidade circundante, como no poema “Arco” em que o artista é igualado ao vento, elemento do mundo natural. No contexto, Cecília Meireles dispensa o recurso da conjunção comparativa e desenvolve a metáfora com o verbo ser dialogando com seu projeto poético em que se evidencia a comunhão entre o ser e a natureza (MELLO, 2006). Vejamos o fragmento:

Vede!  
 E era o vento.  
 O vento sonhado, apenas.  
 Ali está preso o vento que sempre foge...

A pedra, que não se move, ondula.  
 Dança. Para sempre.

E a mão do artista, há muitos séculos,  
 é também vento.

(MEIRELES, 2017, p. 43)

O trecho elabora uma ideia de espaço inacabado, no qual o artista intervém, agindo sobre as dinâmicas de tempo que compõem a cidade. É um entendimento do espaço urbano como “construção permanente” do ser humano “através do seu trabalho” (SANTOS, 1986, p. 119). Como criações humanas, os objetos arquitetônicos aqui representados pela pedra influenciam “o sentimento humano”, para usar a expressão de Yi-Fu Tuan (1983, p. 119). Segundo aponta o geógrafo chinês,

O meio ambiente construído, como a linguagem, tem o poder de definir e aperfeiçoar a sensibilidade. Pode aguçar e ampliar a consciência. Sem arquitetura, os sentimentos sobre o espaço permanecem difusos e fugazes. (TUAN, 1983, p. 119).

A antítese formada pela pedra e pelo vento abre-se para a compreensão de uma “memória maleável” (LE GOFF, 2013, p. 428) e capaz de agir, continuamente, sobre o presente. O vento, como imagem para o trabalho artístico, “o vento sonhado”, que é também a “mão do artista”, preserva os significados do mundo material equilibrado entre movimentos de ruína e preservação, sendo o próprio trabalho do artista uma realidade arquetípica passível ao desaparecimento: “preso o vento que sempre foge...”.

O poema carrega um sentido metalinguístico, seu título referencia a forma arquitetônica e, ao mesmo tempo, o próprio poema, arco tencionado por uma força de contrários (PAZ, 2015). Nesses *Poemas italianos* (2017), há o desenvolvimento de uma consciência histórica, artística e metafísica a partir dos ditos e não ditos do espaço modificado pelo ser humano, o espaço em construção. Portanto, o poema lírico é ocasião para a irrupção da realidade simbólica que constitui as cidades para além da materialidade, conforme propõe João Antônio de Paula (2006),

Falar das cidades é falar de uma amplíssima realidade que, sobretudo, deve ser tomada como complexidade, como diversidade econômica, ambiental, cultural, urbanística, arquitetônica, política e social. As cidades são tanto os dados imediatos de suas materialidades, quanto o impalpável dos sonhos, dos desejos. Essas cidades imaginárias são dimensões paralelas, evocadas pela fantasia e, no entanto, tão reais quanto as cidades de pedra e cal, na medida em que são o fermento e o instrumento da transformação, da busca do melhor modo de viver, mais solidário e prazeroso. (PAULA, 2006, p. 21).

Mas, mais do que isso, o poema reinscreve o discurso da cidade e provoca o leitor a ver ou rever o lugar com sua dinâmica humana através da linguagem metafórica e do ritmo. Pois, como Gomes (1994, p. 34) argumenta, “ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem”. Cecília Meireles elege a metáfora da pedra e seus adjacentes para compor sua leitura das cidades italianas. E esse gesto pressupõe a atualização de um modo tradicional de expressão na poesia moderna.

Na segunda estrofe do poema, lemos: “A lembrança das vitórias atenuou-se:/ - e, no entanto, eram célebres.” (MEIRELES, 2017, p. 43). Cecília Meireles revela seu modo de relacionar-se com a poesia e com as cidades, nesse pensamento sobre a natureza do trabalho artístico e das inscrições humanas, nos “lugares de memória”, segundo a expressão de Pierre Nora (1993, p. 12). A artista viajante percorre o território estrangeiro e dá a ver as faces com que a realidade social se apresenta a ela, são “reminiscências da viagem pela Itália” (BIZARRI, 1968, p. 5). Tal gesto de seleção de imagens privilegia aquelas que pensam a realidade de maneira condensada e sugestiva, como requer a natureza do poema lírico, reforçando a contribuição da literatura para a formação do conhecimento.

Interessa-nos observar como a pedra elabora a significação dos poemas pertencentes ao livro cujo título é marcado pelo gentílico, carregando as marcas identitárias de uma cultura. Cecília Meireles escreve a partir de um território, o italiano, mas sem se desenraizar de seu contexto social brasileiro. Vale lembrar que *Romanceiro da Inconfidência* foi publicado no mesmo ano em que a poeta esteve na Itália, ou seja, 1953 (PRATES, 2020, p. 11), momento de intensa consciência historiográfica, investigativa e criativa na vida da escritora.

A versão bilíngue do livro, que acompanha os originais desde a primeira edição, coloca-o num entrelugar de nacionalidades correspondente à ideia de globalização recorrente já nas décadas de 1950 e de 1960. Em *Poemas italianos*, há o olhar de uma

brasileira sobre a cultura estrangeira, realidade que nos permite atribuir ao objeto artístico uma motivação intercultural também notada em outros de seus textos. Bosi (2007, p. 20) destaca que Cecília Meireles testemunhou “cidades e paisagens” de culturas diversas com sensibilidade antropológica de destaque nas letras nacionais.

A paisagem dos poemas italianos assinalados neste capítulo não pertence ao inexplorado ou às regiões selvagens das primeiras paisagens românticas<sup>9</sup>, mas figura o espaço urbano. É a paisagem das cidades italianas conhecida, no restante mundo, pelos cartões-postais e enciclopédias, fora as marés de turistas que avançavam com suas máquinas fotográficas sobre a Itália, conforme notou Meireles em suas crônicas de viagem. Mesmo assim, é uma paisagem profunda, de dimensões simbólicas, ocasião para reflexões existenciais e criativas. Afinal, a cidade abriga o imaginário, a memória, o simbólico e o encontro de pessoas, tempos e espaços (BRANDÃO, 2006). Segundo aponta Ianelli (2017, p. 17), as cidades que a poeta escreveu compõem-se de uma “sobreposição de tempos e lugares”.

A imagem da pedra e seus derivados, o ritmo e os significados são os fios com os quais Cecília Meireles tece sua paisagem urbana, sendo a paisagem literária um “espaço de sentido e de linguagem” (RICHARD *apud* COLLOT, 2013, p. 55). Ela reúne a imagem do mundo e a imagem do eu, revelando-se indissociável “das estruturas semânticas e formais da obra” (COLLOT, 2013, p. 55).

A interação do eu com a paisagem revela a dimensão estrutural do poema e suas transformações ao longo da história literária. De acordo com Moisés (1996), na poesia moderna, o movimento é de interação entre o dentro e o fora, em contraste com a maneira unidirecional como a paisagem, principalmente a natureza, fora compreendida em outros momentos. Antes de adquirir dimensão filosófica com o romantismo, a natureza predominou, por muito tempo, como interlocutor ideal do poeta ou mero cenário neutro onde a reflexão se situa (MOISÉS, 1996). Em poesia moderna, é possível que o sujeito lírico não se manifeste, e a realidade em si seja a expressão do poético que o poeta deseja comunicar. Sobre isso, Moisés (1996) comenta:

Tendo evoluído ao longo dos séculos, tendo-se beneficiado dos exageros da revolução romântica, a poesia da natureza, no Modernismo, nos ensina, entre outras coisas, que nada é poético em si, nem dentro nem fora do poeta. A

---

<sup>9</sup> Segundo Collot (2013), são as paisagens que solicitam a imaginação e a afetividade.

qualidade poética nasce com o poema e depende do modo como o poeta encara a si mesmo, em sua relação com as coisas circundantes. E depende também, é claro, do modo como tudo isso é concretizado em palavras. (MOISÉS, 1996, p. 40).

Nos poemas “Pedras de Florença” e “Arco”, a escolha de temas e palavras por Cecília Meireles traz à tona a artista comprometida com seu projeto artístico e com o trabalho criativo, assim como veremos nos poemas comentados adiante. A seleção e a organização das palavras, no poema lírico, constituem suas imagens e ritmos, que direcionam o “entendimento conceitual” do texto e a experiência perceptiva do som e da imagem (MOISÉS, 1996, p. 42). Nessa poesia, as figuras do mundo “orgânico” e do “inorgânico”, segundo define Damasceno (1958), da mais simples manifestação de vida às estátuas renascentistas, assumem a qualidade do poético e do metafísico na organização do poema em palavras.

No campo da literatura, a tarefa crítica de ler uma paisagem passa pela consideração da “própria letra do texto”, dos “significantes gráficos e fônicos”, portanto as estratégias que vinculam forma e significação são meios para a criação de uma imagem do mundo (COLLOT, 2013). Em concordância com o que indicamos anteriormente, Cecília Meireles trabalha a escolha de palavras em seus poemas, cuja “pluralidade de motivos” e variedade de léxico Damasceno (1958, p. 23) aponta em texto crítico.

Nos poemas italianos, manifesta-se uma consciência da poeta quanto à significação do espaço em branco do papel, na medida em que brinca com o deslocamento de versos e estrofes e com o uso de letras em caixa alta, a depender do sentido intencionado. Fica evidente seu interesse pelos movimentos de seu tempo, dado o destaque (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006) da poesia concreta entre as décadas de 1950 e 1960, com as “experiências tipográficas” inauguradas por Mallarmé, no fim do século XIX. Nesses poemas de Cecília Meireles, predomina o uso do verso livre, demarcando seu lugar na poesia moderna, marcada pela investigação da linguagem (PERRONE-MOISÉS, 1998).

Para Bakhtin (1997, p. 244), no espaço, há sinais visíveis da “atividade criadora” do ser humano, onde o artista “decifra os desígnios mais complexos do homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais”. A afirmativa parte de uma visão sobre o espaço “como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido” (BAKHTIN, 1997, p. 244). Segundo esse entendimento, o espaço não está estático, mas em constante

desenvolvimento; o que aparenta estar “concluído”, na verdade, aos olhos do artista, revela-se “em preparação” (BAKHTIN, 1997, p. 248). É nesse sentido que o sujeito lírico de Cecília Meireles olha os muros de Roma, ou as pedras de Florença, e percebe as movimentações do passado e a potência criativa dos elementos espaciais no presente, estabelecendo um vínculo entre gerações, discursos, tendências estéticas, entre o eu e o mundo.

O trabalho da poeta remonta a uma experiência com a cidade, a um “sentimento do lugar”, num caminho aberto pelos românticos (CANDIDO, 2007, p. 379), que conduz o ser à criação, à elaboração da memória, de modo que o poema que trata de um espaço de memória é um poema voltado para si mesmo, numa tentativa de manter-se vivo e reencarnando-se na história, entre os grupos humanos, mediante o ritmo e a metáfora.

As cidades são lugares onde se acumulam arquivos de memória (LE GOFF, 2013). Essa memória está sempre em movimento, “dança. Para sempre.”, “inventa espelhos de diamante”, está “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento” (NORA, 1993, p. 9), é carregada de imaginário, suscetível a deformações, pois que se constrói coletivamente, no fluxo histórico sujeito ao acaso e a tendências hegemônicas de poder. Calvino (1990) traz uma perspectiva de espaço urbano semelhante a essa, em *Cidades invisíveis*, em que cidade e texto tornam-se um só símbolo para os mais variados temas, conforme notamos no trecho a seguir:

Esta cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalha, constelações, parte do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória [...] Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo. (CALVINO, 1990, p. 19-20).

Pouco estudado pela crítica, *Poemas italianos* (2017) reúne paisagens campestres e paisagens urbanas. Seus temas e soluções estéticas revelam o amplo conhecimento de Cecília Meireles sobre o acervo da antiguidade clássica: mitos, mártires, eventos, literatura. Mas há também uma manifestação do ordinário e do prosaico, como um guia turístico que confessa ao eu poético uma dor de dente, ou como uma velha florista enrolada em seu xale roxo. Além disso, no livro, é patente “o olhar da autora, preocupado

com a transfiguração das experiências e da percepção das artes, durante sua estada na Itália”, tal como aponta Passos (2007, p. 85). É a partir desse cenário que consideramos a escrita da pedra em Cecília Meireles.

### 2.3 Trabalho e inscrição: figurações da paisagem

Parede de lágrimas no fim do mundo.  
Muro de radiosos fantasmas,  
coroas, sagração.  
Lúcida a pedra dorme  
e inventa espelhos de diamante  
para os novos olhos da Aurora.

(Cecília Meireles)

A epígrafe que abre esta fase do texto acentua o trabalho de Cecília Meireles com a organização das palavras na composição do espaço experienciado. O fragmento pertence ao poema “Alabastro”, que referencia a variedade de mineral usado para confecção de monumentos, templos e objetos sagrados, em geral, e tematiza a memória e o sonho. A poeta compõe sua figuração da pedra ornamental com imagens do mundo natural, em uma atmosfera onírica e plástica, levando-se em conta as palavras “espuma”, “conchas”, “nuvens”, “cisnes” e “coral”, além de “dourados”, “brancos”, “fosforescente” e “transparentes” que aparecem em versos anteriores.

O poema é curto e escrito com estrofes de dois, três e seis versos, encadeados em um tom descritivo no qual o eu lírico não se manifesta, exceto na sexta estrofe, em que aparece uma interlocução com a pedra: “Ah, os homens refazem seus sonhos/ sobre teu sonho, alabastro” (MEIRELES, 2017, p. 49). Esse refazer de sonhos é materializado no poema. Outra vez, sonho e memória são aproximados no discurso do livro.

Notamos que a poeta alude à pedra ornamental, imagem a partir da qual constrói sua percepção sobre a função social da arte e das inscrições humanas, no diálogo entre as gerações, conforme é possível observar no recurso da prosopopeia presente no fragmento. Ela mesma participa desse diálogo geracional, com sua escrita sobre uma variedade de pedra imbuída de significado histórico. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 11) crê que “a escrita deseja perpetuar o vivo, mantendo sua lembrança para as gerações futuras, mas só pode salvá-lo quando o codifica e o fixa”. Esse gesto de codificação através da palavra é atravessado pela imaginação. Por isso “a pedra”, signo da memória, “inventa”.



A pedra “inventa espelhos” para o futuro, a “Aurora”. O sentido de refletir imagens, num tempo que virá, traz à tona o instante de fruição do texto, em que a voz do poeta se renova em “novos olhos”, novos ouvidos. Cecília Meireles escreve em um contexto de pós-guerra, num mundo estilhaçado e ameaçado por um poder de destruição, até então desconhecido pelas pessoas, contexto de tendência, em poesia brasileira, à preservação da memória pela “busca do tempo mítico”, como pontua Coelho (1977). Por intermédio do ritmo e das imagens, o poema preserva uma realidade do esquecimento, tornando-se realidade arquetípica (PAZ, 2015).

Nos muros e paredes da cidade, aparecem vestígios de uma “presença do tempo” (BORGES, 2010, p. 123) alimentada, em dicção elegíaca, pela imagem da morte em “lágrimas, “radiosos fantasmas” e “coroas”. Cecília Meireles retoma o tema dos mortos e trabalha a ideia de lembrança imaginada, ambos presentes em outros momentos de sua poesia (HANSEN, 2005). A palavra “sagração” demarca a “manifestação do sagrado no espaço”, fenômeno discutido por Eliade (1992, p. 59) em discussão sobre templos.

É nítido nos poemas o interesse da poeta pelas vivências que compõem a identidade dos lugares visitados, pois seu olhar é de alguém que contempla, indaga e reflete. A paisagem urbana, na poética de Cecília Meireles, é confrontadora e desconcertante, ela faz pensar, provoca assimilações entre a voz lírica e os objetos cantados, e esse se torna seu modo de expressão do mundo. A pedra, como figura da paisagem, integra essa trama entre “vida e linguagem”, conforme Célia Pedrosa (2002, p. 93) observa na poesia de Drummond. Segundo ela,

Ao mesmo tempo forte e delicada, simples e multifacetada, móvel e permanente, a pedra, como a poesia, indica ainda e também duplamente, uma experiência de vida e de linguagem em que o apelo da matéria e do presente não se confunde com fastio e descredito, mas que, ao contrário, seja capaz de produzir quimeras. (PEDROSA, 2002, p. 93).

A escrita de Cecília Meireles escava as cidades italianas, marcadas por um passado de glória e ruína, ela evoca a história dos lugares e “da vida contra uma experiência que a cada momento reafirma o real da morte (GOUVEIA, 2007, p. 113). Segundo Gouveia (2007),

É frequente um cruzamento de alusões que provêm de campos diferentes – arqueologia, arquitetura, pintura, música, literatura, costumes, tradições,

folclore, filosofia, religiões, fazendo dela uma viajante por saberes e culturas. (GOUVEIA, 2007, p. 121).

Assim, a pedra torna-se porta-voz de uma realidade complexa e absoluta, porém frágil, apreensível apenas por recortes, como ao que a metáfora serve. Conforme Ianelli (2017, p. 13) pontua, “poeticamente, Roma é a cidade mais visitada no livro”, portanto ela fornece um manancial superficial e subterrâneo ao exercício criativo da escritora. Nísia Floresta (2018), em seu *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia*, comenta o valor da cidade para as artes e para as humanidades:

Ver Roma como merece ser vista é doar a nosso espírito um sólido alimento [...] Roma, formidável colosso dos antigos tempos, guardando ainda, em sua dupla decrepitude material e moral, todas as pretensões de um poder dissipado e glórias varridas pelos séculos e pela influência irresistível do progresso moderno, oferece hoje e oferecerá sempre o interesse mais profundo àqueles que querem dedicar-se a amplo estudo, seja sobre artes, seja sobre todas as outras produções do espírito humano, das quais ainda existem modelos imortais. (FLORESTA, 2018 p. 245).

A seguir, analisamos “Muros de Roma”, que versa sobre o tema dos mortos, de modo a evidenciar a dialética entre eterno e efêmero nessa poética (GOUVEIA, 2002). Cecília Meireles evoca a imagem das pessoas que construíram a *urbe*, em uma mescla com as formas do espaço que é o da cidade de Roma, erguida com mão de obra escrava na fase áurea do Império Romano.

O texto apresenta-se num movimento cumulativo de descrições com abundância de substantivos e adjetivos, culminando em uma indagação de ordem metafísica. A impressão é a de um contraste entre leveza e dureza elaborado com o auxílio dos verbos e do som. O eu lírico, como um arqueólogo da paisagem, questiona sobre a durabilidade da presença humana desenterrada por sua ação criativa, de maneira que chama atenção para a durabilidade da própria experiência poética. Abaixo, lemos o poema na íntegra:

Nos muros da urbe desenham-se as árvores  
amarelas, ferrugentas, frágeis,  
quase fósseis.

Nos muros da urbe desliza o sol da tarde  
fria, coroada de vento:  
esta límpida e frívola tarde atual.

Nos muros da urbe desenham-se velhas mãos;  
mãos de barro e fogo, mãos sem nome,

que ainda não aprenderam a dormir completamente.

Nos muros da urbe, as mãos perpassam, grossas e ágeis,  
com negras unhas, duras veias: – perpassam, contornam,  
apalpam, calculam aprumo e nível.

Nos muros da urbe, dourados de sol,  
deslizam as mãos póstumadas, douradas de terra.

Um com as outras conversam as mãos por cima dos muros.  
Lembranças do trabalho antigo.  
Saudade de construir.

Nos muros da urbe desliza a sombra dos sonhos de hoje,  
de horas velozes,  
na límpida e frívola tarde atual.

Quando dormirão as mãos diligentes  
dos incansáveis antepassados?

(MEIRELES, 2017, p. 91)

A organização das palavras no poema segue um ritmo de imersão no espaço. Nas duas primeiras estrofes, as imagens das árvores e do sol que se imprimem nos muros surgem em golpes curtos, marcados pela enumeração, pela aliteração dos fonemas /t/ e /d/, além da acentuação. É como se o eu lírico expressasse o mundo exterior com pinceladas duras sobre um quadro, os verbos desenhar e deslizar unem-se às cores, num campo semântico que referencia a pintura: “amarelas”, “ferrugentas”, “límpida”, “negras”, “dourados”, “douradas”, “sombra”. Essa impressão de dureza permanece ao longo do poema, em contraste com a presença de versos longos e palavras como “desliza”, “velozes”, “sonhos”, “frágeis”, “vento”, cujos sentidos nos direcionam à leveza, de maneira que se evidencia a intencionalidade de uma atmosfera barroca de oposições. Quanto a essa atmosfera, destaca-se a presença dos vocábulos “sombra”, “barro” e “negras”, e seus opostos, como “amarelas”, “sol”, “límpida” e “douradas”. O recurso estético coaduna o direcionamento temático daquilo que se oculta e se mostra na paisagem urbana, luz e sombra, os muros e os mortos que os construíram.

O poema é escrito em tercetos e dísticos iniciados, na maior parte, pela anáfora “nos muros da urbe”, seguida pelo complemento da ação verbal. Essa expressão cria uma impressão narrativa, em vista de sua referenciação espacial, para a ação subsequente, desempenhada por figuras da paisagem, visíveis e imaginárias. A poeta usa o recurso do

encadeamento em quase todas as estrofes. Assim, visualmente e em ritmo, é como se o poema representasse o gesto de sobreposição dos tijolos na construção dos muros.

Cecília Meireles nos leva a vivenciar uma experiência de reverberação do passado no presente. A imagem das mãos destaca-se no poema; trata-se de uma sinédoque, que a poeta usa para representar os trabalhadores, substituição do todo pela parte. Cecília usa uma metáfora “consagrada pelo tempo” (BORGES, 2000, p. 32), pois é comum ouvirmos a expressão “mão de obra” em menção aos trabalhadores e operários. O efeito em torno das mãos é o de uma participação nossa no acontecimento, haja vista a presença de palavras como “amarelas”, “fria”, “fogo”, “grossas”, “negras”, “duras”, “dourados”, “terra”, “límpida e frívola”. O acontecimento é um encontro de tempos em que as mãos trabalham: “apalpam, calculam aprumo e nível”, e revivem a experiência humana: “Umas com as outras conversam as mãos”; “Saudade de construir”.

O eu lírico é testemunha desse despontar do passado na cidade, do que passamos também a ser testemunhas no ato de leitura ou escuta. A artista decifra as marcas das relações humanas no espaço (BAKHTIN, 1997) e nos leva a sentir uma interação entre os corpos e os muros de Roma, pela seleção de palavras: “nos muros da urbe”, “mãos”, “veias”, “unhas”. Interessa observar que Roma é lembrada por seus muros, os quais remetem ao contexto do Império e sua extensa história de invasões e demarcações de território. Um muro é algo que “separa um lugar do outro” (FERREIRA, 2010, p. 522), demarcando valores no espaço. O uso do vocábulo como motivo de criação artística revela a intencionalidade de Cecília Meireles de dialogar com a história da civilização romana.

Em sua fala sobre a *urbe*, ela traz um direcionamento elementar, com o emprego das palavras “vento”, “fogo”, “barro” e “terra”, de maneira que constrói uma relação de vida e morte, movimento e permanência. Essa relação de troca orgânica com o espaço aparece mais evidente na elaboração sintática e morfológica da quinta estrofe, os muros e as mãos assemelham-se pela aplicação dos apostos, cuja variação se verifica na flexão de gênero e nas palavras “sol” e “terra”, que resultam numa imagem paisagística.

O poema segue uma dicção descritiva, mas abre-se à imaginação, com a elaboração das imagens e com a indagação que o encerra, trazendo para a cena a manifestação de um eu lírico em diálogo com um interlocutor. O advérbio interrogativo, que introduz a última estrofe, referencia o tempo e substitui a referenciação espacial que inicia as estrofes

anteriores, de forma a criar um entrelaçamento espaço-temporal na atmosfera do texto. O verbo “dormir”, como eufemismo para o desaparecimento, é reforçado pela menção ao “sonho”, em verso anterior, e ambos robustecem a impressão de imaginação, que se soma à atividade memorialística figurada pelo poema.

As palavras “amarelas”, “ferrugentas”, “fósseis”, “velhas”, “póstumas”, “lembranças”, “saudade” e “antepassados” imprimem temporalidade na paisagem. O eu lírico questiona-se sobre a reverberação da força de trabalho, em outros tempos, e, ao constatar essa permanência que se reatualiza em imaginação e trabalho artístico, reflete sobre o limite entre eterno e efêmero, representado pela força significativa da palavra “muro”. Ao levar os mortos para o poema, a poeta reflete, finalmente, sobre a temporalidade do próprio poema em relação à história: “Quando dormirão as mãos diligentes?”. Nesse texto, Cecília Meireles traz à lume aqueles que ficaram à margem da história e da lembrança perpetuada pelos poderosos, por meio da pedra (LE GOFF, 2013), e os realoca num “lugar de memória”, onde é possível ver bloqueado o “trabalho do esquecimento”, conforme a expressão de Nora (1993, p. 22).

Há outro poema em que Meireles lê o espaço italiano, mediante a figura dos trabalhadores que o construíram. Vejamos a primeira estrofe de “Via Appia”:

Pedras não piso, apenas:  
– mas as próprias mãos que aqui as colocaram,  
o suor das frentes e as palavras antigas.

(MEIRELES, 2017, p. 166)

A arquitetura da cidade desdobra-se no próprio povo que a construiu. Há, no poema, um eu lírico em movimento pelas ruínas da cidade. Sua percepção do espaço, à maneira de um viajante (MEIRELES, 1999), abrange desde a materialidade, “as pedras”, até a intervenção dos sujeitos em sua edificação. Note-se o uso da sinédoque: “as próprias **mãos** que aqui as colocaram” (grifo nosso). A pedra é, mais uma vez, comparada ao corpo, de modo que Cecília Meireles dialoga com a tradição ocidental, conforme apontamos anteriormente. O “suor” e as “palavras” dão mais relevo à humanização do espaço.

O poema nos dispõe ante uma troca “entre o dentro e o fora” e dá a ver “o intercâmbio entre as perplexidades interiores do poeta e as sugestões da paisagem, ou recortes da paisagem, sobre os quais ele lance os olhos” (MOISÉS, 1996, p. 40). Esse

gesto manifesta uma realidade que se justifica no poema bem como expressa um aspecto estrutural da poesia moderna, em que o eu e a paisagem constroem uma qualidade de troca nascida na organização das palavras. Dessa forma, o poeta demonstra sua relação com o mundo (MOISÉS, 1996). Isso fica evidente na última estrofe, na qual o eu se reconhece múltiplo e atemporal em concordância com a paisagem que também abriga múltiplas dimensões de existência. Na última estrofe, lemos:

Pois não sou esta, apenas:  
 – mas a de cada instante humano,  
 em todos os tempos que passaram. E até quando?

(MEIRELES, 2017, p. 166)

O ser se prolonga em outros seres, a partir da palavra. O “ritmo evocador” (GOUVÊA, 2008, p. 137) reconstrói imagens do passado, as quais despontam, eclodem, afloram na experiência da paisagem. Mas é um passado que ilumina o presente, vai além da ruminação, faz a voz lírica confrontar-se com a alteridade. Quanto à musicalidade de “Via Appia”, notamos uma atualização do terceto, anáforas, encadeamento e aliterações. Nas ocorrências “não piso, apenas”, “não sou esta, apenas”, “não vejo, apenas” e “não vivo, apenas” (MEIRELES, 2017, p. 166), as negativas repetem-se, garantindo o ritmo e o sentido de desconstrução do eu. O individualismo cede lugar à cosmovisão de unidade entre ser e mundo. Aqui cabe salientar o signo da pedra, que é frequentemente evocado nos poemas italianos não apenas como objeto da paisagem em ruínas, mas como símbolo da figura humana, em que se imprime a passagem do tempo, veja-se a assimilação entre as mãos e a pedra, que também aparece em “Muros de Roma”.

A representação do trabalho aparece como marca de uma leitura da cidade e também está presente no poema “Os aquedutos”, em que a poeta ressignifica o monumento italiano. Abaixo, lemos:

Pela campanha romana caminham os aquedutos.  
 Grandes passadas de pedra de horizonte a horizonte.  
 Despedaçados aquedutos, velhos escravos de mãos dadas  
 que um dia transportaram a água eternamente livre.

Os séculos dividiram em grupos a fileira contínua,  
 quebraram as algemas, interromperam o trabalho.  
 A água, que corria, parou.  
 Eles, parados, ainda caminham.

Ainda caminham pela campanha romana os aquedutos em ruína  
 dia e noite, dia e noite, nas quatro estações do ano,  
 até que seja dissipada a última pedra.  
 Agora conduzem a memória dos tempos e dos homens,  
 o pensamento dos viajantes que o contemplam,  
 a lição da vida, nos velhos, inutilizados arcos...

Ó sonho, ó projeto, ó seculares inaugurações!

(MEIRELES, 2017, p. 117)

A imagem das mãos repete-se nesse poema, cuja unidade temática é dada pela analogia entre o monumento romano, em ruína, e a realidade orgânica de um corpo humano, por isso o recurso estético que mais se destaca é o da prosopopeia. Cecília Meireles cria um jogo de sentidos entre a função histórica dos aquedutos – qual seja a de distribuir água a diferentes zonas da cidade – e a transfiguração dos canais em gigantes trabalhadores vivos.

O advérbio que inicia a terceira estrofe estabelece uma relação temporal com a primeira, de modo que podemos vivenciar uma experiência de transformação e permanência da cidade. Os aquedutos resistem ao tempo e, por isso, “ainda caminham”, embora, na cidade moderna, passem a não mais conduzir água, mas “a memória” da civilização romana e “o pensamento dos viajantes”, que extraem da paisagem lições e reflexões. Nesse último aspecto, a poeta se autorreferencia como viajante que cria, a partir da percepção.

O campo semântico do poema cria um efeito de movimentação: “caminham”, “passadas de pedra de horizonte a horizonte”, “mãos dadas”, “transportaram”, “livre”, “dia e noite, dia e noite”, “conduzem”. As anáforas em “horizonte” e “dia e noite” são expressão de deslocamento, sendo a primeira, também, um recurso de composição da paisagem, que não é apenas a da campanha romana, referência espacial ao território italiano, mas a do poema escrito em versos longos, de forma a representar a amplitude do monumento em ruína. Desse estado de ruína, passamos a saber, já na primeira estrofe, com a expressão “despedaçados aquedutos”, que contrasta com “mãos dadas” no mesmo verso.

Para Paz (2015), o poema “proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários” bem como “sua final identidade” (PAZ, 2015, p. 40). Dessa forma, é comum que a imagem de um poema resulte da conciliação de ideias opostas, implicando a

emergência do efeito estético. Uma outra impressão de contradição, nessa primeira estrofe, está nos usos “velhos escravos” e “eternamente livre”, em torno das imagens da água e da pedra. Importa notar que a palavra “escravos”, possivelmente, referencia a natureza do trabalho empregado na construção dos aquedutos.

No poema, há imagens que se destacam, tais como: “grandes passadas de pedra”, “velhos escravos de mãos dadas”, “caminham pela campanha romana os aquedutos em ruína”, “nas quatro estações do ano”, “viajantes que o contemplam”, as quais nos conduzem a uma impressão de imensidão, fantasia e temporalidade. O poema também concilia as impressões de tempo contínuo, esse que age sobre a pedra e a torna em ruína, e de tempo cíclico, o das estações e dos homens, morte e vida.

Em seu trabalho criativo, Cecília Meireles dá relevo ao “caráter *cronotópico*” do espaço, posicionando-se numa linha de pensamento herdada do romantismo (BAKHTIN, 1997, p. 256), isto é, a visão de uma região ou paisagem que “se impregnam de um tempo histórico criador e produtivo” (BAKHTIN, 1997, p. 257). Esse gesto demarca a identificação de um vínculo entre as épocas e, sobretudo, a ação do passado sobre o presente. A atividade memorialística não se torna um resgate passivo de tempos anteriores, mas, sim, um desvelamento do potencial simbólico existente nos “lugares de memória”. Os aquedutos tornam-se matéria poética de uma reflexão sobre a ação humana no espaço, sobre a ambição da civilização romana, a memória e a atividade criativa ligada à percepção.

No poema “Discurso ao ignoto romano”, Cecília Meireles elabora, mais uma vez, uma “interlocução entre vivos e mortos” (PASSOS, 2007, p. 82). A pedra é o símbolo central. A partir dela, o eu lírico medita sobre existência e morte, utilizando-a, por isso mesmo, como signo que se agencia ora ao silêncio, ora ao corpo, ora ao tempo. Os bichos, as pessoas comuns, os camponeses, os mortos são imagens que formam o espectro de miudezas eternizadas por Cecília Meireles, mediante o fazer artístico (DAMASCENO, 1958). No poema a seguir, o anonimato do “ignoto romano” conduz o leitor à “representação das ausências”, noção recorrente na obra da autora<sup>10</sup>. Veja-se:

Não está no mármore o teu nome.  
Nem teu perfil nem tua face  
nada revelam do que foste.

---

<sup>10</sup> A expressão citada provém do capítulo “Inconsciente, mito, memória”, em que Gouvêa (2008, p. 126) discute a “imaginação” e a “escavação da memória” dos familiares ausentes.



Sabemos só que padeceste,  
 como acontece a qualquer homem;  
 que foste vivo e contemplaste  
 o que jaz entre a alma e o horizonte,  
 e, com as grandes estrelas, viste  
 os vácuos do céu, na alta noite.  
 Cresceste como bicho e planta:  
 – mas sabendo que há amor e morte.  
 Houve um pensamento pousado  
 entre as rugas da tua fronte  
 e, dos teus olhos aos teus lábios,  
 vê-se da lágrima o recorte.

Por que foi talhado o teu rosto  
 nessa pedra pálida e suave,  
 ninguém se lembra. E as mãos que andaram  
 nessa escultura, ninguém sabe.  
 Poderoso foste? Do mundo  
 que desejaste? Que alcançaste?  
 Na raiz das tuas pupilas,  
 que sonho existiu, na verdade?  
 Como pensavas que era a vida?  
 E de ti mesmo que pensaste?  
 Diante desta bela cabeça,  
 vendo-a de perfil e de face,  
 entre os teus olhos e os do artista,  
 qual terá sido a tua frase?

IGNOTO ROMANO esculpido  
 por ignota mão, preservando  
 no silêncio da pedra o antigo  
 rosto, que encobre a ignota sorte,  
 parado entre sonho e suspiro,  
 sem gesto, sem corpo, sem roupas,  
 sem profissão nem compromisso,  
 sem dizer a ninguém mais nada  
 nem do amigo nem do inimigo...

(E todos os homens – ignotos –  
 com os olhos nesse claro abismo,  
 sem saberem que estão parados  
 ante um puro espelho polido!  
 IGNOTO ROMANO – soletram...  
 E continuam seu caminho,  
 certos de terem algum nome,  
 com pena do desconhecido...)

*Abril, 1953*

(MEIRELES, 2017, p. 145-146)

No poema, o eu lírico dirige-se a um desconhecido talhado em mármore por um artista também desconhecido e, dessa confrontação, ele extrai interrogações existenciais que o conduzem a um pensamento sobre “a massa anônima do homem contemporâneo” (BOSI, 2007, p. 27) e quanto ao alcance do objeto artístico no tempo. Essa voz poética figura o viajante definido por Cecília Meireles como ser atento às múltiplas dimensões do território estrangeiro, de movimento lento e atitude meditativa.

O canto busca a reconstituição de um corpo, levado, há muito, pelo tempo. Ao observador-viajante resta apenas a leitura que o artesão fez desse corpo. O “ígnoto romano”, esculpido em mármore, é o estímulo para que o poeta jogue com os sentidos de morte e eternidade. Nesse cenário, a “pedra” é usada como “base de sensações paradoxais e instigantes” (PASSOS, 2007, p. 85). O cidadão romano, cuja existência o tempo apagou, encontra sua eternidade no trabalho do escultor e, também, no da poeta.

Na primeira estrofe, o sujeito elabora o anonimato da figura ignota: “Não está no mármore o teu nome./ Nem teu perfil nem tua face/ nada revelam do que foste.”. Aliás, não só nessa passagem, como também nas demais estrofes, o apagamento da personagem é comprovado. Para tanto, é construído um campo semântico de negação que, pela força do ritmo, evidencia-se, em maior medida, no fim da penúltima estrofe.

Ainda que o sujeito lírico constate não ser possível delinear as marcas do “ígnoto romano”, é possível afirmar algo sobre ele: “Sabemos só que padeceste/ como acontece a qualquer homem”. Nessa perspectiva, só a morte iguala a todos, a ponto de estar prevista no destino e – portanto – na identidade de cada um. Ao fim do poema, isso se confirma pela utilização da pedra como representação do espelho, tal qual vimos em “Alabastro”.

O eu lírico se identifica com o outro que contempla. Assim, a estátua de mármore é personificada. Os traços humanos do ser que lhe deu origem jazem sob a recriação do escultor, podendo ser recuperados pela imaginação. Essa ação imaginativa do poeta que vê é, também, atribuída à figura de pedra, anteriormente humana: “que foste vivo e contemplaste/ o que jaz entre a alma e o horizonte/ e, com as grandes estrelas, viste/ os vácuos do céu, na alta noite”. Dessa maneira, a estrutura propõe, ainda, uma reflexão sobre o fazer artístico e, talvez, por isso mesmo, o poema tenha sido construído numa busca pelo rigor formal.

Observamos, assim, o verso octossílabo, “preferencialmente utilizado, aliás, em todos os livros de Cecília Meireles” (DAMASCENO, 1958, p. 27), e o eneassílabo. Junto

com a métrica, evidenciam-se as rimas misturadas. Além das repetições (“pedra”, “ignoto”, “sem”, “nem”, “ninguém”, “perfil”, “face” etc.), aliterações (fonemas /m/ e /n/) e a predominância de vocábulos paroxítonos.

O sentido da memória que o poema veicula é o resultado de uma “unidade entre a significação das palavras e sua música” (STAIGER, 1997, p. 22), sendo a linguagem ritmada o suporte da busca pela identidade, a qual inspirou o escultor. Ainda no plano da expressão, notamos “IGNOTO ROMANO”, escrito em caixa-alta, nas últimas estrofes, num gesto que pode ser lido como uma transposição da escultura para o corpo do poema, unindo-se, destarte, pedra e palavra num só signo.

O trabalho do escultor, tão desconhecido quanto seu modelo: “IGNOTO ROMANO esculpido/ por ignota mão”, ganha continuidade por meio da palavra do poeta. Logo, “o mármore [...] ganha um duplo e vital movimento: o da arte de seu primeiro artista e o da poesia do segundo” (PASSOS, 2007, p. 89). Cecília Meireles, por duas vezes, executa a ação evocadora: uma, reelaborando o perfil do cidadão romano, e outra, transfigurando para o campo das palavras o trabalho do escultor. Ela se posiciona como artista das palavras, escultora de imagens. Nesse contexto também se manifesta o sentido da mão, ligado ao trabalho artístico, apontado em análise anterior. A mão esculpe e escreve.

No fim do poema, há um tom irônico, cuja imagem é a dos passantes que, certos de sua identidade, observam a escultura e se apiedam do “desconhecido”. A solução é encontrada no uso da pedra como metáfora para o espelho: “com os olhos nesse claro abismo, / sem saberem que estão parados/ ante um puro espelho polido!”. A falta de empatia das mencionadas personagens cria um contraste com a consciência do sujeito lírico que, sendo um ser reflexivo e meditativo, se reconhece na paisagem experienciada.

*Poemas italianos* (2017) mostra-se como um rico acervo das paisagens italianas, seus movimentos e objetos, além de revelar a releitura de Cecília Meireles sobre a cultura do país. Todavia, tudo isso é apresentado ao leitor sob um ponto de vista: o do artista-viajante, sujeito “enredado em afetos” (MEIRELES, 1999, p. 101), que reconhece, na cidade, a alteridade que lhe é pertencente. A pedra figura as inscrições humanas e dá a ver uma atitude reflexiva sobre as artes bem como uma consciência historiográfica de um território atravessado por silenciamentos.

Os poemas são, em última análise, uma invenção da paisagem. Desse espaço elaborado pela poeta, ficam de fora as faces de ideal revolucionário e de berço do

fascismo, ligados à Itália em épocas diferentes. Os poemas carregam reflexões metalinguísticas, históricas, míticas e metafísicas por meio de suas metáforas, símbolos, imagens e ritmos, que sugerem uma viagem no espaço e no tempo das cidades italianas. Além disso, trabalham com a transfiguração da função histórica dos monumentos e com a dialética entre sujeito e paisagem.

**Capítulo 3**  
**CARTOGRAFIA LÍQUIDA**

*Yes, as every one knows, meditation and water are wedded for ever*

Herman Melville<sup>11</sup>

Figura 4: fotografia em zona rural do Norte de Minas Gerais



Fonte: fotografia feita na zona rural de Montezuma (MG) (acervo da pesquisadora).

---

<sup>11</sup> “Pois, como todos sabem, a meditação e a água estão casadas para todo o sempre.”. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza para trecho do romance *Moby Dick or The Whale*.

Este capítulo apresenta uma leitura para a simbologia da água enquanto recurso estruturante na criação poética em *Poemas italianos*. Nossa análise tem como recorte os poemas “Descrição (Jardim de água)” e “...*Writ in water...*”. Partindo de uma postura crítica de base hermenêutica, interpretamos o *corpus* literário com vistas a entender a criação poética do livro em diálogo com a obra de Cecília Meireles. Conforme já mencionado, nossa abordagem privilegia os aspectos intrínsecos ao texto, como as metáforas e o ritmo, sem deixar de contemplar os elementos históricos e culturais do poema lírico.

Em nosso percurso interpretativo, fazemos um breve levantamento sobre o imaginário da água, seguido da análise proposta para os poemas. Destacamos a construção do significado com foco nas metáforas, ritmos, imagens, símbolos, bem como na experiência de viagem e no diálogo com a cultura.

### **3.1 A simbologia da água através dos séculos e das culturas: breve exploração**

O poeta fala a partir de e sobre um imaginário. Então, o poeta “fala com” (GARCIA, 2017, p. 96). O símbolo é seu modo de expressão, ele dá densidade a sua escrita, torna-o participante da voz coletiva entoada com variações nos muitos cantos do mundo. Na poesia de Cecília Meireles, a simbologia da água integra essa “língua comum”, “elo” entre os povos para fazer eco a seu *Problemas da literatura infantil* (MEIRELES, 2016, p.). A água assume diferentes significações e formas em cosmogonias, mitos de origem e representação, rituais religiosos, nas alegorias da filosofia e nas metáforas mais básicas do cotidiano cuja qualidade poética ignoramos pela repetição do dia a dia.

Além disso, a água nos aconselha na forma dos provérbios, expressando o conhecimento popular de modo que não se precisa ter aberto um único livro para reconhecer a lição de que “águas passadas não movem moinhos” ou que “água mole em pedra dura tanto bate até que fura” ou até mesmo que “quem chega primeiro bebe água limpa”. Isso ocorre pois são expressões recorrentes na fala e chegam até nós pela oralidade<sup>12</sup>. Parecemos tirar dessa relação íntima, elementar e indispensável com a água

---

<sup>12</sup> Cecília Meireles apontou o desaparecimento dos provérbios, parlendas e adivinhas na “conversa diária” dos “grandes centros” em volume dedicado à literatura infantil publicado, pela primeira vez, em 1951 (MEIRELES, 2016, p. 51).

expressão e sentido para a transmissão de nossos conhecimentos e sentimentos bem como a representação de nossas crenças e valores.

Segundo a cosmogonia Tupi, a noite tem sua origem no fundo das águas (GUIMARÃES, 2020). Na tradição judaico-cristã, durante a criação, o “Espírito de Deus pairava sobre as águas”, assim como, no hinduísmo, “o Ovo do mundo, é chocado à superfície das Águas” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 15). Na sabedoria taoísta, água é “yin” no par complementar que principia todas as coisas (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 16). Para os católicos, protestantes, hindus e muçulmanos, a ablução ou a aspersão integram os rituais religiosos como símbolos de purificação pelas águas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997). No candomblé, os orixás ligam-se às variadas manifestações da água na natureza, o rio, a cachoeira, o mar, a chuva. Entre os povos ribeirinho e barranqueiro, a lenda do Caboclo d’água consagra o imaginário do Rio São Francisco. O filósofo Heráclito legou à cultura ocidental a já surrada analogia (BORGES, 2000) de que “não é possível entrar duas vezes no mesmo rio” (COSTA, 2012, p. 107) para compor um pensamento sobre a natureza fluida do tempo.

Dessa forma, trata-se de um patrimônio cultural que liga os povos através da linguagem. A escrita da água em Cecília Meireles é uma “fala de aproximação e de encontro” (GARCIA, 2017, p. 96) com essa simbologia, que dá unidade criativa à dicção poética da poeta carioca. Para Borges (2010, p. 109), “[...] tudo que diz respeito à água é poético e nunca deixa de inquietar-nos”. Aqui ecoa o sentido da epígrafe recortada do clássico em que as águas e seus atributos são associadas à complexidade do espírito humano e da linguagem. Em literatura, a água é um modelo de metáfora “consagrada pelo tempo”, conforme Borges (2000, p. 32) discute. Veremos como a poeta reescreve esse imaginário e imprime a ele sua assinatura, construindo um diálogo entre culturas a partir de sua leitura do território italiano.

### **3.2 A água grava**

No capítulo primeiro, comentamos como Cecília Meireles, em “Adeus a Roma”, representa o deslocar do viajante no espaço e no tempo através da imaginação e da memória. Nesse poema, ao prestar sua homenagem à cidade através do canto à percepção, a voz poética se vê confundida com a água:



Às eternas estátuas dirigia meu amor sem destino.  
 Às fontes entregava minhas saudades e lágrimas.  
 Aos mortos confiava meu coração comovido.  
 Minha fluidez era a mesma do rio, sem hora marcada.

(MEIRELES, 2017, p. 57).

O rio é associado ao tempo, e ambos, ao ser que se desloca em território estrangeiro, atento às solicitações do imaginário urbano, como observamos nas palavras “entregava”, “dirigia” e “confiava” (MEIRELES, 2017, p. 57), no poema já analisado. Nessa ocasião, tal qual em muitas outras nesses poemas italianos, Cecília Meireles referencia a simbologia da água na criação de sua geografia sentimental para as cidades percebidas.

Em outro poema sobre Roma, a poeta nos diz “A água das fontes chora-a, lava-a, chora-a”, como a subordinar a identidade da cidade à dinâmica de seus atributos. Cidade, portanto, é criação. No poema “Espólio”, paisagem e ser perceptivo são assimilados pelo elemento: “As águas contornam de melancolia/ o olhar do horizonte, lento...” (MEIRELES, 2017, p. 93). A poeta também canta as “ruas líquidas” de Veneza, com o “gondoleiro” e os “muros úmidos”. Assim como as águas de Nápoles a corroer a “frágil tinta” da “tarde” ou a totalidade que existe entre o “amor” e o “desespero” (MEIRELES, 2017, p. 33).

Nesse panorama, propomos ler a construção de sentido nos poemas influenciados pela viagem e direcionados pela simbologia da água. Para essa seção, selecionamos os textos poéticos “...*Writ in water*...” e “Descrição (Jardim de água)”, bem como outros poemas dispersos da poesia completa, cuja significação dialoga com os principais objetos de leitura aqui propostos. Conforme buscamos destacar, Cecília Meireles treina sua mão “em novas variações” (BORGES, 2000, p. 49) ou em reafirmações da metáfora da água e sua simbologia adjacente. Vejamos como isso se manifesta no poema a seguir:

**“...*Writ in water*...”**

Ao “Young English Poet”,  
 na sua sepultura em Roma

Há um nome nas águas:  
 – um nome de poeta.  
 Um nome nas fontes  
 cantantes de Roma,

líquida pulseira  
das ninfas de pedra.

Há um nome nas águas:  
– um nome de poeta.  
Há um nome entre as sombras  
dos deuses do Tibre,  
coroa de rosas  
que a torrente leva.

Há um nome nas águas:  
– um nome de poeta.  
Som das áureas conchas  
nos cristais profundos,  
dos ecos de nácar  
em gruta secreta.

Há um nome nas águas.  
Há o teu nome, Poeta.  
Breve assinatura  
nas ondas do tempo.  
Letra da alma, rápida,  
em página eterna.

(MEIRELES, 2017, p. 96-97)

A memória de um poeta inglês é exaltada através do canto em sextilhas com rimas e métrica regulares. Desde o título, os domínios da palavra e da água se cruzam para exprimir uma realidade simbólica, que convida o leitor à imaginação. Essa realidade sugere a sobrevivência de um legado no curso do tempo, incessante fluir que a poesia imobiliza e salva do esquecimento. Isso aparece como a cristalização de uma presença na paisagem, também paisagem visual e sonora. Paisagem organizada pelo princípio da água, representada em diferentes manifestações: a fonte, o rio, a torrente e o mar. E inclui-se o papel nessa enumeração de suportes líquidos para a memória, paralelo às já mencionadas, aproximando as significações da palavra e da água.

Trata-se de um poema com sonoridade expressiva. É o que notamos no eco em “Há um nome nas águas” bem como em “– um nome de poeta”, que sofre pequena, embora significativa, mudança na última estrofe. Com isso materializa-se, no som e no papel, o gesto de inscrição, a rememoração pela repetição. O recurso soma-se ao tom descritivo na distribuição das estrofes, de modo a proporcionar certa impressão de expectativa, como se esperássemos pela próxima representação dessas águas sob outros matizes.

As rimas nesse poema são toantes, de forma que temos a palavra “poeta” formando parentesco sonoro com “pedra”, “leva”, “secreta”, “eterna”. Por isso, essas palavras dão profundidade à representação do artista morto. Na semelhança rítmica, aproximam-se os domínios das imagens à figura humana que permanece por se revelar. O fato de as rimas caírem no segundo e no sexto versos garante harmonia na construção em número par. O poema tem versos curtos e seu esquema métrico varia. Em nossa leitura, os hexassílabos aparecem acentuados em (1-3-6) e (1-3-5), as redondilhas menores, por sua vez, em (2-6), (2-5), (3-5) e (1-5). Isso significa que Meireles ora segue o padrão de acentuação para as redondilhas menores e hexassílabos, ora o modifica em relação ao sistema métrico da literatura em língua portuguesa. Goldstein (1985) elenca os seguintes esquemas: no verso de cinco sílabas, geralmente, acentua-se 2 e 5 ou 3 e 5 ou 1, 3 e 5; no verso de seis sílabas, 3 e 6 ou 2 e 6 ou 2, 4 e 6 ou 1, 4 e 6 (GOLDSTEIN, 1985, p. 24-25)

A aliteração nos fonemas nasais /m/ e /n/ aparece nos ecos e, em seguida, nos versos que os sucedem, contribuindo, assim, para a unidade semântica do poema no que diz respeito à inscrição do “nome” na paisagem. Veja-se, por exemplo, as palavras “nas”, “fontes”, “cantantes”, “Roma”, “ninfa”, “sombas”, “torrente”, “conchas”, “nácas”, “ondas”, “tempo” e “eterna”. Outro recurso sonoro de “...*Writ in water...*” é o encadeamento. Ele expressa continuidade, ora de sintagmas adjetivos, ora de sintagmas adverbiais. Isso produz um efeito de agregação.

É que o eu lírico, em seu canto de palavras e versos curtos, além de marcada acentuação, vai acrescentando qualidades e circunstâncias espaciais aos substantivos, como a nos colocar diante do fenômeno de inscrição, que se faz com a leitura e a escuta. Também há ocorrência de aliteração nos fonemas /p/, /s/, /d/, /l/ e /t/. Já no título, o ritmo é marcado com a repetição do /w/. Destacamos também o par “som”/“sombra”, que demarca rima interna entre estrofes e contribui para a impressão de eco.

Esse é um poema em que os verbos rareiam, havendo ocorrência apenas dos verbos levar e haver. O último, inclusive, aproxima o texto da uma linguagem culta predominante no livro. A escolha de palavras concentra-se nos substantivos, adjetivos e preposições.

Já no título, é indicada a intenção de representar o domínio da palavra, expresso ao longo dos versos em “nome”, “som”, “assinatura”, “letras” e “página”. Essa palavra também é oral, daí o valor do ritmo escolhido com base na tradição popular, como faz Cecília (GOLDSTEIN, 1985). É o ritmo que permite ao poema “reencarnar-se

indefinidamente”, como propõe Paz (2015, p. 53) sobre a qualidade temporal do poema. Assim, a memória do poeta, cuja existência é assemelhada a elementos e fenômenos do mundo natural, retorna à vida no ato de leitura ou escuta.

Por se tratar de um texto carregado de simbologia da água, o poema fica sendo essa água onde o nome se inscreve: “...*Writ in water*...”. Veja-se, por exemplo, a menção ao mar sugerido através de seus atributos, a concha, o nácar, a gruta, a profundidade. A poeta escreve suas águas. Conforme Ana Maria Domingues de Oliveira (2007) aponta, o mar é tema constante na poesia de Cecília Meireles e há referência a ele no título de dois de seus livros: *Vaga música* e *Mar absoluto* (OLIVEIRA, 2007, p. 195). Nisso, fica evidenciado o diálogo da poeta com a tradição portuguesa (OLIVEIRA, 2007), bem como com o imaginário em que o mar é símbolo do movimento de “nascimentos, transformações e de renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 592), enfim, “processo incessante do Universo”, segundo analisa Mello (2006, p. 42).

No poema “Mar absoluto”, lemos: “O mar é só mar, desprovido de apegos,/ matando-se e recuperando-se [...]” (MEIRELES, 2017, p. 456). Em “Compromisso”, do mesmo livro, a poeta deixa-se entrever pela manifestação da voz poética: “Esta sou eu – a inúmera [...] Com a vocação do mar, e com seus símbolos.” (MEIRELES, 2017, p. 468).

Essas “águas em movimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 592), lugar de forças criadoras e regeneradoras, sendo o poeta ligado ao fenômeno da criação artística, nelas sua memória se inscreve. Conforme Oliveira (2007, p. 194) já observou em outros poemas de Cecília Meireles, as ondas, signo da “transitoriedade” (OLIVEIRA, 2007, p. 194), são tomadas como local de inscrição. A construção de sentido e efeito estético, mediante a representação dessa inscrição e de seu suporte dependem do paradoxo com que é feito o poema.

Fazemos eco ao comentário de Oliveira (2007, p. 194): “O ato de escrever sobre as ondas representa, aqui, claramente, o próprio ofício do poeta”. Mas é também uma ideia de ofício que se faz em contato íntimo com o mundo. O poeta lembrado sobrevive na paisagem literária e como paisagem literária.

A escolha e a organização das palavras, na terceira estrofe, nos dá a experimentar uma “imersão nas águas” (MELO, 2006, p. 47), cujo valor simbólico é o de “regressão” ao “estado pré-formal” da vida (MELLO, 2006, p. 47). São “as águas primevas” que a concha evoca (BACHELARD, 2018, p. 149). Nesses versos, o nome do poeta é elevado

à transcendência em função de ser assimilado a um “som primordial” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 149) oriundo “das áureas conchas”, sendo o adjetivo uma possível referência à palavra sânscrita e de origem sagrada “*Aum*” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 149)<sup>13</sup>.

Dessa forma, Cecília Meireles remonta a significação da estrofe a um lugar originário e associa a figura de John Keats à musicalidade, conforme notamos também em “ecos de nácar”. Essa última palavra contribui com o léxico marinho e ainda auxilia na visualidade do poema por se tratar de uma variação de cor, como “áureas”, “sombas” e “rosas”.

A metáfora do cristal aparece um verso após a imagem da concha, de modo que a imagem geral é a de um búzio que se abre e revela sua pérola sonora: o nome do poeta. É mais um exemplo de “união de contrários”, pois ainda que o cristal seja “material”, sua “transparência permite que se veja através dele” (CHAVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 303). Ele é, segundo sua simbologia, “o plano intermediário entre o visível e o invisível” (CHAVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 303) e por isso importa destacá-lo na unidade dessa poesia ligada à percepção e à escrita da paisagem. Collot (2013, p. 23) sublinha que o visto e o não-visto integram a “estrutura do horizonte”, indissociável à “experiência sensível”. Em diálogo com Merleau-Ponty, o estudioso comenta:

Esta dialética da coisa e de seus horizontes faz, particularmente, com que todo visível, segundo Merleau-Ponty, comporte uma parte de invisível, e isso vale também para a paisagem, que jamais se apresenta como um panorama, mas como uma cena móvel, animada por um jogo de sombras e luzes. (COLLOT, 2013, p. 24).

Como a tecer sua paisagem em movimento, Cecília Meireles constrói um jogo de luz e sombra visto, na primeira estrofe, com a imagem das águas correntes e, na segunda, com a representação do Tibre. Nesse contexto, as sombras são “imagem das coisas fugidias, irrealis e mutantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 842) e projeção

---

<sup>13</sup> Convém sublinharmos que a temporada de Cecília Meireles na Itália foi precedida pela viagem à Índia, onde a viajante pôde conhecer as tradições que formaram o país. Na crônica “Oriente-Occidente”, a cronista comenta as marcas distintivas das duas regiões. Além disso, como já mencionamos no primeiro capítulo, o interesse pelo Oriente, iniciado na infância com influência da avó, atravessou o trabalho criativo da escritora (MELLO, 2006).

de um valor mítico sobre o território do qual a figura cantada participa: “nome entre as sombras dos deuses”.

A forma do rio é outra manifestação da água que a poeta elege e que fica sugerida no topônimo. Sua simbologia está relacionada à “fluidez das formas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 780) e da “existência humana”, bem como à “morte” e à “renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 780). Além disso, Meireles dialoga com a antiguidade clássica, pois o Tibre está presente nas lendas fundacionais de Roma como a de Eneias e a dos irmãos Rômulo e Remo, conforme destaca Pierre Grimal (2015). Assim, Goethe define essa cidade: “a capital do mundo no leito do Tibre” (GOETHE, 2017, p. 219).

Sobre a terceira estrofe, também vale mencionar que a ideia de mistério, em “profundos”, “gruta” e “secreta”<sup>14</sup>, é associada à palavra poética. Para Mello (2006, p. 130), “esta concepção de que a poesia pode alcançar o âmbito do mistério e interpretá-lo, substituindo o mito; explica-se por ser este o núcleo essencial da poesia de Cecília Meireles e a sua inquietação”. É que o poeta trabalha com o imaginário para expressar sua visão de mundo, ao mesmo tempo em que sua poesia é ocasião para as coisas e os acontecimentos tornarem à vida, pois, como Jean-Paul Sartre (2004, p. 13) observou, “na verdade, a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve”. E nós, leitores, aceitamos de bom grado esse arranjo de sons, sinais gráficos e significados que consumam nossa “íntima sede de conhecimento e instrução” (MEIRELES, 2016, p. 30), bem como de fabulação.

Cecília Meireles remonta a paisagem à tradição grega com a figura das ninfas cristalizadas nas fontes italianas, que, para Borges (2010, p. 98), “parecem satisfazer à necessidade de beleza típica da alma italiana.”. Na estrofe em questão, ficam expressas as “águas correntes” (BACHELARD, 2018, p. 21), a ideia de “nascimento contínuo”, ligada à fonte (BACHELARD, 2018, p. 15), bem como certa impressão de ornamento que a imagem “líquida pulseira” carrega, estando ligada à escultura e à arquitetura. Ambas, fontes e ninfas, correspondem ao imaginário mítico e cosmogônico da água (ELIADE, 2018; CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997).

---

<sup>14</sup> Como Oliveira (2007) observa, a palavra “secreto” é “recorrente na poesia de Cecília” (OLIVEIRA, 2007, p. 197).

A partir da quinta e última estrofe, ocorre uma quebra na estrutura sintática e sonora do eco. A exposição passa ao diálogo direto com o objeto lembrado. Quando o eu poético se dirige ao poeta, que, na última estrofe, aparece em letra maiúscula, ele faz de seu canto inscrição do nome, que não se revela, mas cuja subjetividade concentra-se na maiúscula escolhida, nessa única ocorrência. Essa estrofe arremata o curso do tema guiado pela analogia entre a palavra e a água, já que a paisagem onde a presença do poeta inglês se inscreve passa a ser a do poema.

Cecília toma como inspiração a imagem de escrita na água oriunda de um outro texto, coisa que sabemos pela indicação das aspas. Ela dá forma à água em que o nome do jovem poeta inglês foi escrito. São “breve” e “rápida” a “assinatura” e a “letra”, metáforas para a figura representada, que se imprimem na paisagem volúvel, as “ondas”.

Em contrapartida, a “página”, ligada à “fragilidade de textura” do papel (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 683), essa é “eterna”. Meireles tensiona a significação das palavras que coloca em diálogo. Fica manifestada a “complementaridade” de opostos que caracteriza sua poesia (GOUVEIA, 2002, p. 143) bem como a metalinguagem. Em “Ah! Santa Maria...”, há outro caso de imagem em que são associadas a água, a escrita e a mão. Nesse poema, o eu poético toma a estátua em alabastro da santa como interlocutor e reduto de memória:

E tuas mãos diligentes,  
com rubros dedos de aurora,  
escrevem na água e nos copos  
velhas saudações romanas  
e despedidas de outrora.

(Ah, Santa Maria in Trastevere...)

(MEIRELES, 2017, p. 99)

A dicção é a de quem constata certa realidade oculta no espaço e essa impressão se concentra na sintaxe do verbo haver, no tom descritivo e na abundância de adjetivos e apostos explicativos. O nome do poeta cantado permanece em virtual descoberta, mas se inscreve na e com a memória do território. Nesse ponto, somos levados a pensar, com Sartre, que o poeta parece estabelecer “um primeiro contato silencioso” com as coisas, antes de seus nomes, para depois tornar às “palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-

as” e “nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas (SARTRE, 2004, p. 14).

Então, o que Cecília Meireles acaba por fazer é privilegiar as imagens do mundo e seus significados e ritmos, a que o poeta homenageado também se dedicou em vida. Em crônica de viagem, ela comenta: “A poesia é uma imortalidade das coisas mais efêmeras, – e as palavras de Shelley e Keats não são apenas a sua glória e a de seus amigos, – mas a glória de tudo que existe, – da violeta à urna grega, do rouxinol à atribulada alma dos homens” (MEIRELES, 1999, p. 114). A escritora brasileira presta sua contribuição à imortalização do poeta inglês e faz ressoar em sua voz o verso de Keats, em “Ode a um rouxinol”: “*Thou wast not born for death, immortal Bird!*” [“Tu não nasceste para a morte, Pássaro imortal!”] (KEATS, 2010, p. 55-63 *apud* RAMOS, 2022, p. 236). Ela demarca seu perfil de leitora como quem dá continuidade à tradição, tomando-a de alimento para seu trabalho criativo.

A imagem antitética da água como suporte para a palavra tem efeito expressivo no poema e diz muito sobre um refinamento quanto ao tema da metalinguagem. No recurso, transparece a impossibilidade da fala, que já fora antes sentida com angústia pelos românticos, como no seguinte relato de viagem à Roma de Goethe:

[...] Em outros lugares, é preciso procurar o que há de mais significativo; aqui, somos inundados por eles. Aonde quer que se vá, para onde quer que se olhe, descortinam-se paisagens das mais diferentes, palácios e ruínas, jardins e bosques selvagens, à distância e próximos. Cabanas, currais, arcos do triunfo e colunas, tudo frequentemente tão próximo uns dos outros que poderia ser reproduzido em uma folha de papel. Seria preciso trabalhar com milhares de lápis ao mesmo tempo, o que pode uma única pena diante de tudo isso! [...] (GOETHE, 2017, p. 154).

Cecília Meireles toma como motivo de escrita o epitáfio do poeta inglês, morto e sepultado em Roma. Ela conheceu a sepultura em visita ao Cemitério Protestante durante a temporada na Itália. Na crônica “À sombra da pirâmide de Cestius”, a cronista descreve a paisagem do cemitério, que dissolve a fronteira entre espaço e tempo. Ela reconta e comenta a história dos mortos, mas também a imagina, preenchendo com sua leitura de mundo o espaço poroso da cidade. Fica evidente a função social do ambiente fúnebre como ponto de rota turística, quando Meireles menciona “os guias de viagem” (MEIRELES, 1999, p. 111) e o hábito de visitação, — a que ela se refere com a metonímia



“passos comovidos” — aos túmulos daqueles “cuja presença na terra excedeu o tempo que lhes foi dado viver” (MEIRELES, 1999, p. 114). Vejamos um trecho:

Keats e Severn estão lado a lado, como dois irmãos. Dos canteiros geminados, levantam-se as duas estelas brancas, tranquilas, como duas páginas de um livro aberto. Numa, a lira quebrada; noutra, a palheta, e longas inscrições explicativas. Mas, naquela que sustenta a lira, não há nome de morto: lê-se apenas que é a sepultura de um “jovem poeta inglês”, cujo nome “foi escrito na água”... (MEIRELES, 1999, p. 112).

Figura 5: fotografia do túmulo de John Keats



Fonte: Fotografia de Giovanni Dall’Orto do túmulo de John Keats, retirada de scenesmedia.com, onde se lê: “Esta sepultura encerra tudo aquilo que foi mortal de um jovem poeta inglês, que, em seu leito de morte, no amargor de seu coração, no malicioso poder de seus inimigos, desejou que essas palavras fossem gravadas nessa lápide: “Aqui jaz aquele cujo nome foi escrito na água. 24 de fevereiro de 1821”.<sup>15</sup>

No fragmento da crônica, observamos na menção à lira uma referência à tradição lírica<sup>16</sup>, da qual a poeta participa ao reler seus representantes, seus procedimentos rítmicos e símbolos, como no poema “...*Writ in water*...” e tantos outros em sua obra poética. Ela dá voz a John Keats e, portanto, ao romantismo, reafirmando a intertextualidade em que se tece a literatura. Em outras palavras, a poeta brasileira inverte as noções de tempo

<sup>15</sup> Tradução livre.

<sup>16</sup> A poeta também está a tratar do desenho de uma lira gravado na lápide de John Keats junto ao epitáfio.

e presentifica o clássico, recriando-o, nos termos de um escritor cujo “[...] *labor modifica nuestra concepción del pasado, como há de modificar el futuro*”, como reflete o narrador de Borges (1997) no conto “Kafka e seus precursores” (BORGES, 1997, p. 109)<sup>17</sup>. Nessa mesma crônica, ainda é possível destacar uma teorização do espaço percebido, conforme indica o trecho: “Para os lados da Porta de São Paulo, a pirâmide de Caius Cestius quebra as últimas noções de tempo e lugar, que ainda em nós tentasse resistir.” (MEIRELES, 1999, p. 111).

Notamos que Cecília Meireles opta por preservar a ausência do nome de John Keats, em concordância com a lápide onde se inscreve apenas a expressão “*Young english poet [...] one whose name was writ in water*”, reescrita na epígrafe e no título, que carregam aspas. De maneira que epígrafe e título, como “paratextos” (GENETTE, 1982, p. 9), trabalham com o poema na construção da intertextualidade e da homenagem póstuma ao escritor, que jaz distante de seu berço. Esse silêncio em relação ao nome garante o efeito estético do texto e demonstra o trato refinado de Meireles com a tradição, ao resgatá-la e aprofundar seus sentidos e valores. Nessa medida, “...*Writ in water...*”, em nossa leitura, manifesta-se, segundo propõe Genette (1982), como um “hipertexto” (GENETTE, 1982, p. 16) em relação à lápide do poeta inglês.

Além disso, a escritora demonstra preocupação quanto à sugestividade do poema por decidir não traduzir as expressões em inglês, mesmo tendo se consagrado pela tradução de literatura em língua inglesa, conforme apontamos no primeiro capítulo. O próprio processo simbólico com que se faz a criação de “...*Writ in water...*”, as metáforas e o ritmo simétrico, dialogam com o imaginário e a tradição. Assim, podemos propor, de antemão, que metafísica e cultura estão indissociadas na poética desses poemas italianos.

Em síntese, Cecília Meireles homenageia o poeta inglês, John Keats, morto prematuramente e enterrado em Roma, cuja sepultura ela visita em sua temporada na Itália. A poeta escreve a partir de um recorte do epitáfio, que direciona o universo simbólico do poema. No atributo, a poeta constrói uma analogia entre a palavra e a água e faz de seu canto paisagem literária, onde a memória do artista morto se inscreve. Fica evidenciado o papel da literatura na perpetuação da lembrança, bem como a rede de diálogos com que se faz o discurso literário.

---

<sup>17</sup> Tradução livre: “[...] *labor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro*”.

A simbologia da água aparece fragmentada como águas primevas e regeneradoras, como morte e fluidez, tempo, memória e criação artística. A poeta cria com um fragmento de inscrição na pedra, demonstrando seu perfil de leitora de literatura e da cidade moderna, onde a produtividade toma de assalto a experiência de viagem. Ela faz de seu poema um espaço de hipertextualidade e dá a entender seu modo de enxergar a cidade como tecido orgânico, lugar de ocultações e sobrevivências. A fonte, o mar, o rio e a torrente são os símbolos com que o discurso da água se manifesta no poema e através dos quais Cecília Meireles figura John Keats, mantendo seu nome oculto de forma a dialogar com o epítáfio do poeta inglês e aprofundar o interdiscurso da cidade.

Ao fim e ao cabo, ter o nome escrito na água passa a ser realidade da própria Cecília Meireles, poeta e viajante na cidade de Roma. A escritora que se nomeia pastora de nuvens, também conduz com suas mãos a água, dessa vez em estado líquido, e não gasoso, essa matéria escolhida pelo jovem poeta inglês para se eternizar, e que a atemporal poeta brasileira notou e elegeu para nos encantar e nos fazer cantar sua escrita, perpetuamente, até gravar seu nome nas águas de nossa existência, sempre em movimento, desde o útero.

### **3.3 Itinerário de viagem: a água e o jardim**

Entre as maravilhas contadas por Marco Polo e a poesia de viagem de Cecília Meireles, há um abismo de tempo, espaço e linguagem, mas a mesma marca do viajante: a curiosidade, subtraindo-se o olhar colonial do mercador veneziano. A mesma curiosidade que falta a Phineas Fogg no clássico de Verne: “ele não viajava, mas descrevia uma circunferência” (VERNE, 2019, p. 76). Esse desejo de ver traça um itinerário geográfico e poético, que, em *Poemas italianos*, surge nos temas e imagens. Ele também motiva a escolha de palavras que possibilita múltiplos e inesgotáveis olhares sobre o poema e o espaço cantado.

Conforme Gouveia (2002, p. 169) destaca, “cada viagem é pretexto para meditações que, para Cecília, transformam o real num espaço feito de História, lembranças, sonhos, sensações”. A viagem é, nessa perspectiva, uma incursão no espaço, no tempo e na própria existência, exortada pelas múltiplas possibilidades de representação, que a percepção da paisagem oferece. Ela alimenta a escrita e essa, por sua vez, dá oportunidade para que as perplexidades do corpo em deslocamento se manifestem a nós leitores.

Em *Poemas italianos*, essa paisagem complexa, prismática, material, imaterial e fantasmagórica é elaborada com os processos próprios da poesia, segundo Mário de Andrade (1972):

mundo em que se interpretam imagens, juízos, sensações, movimentos físicos, rítmicos e dinâmicos do ser completo, não apenas do ser inteligência consciente, mas integral com todas as milionárias co-participações da vida, do eu e do não-eu. (ANDRADE, 1972, p. 75).

O jardim, como espaço de visitação no roteiro turístico das cidades e marca da cultura, é lugar de interesse da viajante, faz parte de sua rota de descoberta das cidades. Em uma das crônicas de viagem, chamada “Voz de Florença”, Meireles pontua: “Florença tem o tamanho exato das cidades para sempre amadas: tudo se pode conhecer num dia [...] Num dia se pode saber onde estão as igrejas e os palácios, os museus e as praças, as pontes e os jardins.” (MEIRELES, 1999, p. 76-77).

O tema do jardim insinua um “discurso da cidade” (GOMES, 1994, p. 16) que ele ajuda a tecer. Dessa forma, a escolha e o tratamento dado a esse tema, no contexto de viagem, indica um modo de “leitura e escrita da cidade” (GOMES, 1994, p. 16) por Cecília Meireles. É o que veremos no poema a seguir:

### **Descri o**

(Jardim de  gua)

No topo da cascata, sussurrante,  
debruçavam-se as róseas lavadeiras  
sobre as águas de música e diamante.

Ainda vejo as estátuas seculares,  
entre os ciprestes espumosos da água  
atirada em repuxos pelos ares.

Limo de pedras, musgo, liquens, fria  
umidade das horas luminosas  
levavam para longe a voz do dia.

Mil repuxos, mil fontes, mil cascatas...  
 gua que chora e ri, lágrima e canto,  
mão diáfana a apagar nomes e datas.

Ainda vejo os degraus, os braços da hera  
a entrelaçar em muros, sombra, tempo,  
Verão, Inverno, Outono, Primavera...

E a água passava, rápida e sonora,

– e onde estais, rosto meu, sonho, saudade,  
em que lugar da terra estais agora?

Tudo quanto já fomos é levado  
e vamos sendo aos poucos desprendidos  
de tudo quanto amamos no passado.

Como em lágrimas foi-se a minha vida  
pelas escadas d'água resvalante,  
com tanta pressa e tão sem despedida...

Ah! relógio de música e diamante...  
No azul do céu, risonhas lavadeiras  
iam lavando o transparente dia.

(MEIRELES, 2017, p. 66-67)

Para o artista, a viagem é uma oportunidade de formar-se e apurar sua sensibilidade aos fenômenos do mundo material<sup>18</sup> com suas imaterialidades, os símbolos, as histórias, os desejos, a barbárie. Não obstante seja também fonte de inquietações. Na crônica “Cidade líquida”, a viajante diz: “e continuaremos a andar, como quem se quer sentir perdido, para saber-se depois recuperado” (MEIRELES, 1999, p. 83). A viagem é um acúmulo de perplexidades, com que o artista viajante alimenta seu trabalho criativo. No seguinte fragmento de *Viagem à Itália*, Goethe confessa: “O que a contemplação dessa obra provocou em mim é impossível expressar, e sei que deixará seus frutos para sempre” (GOETHE, 2017, p. 139).

Em “Descrição (Jardim de água)”, Cecília Meireles trabalha com seus instrumentos para compor uma paisagem evanescente e ao mesmo tempo material, pois mobiliza imagens do mundo natural bem como do “discurso da cidade” (GOMES, 1994, p. 16). A voz poética oferece uma visão, a que nomeia “Jardim de água”, mediada pela lembrança. É que “a memória” “condiciona a leitura da cidade” (GOMES, 1994, p. 44) feita mediante o tema do jardim. Lido no contexto geral do livro, o poema nos oferece uma viagem no espaço e no tempo. A escritora cria seu poema como quem desenvolve uma técnica de jardinagem com palavras ou mesmo uma pintura-poema em canção.

Entramos no universo do poema envolvidos em seu clima encantatório introduzidos pela sinestesia já na primeira estrofe. Esse universo é delimitado pelas simbologias da água e do jardim, que se fundem desde o subtítulo. A composição parece convergir para

---

<sup>18</sup> Na crônica “Minas em Roma”, lemos: “Apuro o ouvido e a vista” (MEIRELES, 1999, p. 109).

uma ideia central de movimento que iguala os seres vivos. É fulcral o papel da metáfora da água nesse aspecto, ela mobiliza o “léxico” do jardim (CAUQUELIN, 2007, p. 66), o imaginário telúrico e nos apresenta um cenário animado pelos atributos do elemento: a umidade, o fluxo, a “canção”, o “reflexo” e o “frescor”, sendo os últimos três propostos pela filosofia estética de Bachelard (2018, p. 21) a respeito das “águas claras”, “primaveris” e “correntes”.

São também as “águas cantantes” as que correm nesse poema. A musicalidade das palavras orienta os significados sugeridos pelas imagens, e às impressões sonoras e visuais somam-se o discurso simbólico, que a poeta busca em sua “unidade de imaginação” (BACHELARD, 2018, p. 47) e no imaginário, a que sua obra se filia. O canto do jardim e suas metáforas cristalizam o espaço-tempo de uma experiência com a paisagem ambígua da cidade.

“Descrição (Jardim de água)” é um poema de estrofes iguais. Na composição, Meireles faz uso do terceto decassílabo com rimas alternadas em ABA, um esquema rítmico visto na forma fixa do soneto (GOLDSTEIN, 1985). Apenas os 12º e 13º versos são endecassílabos, podendo, possivelmente, comportar dupla leitura. Portanto, visualmente, é um poema simétrico, padronizado, em diálogo com a tradição. Só de vê-lo no papel pressupomos harmonia.

Seu ritmo é regular. Transparece uma preocupação estética quanto ao metro, um rigor formal de criação. A cadência desse ritmo regular e sua sonoridade expressiva junto às imagens acentuam o efeito de canção. Em toda sua obra poética, Cecília dialoga com a tradição lírica, tendo, até mesmo, como já mencionado, se dedicado a trabalhos de tradução de poetas canônicos, como García Lorca, Tagore e Rilke. Veremos como esse apuro estrutural justifica-se no discurso simbólico cantado pela poeta.

No poema, não há passagem de um sistema de rimas a outro como no soneto (CANDIDO, 2006). A sonoridade manifestada na força musical do decassílabo (GOLDSTEIN, 1985) com acentuação ora heroica ora sáfica e, rimas ABA, anáforas, aliterações nos fonemas opostos /t/ e /d/, bem como nos dígrafos com /r/ e fonema /s/, ela se mantém ao longo do poema, nos embalando no ritmo regular, que sofre uma variação determinante na última estrofe quando o tipo de rima varia de toante e consoante para uma que se faz entre o início da última palavra do primeiro verso com a última do terceiro.

Assim, essa quebra na regularidade sonora do poema é um efeito produzido em função do contraste entre seus polos.

Dessa maneira, o poema se realiza, sobretudo, em “meloquia” e “fanoquia”, visto sua “propriedade musical” e o trabalho com as imagens (CAMPOS, 2013, p. 11). Em contrapartida, na sexta e na sétima estrofes, a indagação, o tom axiomático e a mudança verbal se sobressaem e manifestam uma poética reflexiva, exemplo de “logopeia” (CAMPOS, 2013, p. 11), quando a voz lírica “fala em nome” de um coletivo, segundo a expressão de Maria Lúcia Aragão (1985, p. 73).

Além disso, o poema cria um ritmo orgânico para o jardim. Isso aparece na ação da umidade sobre as superfícies como indicam as palavras “limo”, “musgo e “líquen”, assim como a imagem de crescimento da “hera” e a menção às estações, portanto, ao tempo cíclico, “o tempo natural” (BAKHTIN, 1997). Sendo assim, a poeta retoma um tema, que, segundo, Bakhtin (1997) “atravessa todo o século XVIII e tem muita importância na produção poética” (BAKHTIN, 1997, p. 244). A tópica do “eterno retorno” (LE GOFF, 2013, p. 14) materializa-se na estrutura do poema.

A própria distribuição das estrofes denota a ideia de ciclo, sendo a última um retorno à primeira com variações que nos permitem lê-las em paralelo, expandido, assim, a sugestividade das metáforas da água e do relógio. Tal “sensibilidade ao tempo da natureza e da vida humana” para Bakhtin (1997) despertada no século XVIII é vista em outros momentos do projeto poético de Cecília Meireles. Um tipo de “sentido do tempo” também notado nos relatos de Goethe sobre a Itália (BAKHTIN, 1997) molda a paisagem do poema.

É uma paisagem atravessada pela temporalidade essa do jardim, pois nos mostra a transmutação do reino vegetal e do eu poético. Além de nas próprias imagens e sons, a tópica do tempo realiza-se na variação dos verbos em pretérito perfeito, presente do indicativo, infinitivo e pretérito imperfeito. O gesto é de retorno ao passado, de constatações no presente e de indeterminação temporal, como notamos no uso dos infinitivos.

É o “tempo vivido” que engloba “tempos subjetivos e simbólicos” e demarca o encontro do “tempo histórico” com o “tempo da memória” (LE GOFF, 2013, p. 14), entre os quais intervém o esquecimento (LE GOFF, 2013). Então, temos, mais uma vez, o

obstinado tensionamento entre eterno e efêmero representado pela poética da água já notado pela crítica de Cecília Meireles.

A própria natureza do elemento personifica essa efemeridade, que por força de um desvio imposto pela consciência poética, passa a coexistir com uma ideia de permanência. Segundo o imaginário coletivo, a água pode ser “fonte de vida e de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER; GHERBRANT, 1997, p. 16). Na poesia de Cecília Meireles, a água é frequentemente relacionada à memória. Dois versos do poema “Medida da significação”, presente no livro *Viagem*, de 1939, nos dizem: “Procurei-me nesta água da minha memória”, “A água da minha memória devora todos os reflexos” (MEIRELES, 2017, p. 300-302).

Na última estrofe de “Descrição (Jardim de água)”, evidencia-se o teor de reminiscência, visto que a lembrança ao fim criada se apaga no presente. Além da imagem do “dia” alvejado pelas “lavadeiras”, esse apagamento se manifesta no eco entre as últimas palavras do primeiro e do terceiro versos. “Diamante” e “dia”, pelo ritmo de suas aparições na estrofe, são expressões significantes do trabalho das lavadeiras, que o sujeito poético recorda. Sendo assim, o que se lembra está sujeito à força corrosiva da água, ou melhor, do tempo, porque água é tempo, nesse poema. Também o poema sofre dessa natureza ambígua, por ser inscrição é submetido ao esquecimento.

Aliás, por ordem de uma poética orientada pelo exercício de identificação entre “todas as coisas e seres” (MELLO, 2006, p. 31), “a realidade terrena”, em geral, subordina-se a esse “tempo fugidio e irrecuperável” (MELLO, 2006, p. 145) diferente do “tempo eterno da Realidade Absoluta” (MELLO, 2006, p. 145), que frequentemente a poesia encarna. Conforme Mello (2006) analisa sobre a relação entre o poeta e o tempo nessa poesia:

No devir temporal, enquanto tudo caminha aceleradamente para a morte, a palavra poética, “resultado de um diálogo do espírito com o mundo”, permanece viva, gravada no tempo, com sua força de penetrar no interior humano e problematizar a existência, buscando o seu sentido. (MELLO, 2006, p. 131).

Em “Descrição (Jardim de água)”, Cecília Meireles nos coloca diante de uma “poesia-quadro” em movimento, para lembramos o termo empregado por Cauquelin (2007, p. 65). Esse movimento se manifesta na imagem da água, no trabalho das lavadeiras, na transformação do espaço e do sujeito poético pelo tempo, bem como no



ritmo elaborado com tercetos decassílabos e rimas AXA. Outra expressão desse movimento é o próprio ritmo da recordação atravessada por rumações metafísicas, onde a voz do sujeito poético se acentua. O uso dos verbos no passado, a enumeração de recortes da paisagem e o eco na expressão “Ainda vejo” constroem o discurso memorialístico a partir de um espaço contemplado<sup>19</sup>.

A poeta explora a linguagem figurada para compor seu “jardim de água” e passa a sensação de um cenário que se forma diante de nossa vista. Para criação desse efeito concorrem adjetivos, expressões adverbiais, enumerações, verbos de ação, infinitivos verbais acompanhados de preposição e locuções verbais. É o que notamos em: “No topo da cascata”, “debruçavam-se, “sobre as águas”, “entre os ciprestes”, “atirada em repuxos”, “levavam”, “a apagar”, “a entrelaçar”, “passava”, “é levado”, “desprendidos” “foi-se”, “pelas escadas d’água”, “no azul do céu”, “iam lavando”. Em seus contextos, essas palavras somam-se a outras para compor o ritmo dos tercetos, que reconstituem um cenário ameno, mas inquietante.

Desse reconstituir irrompem pensamentos existenciais, que nos colocam em confronto com a intencionalidade do poema que se pretende descritivo. A própria linguagem figurada e a ideia de “jardim de água” põem à mostra a intencional quebra de expectativa quanto à descrição sugerida para o leitor. É que o discurso prosaico da descrição se desprende de sua ordem pelas exigências do discurso lírico, mais sugestivo e, essencialmente, ligado ao ritmo (PAZ, 2015). O que está em jogo são as sensações, o enlevo e o encanto encontrados nos sons, nas imagens e no elemento simbólico.

A poeta compõe seu jardim como a lhe emprestar a ideia de movimento, fundamental em sua poesia (GOUVEIA, 2002, p. 16), conforme já exemplificamos anteriormente. O verso “Mil repuxos, mil fontes, mil cascatas” é um exemplo desse mover superlativo de águas representado pelo tom hiperbólico da metáfora “mil”, que compartilha sua raiz simbólica de excesso com o consagrado livro “Mil e uma noites” (BORGES, 2000, p. 45), que Meireles traduziu para o português.

---

<sup>19</sup> O poema é datado de Villa d’Este, 1953 (BIZARRI, 1968, p. 153). Portanto, a poeta o escreveu ainda na Itália, provavelmente ao recolher-se após visitas ao jardim histórico do palácio em Tivoli, reconhecido por sua arquitetura renascentista e alta técnica em jardinagem, que atraem turistas do mundo inteiro. Em 2001, Villa d’Este foi elevado a Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO.

Como a arquitetar sua jardinagem, a poeta cria um elevar de águas, característico dos jardins monumentais, elaborado com a seleção e a organização de palavras. É o que observamos em: “No topo da cascata”, “sobre as águas”, “atirada em repuxos pelos ares” e “escadas d’água resvalante”. Essa última ocorrência aparece como estratégia para tecer certa correspondência entre corpo e paisagem notada também na personificação de “braços da hera a entrelaçar”, referente à vegetação. Fica representada a água corrente pelo emprego das palavras “cascata”, “fontes”, “escadas”.

O jardim de água se constrói, num entre-lugar da natureza e da cidade. Em sua origem, indica um simbolismo de “poder do homem [...] sobre uma natureza domesticada” (CHAVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 513). Para Chevalier e Gherbrant (1997, p. 511) “os romanos levaram seus jardins ao mais alto grau de refinamento, combinando estátuas, escadarias, fontes, grutas, repuxos ao colorido variegado de uma vegetação obediente às leis e à vontade do homem”. É expressivo a intenção de Cecília Meireles em dialogar com a tradição mediterrânea no que tange a seu destaque na produção de conhecimento arquitetônico, artístico e urbano.

As fontes, os degraus, as escadas e os muros tomados pela sombra e pela vegetação, criam um sentimento de distância na escrita da cidade. Fazem-nos pensar no jardim como lugar de fuga do ambiente “superinvestido” da cidade para experiências de meditação e proximidade com a natureza, como “modelo de naturalidade” sem tornar-se Natureza, conforme pontua Cauquelin (2007, p. 61). A impressão é também de aproximação com o passado. Dessa forma, as inflexões metafísicas do poema permitem-nos fazer emergir dele a função social do jardim (CAUQUELIN, 2007).

O poema se faz como um desenho circular, nos conduz a uma impressão plástica pela ordem com que as palavras se apresentam no papel, sem mencionar a referência às cores e à forma da água, sobretudo na segunda estrofe. Se bem que a referência à simbologia do cipreste, em “ciprestes espumosos”, sirva mais a um “esquema simbólico próprio” do jardim (CAUQUELIN, 2007, p. 65), ao lado da fonte (CAUQUELIN, 2007, p. 66), das estátuas, bem como da vegetação. Ainda sobre o cipreste, vale destacar que, em culturas como a chinesa e a do mediterrâneo, sua simbologia está relacionada ao sagrado e à perenidade, devido a sua longevidade orgânica (CHAVALIER; GHERBRANT, p. 250). Além disso, a árvore é valorizada como espécie ornamental e é, tradicionalmente,

plantada em jardins, parques e cemitérios, bem como usada para a confecção de instrumentos musicais.

A poeticidade da paisagem se concretiza no poema, como preconiza a poesia do Modernismo (MOISÉS, 1996, p. 40). Essa paisagem é perpassada pela figura das lavadeiras em seu ofício, suscitando outra habitação do espaço, recuada na memória, passível de ser lembrada pelas inscrições arquitetônicas da cidade. Tempo de indistinção entre a cidade e o campo, esses versos não nos levam a pensá-los meramente como descrição, é outra vez expressiva a conversa entre memória e imaginação da qual participamos como ouvintes ou leitores. Jardim de água é o próprio poema que nos foi dado perceber.

O eu poético empenha-se em recordar do jardim e acaba por trazer à tona a representação do lembrar-se, como observamos no verso “— e onde estais, rosto meu, sonho, saudade”. Nesse trecho, vemos a memória mais uma vez ser associada ao sonho. Essa associação também é sugerida na primeira estrofe quando a voz descreve as águas da cascata como sendo “de música e diamante”. A atmosfera onírica criada com a sinestesia das palavras “sussurrante”, “róseas”, “música” e “diamante” soma-se à imagem do diamante como cristalização da matéria, enfim, cristalização da memória.

O par róseas/risonhas enriquecem, em efeito sinestésico, a figura das lavadeiras que dá dimensão humana à paisagem. Também as estátuas cumprem esse destino. Elas aparecem em todo o livro como marcas de um povo “sólido, maciço, de uma beleza estatuária”, conforme a Cecília cronista descreve em “Oriente-Occidente” (MEIRELES, 1999, p. 41). Carregam as marcas de um discurso histórico sobre essa civilização, herdeira da arte escultórica grega e etrusca, cujos imperadores demonstraram seu domínio sobre a memória através da pedra (LE GOFF, 2013).

Em *Poemas italianos*, é constante o uso das estátuas como índices da lembrança e até mesmo como tipificação de um povo passado e presente nesse recurso de falar sobre os corpos a partir da pedra, conforme estudado no capítulo anterior. A imagem tem grande peso nesse léxico das cidades italianas que Meireles cria e inventaria com seus poemas para compor sua leitura sobre a cultura do país. No poema “Habitantes de Roma”, as estátuas são representadas pela metonímia “mármore e bronze”, matéria-prima da obra artística. Vejamos um trecho:

Eis um povo de mármore e bronze,  
 por cima das colunas, entre as águas das fontes,  
 nos muros dos jardins e parapeitos, —  
 que guarda a atitude e o gesto  
 e insiste, dia e noite,  
 no silencioso discurso,  
 na muda conversação.

(MEIRELES, 2017, p. 87)

A propósito desse poema, como ocorre em “Descrição (Jardim de água)”, notamos a menção às estátuas na expressão do jardim. Também no poema “Prenúncio em Pompeia”, lemos: “teu jardim, de estátuas felizes” (MEIRELES, 2017, p. 129). Da mesma forma, os versos de “Cores” sugerem: “Tudo à espera, entre os vigilantes ciprestes/e as derrubadas colunas,/ que as estátuas desçam das arquitraves,/ dos jardins, das escadas, das fontes [...]” (MEIRELES, 2017, p. 79). Nesse último recorte, notamos outra vez a alusão ao cipreste associada ao jardim.

Ainda sobre a referência às lavadeiras, percebemos nesse gesto da poeta um desejo de restituir o poema a seu vínculo originário com a vida cotidiana. Ivete Walty comenta como a poesia se distanciou da vida diária para aproximar-se dos ambientes e círculos promovidos por uma “elite cultural” (WALTY, 1994, p. 86), reduzindo seu acesso àqueles que detêm o monopólio do saber (WALTY, 1994). De forma que as expressões em poesia associadas a “atos da vida” diária, “cantigas de ninar”, (ARAGÃO, 1985, p. 73), odes, aboios, canções de lavadeiras, tendem, na contemporaneidade, a serem esvaziadas de sua condição de literatura (WALTY, 1994, p. 87). Sobre isso, Walty comenta (1994):

Ao se estudarem as primeiras manifestações literárias de cada povo, pode-se constatar que a poesia nasce com o povo [...] É bom lembrar que o povo, principalmente no campo, canta ou cantava durante o trabalho. O camponês descreve o que faz através de textos que expressam sua integração à terra, seu prazer de arar, semear, colher. O boiadeiro, nas cantigas de aboio, funde a peleja à alegria. A lavadeira não distingue o canto do rio do seu canto. (WALTY, 1994, p. 86-87).

Nesse sentido, em “Descrição (Jardim de água)”, a imagem das lavadeiras evoca um discurso metapoético. O próprio trabalho com o som em vista da fácil memorização dos versos alude à valorização da oralidade. Além de qualificar as “águas correntes”, a palavra “música”, na primeira estrofe, sugere o trabalho com as águas embalado pelo canto das lavadeiras.

Além disso, a imagem vincula-se a determinado grupo, o das mulheres, dentro da sociedade patriarcal romana. A representação das mulheres em seus ofícios também aparece nas figuras da florista e da cantora em outras ocorrências do livro. Na primeira estrofe, o trabalho de lavar é metaforizado pela palavra “debruçavam-se”, enquanto na última a poeta menciona o verbo lavar cujo objeto nos causa estranhamento e contribui para a criação do efeito estético de correspondência entre ser, paisagem e linguagem: “No azul do céu, risonhas lavadeiras/ iam lavando o transparente dia” (MEIRELES, 2017, p. 67).

Através desse gesto, Cecília Meireles representa uma das mais antigas profissões, que atravessa culturas e demarca a relação das pessoas com o rio. Esse lavar o dia ao fim do poema apazigua a ideia de sofrimento expressa pela palavra “lágrimas” e pela própria constatação de “abolição da vida” (MELLO, 2006, p. 45) na estrofe anterior, bem como em outros momentos do poema. Então, acentuada pela imagem do céu azul, aparece a noção mítica e religiosa de “purificação pela água”, conforme Eliade (2016, p. 158) salienta. Tal pensamento de libertação do sofrimento terreno aparece na obra poética de Meireles como marca de um diálogo com a sabedoria oriental (MELLO, 2006).

Na quarta estrofe, a personificação da água atribui-lhe ambiguidade de sentimentos e forma humana. O primeiro aspecto aparece em emoções opostas, cuja expressão associa o corpo humano à água “da alegria” e à água “da dor” (BACHELARD, 2018, p. 49): “[...] chora e ri, lágrima e canto” (MEIRELES, 2017, p. 65). A estrutura antitética que se forma nesse verso enriquece o efeito estético e nos remete ao “princípio da contradição” característico do poema lírico (PAZ, 2015, p. 40) e da própria poesia de Cecília Meireles (GOUVEIA, 2002).

Gouveia (2002) chama esse atributo de “discurso do paradoxo” e justifica que essa reunião de “forças contrárias” não resulta em uma simples “dualidade de valores sem conjugação”, mas, sim, em um “espaço de complementaridade”, onde as “antinomias” incorporam-se sem perder suas qualidades originárias (GOUVEIA, 2002, p. 143). Esse encontro de contrários, como um sumidouro, faz desaparecer: “Água que chora e ri [...] mão diáfana a apagar nomes e datas”.

Importa sublinharmos o fato de o corpo ser, frequentemente, associado ao simbolismo aquático na poesia de Cecília Meireles, principalmente a mão. Uma estrofe do poema “Fim”, do livro *Viagem*, diz:

Vinde ver meu jardim sem flores  
no presente nem no futuro  
e a mão das águas procurando  
um rumo pelo solo escuro!

(MEIRELES, 2017, p. 262)

O jardim aparece como antijardim e o imaginário da água em contraste com o da terra. Em “Cavalgada”, do mesmo livro, o eu lírico canta, num ritmo curto e marcado, o movimento das veias no sangue “como um rio” ou um cavalo:

Meu sangue corre como um rio  
num grande galope,  
num ritmo bravio,  
para onde acena a tua mão.

(MEIRELES, 2017, p. 299)

Em “Caramujo do mar”, do livro *Mar absoluto e outros poemas*, em *Poesia Completa* de 2017, as imagens do coração e da água são ligadas pela ideia de interioridade e origem:

Vai secando o sol meu coração branco,  
meu coração d’água, divino, divino,  
onde a origem do mundo mora.

(MEIRELES, 2017, p. 482)

Em “Turismo”, do mesmo livro, os imaginários aquático e telúrico são associados aos olhos:

Mirava com olhos de água e opala

(MEIRELES, 2017, p. 554)

No fragmento de “A menina enferma”, de *Viagem*, lemos:

A mão da menina enferma refratou-se também na água pura,  
como, outras vezes, sua voz, nesses rios do céu.

Partiu-se a mão contemplativa dentro d’água:

mas não houve mesmo amargura, mas quase delícia,  
no seu pulso quebrado e exato.

(MEIRELES, 2017, p. 327)

As referências à voz e à contemplação nos permitem inferir que o eu lírico esteja a tratar de si como essa “menina enferma”, que também “apanha o sol nas mãos” e “parte pelo claro vento” (MEIRELES, 2017, p. 327). Em “Descrição (Jardim de água)”, a mão fica associada à água pela sintaxe, pela impressão de transparência com que o adjetivo “diáfana” a carrega e pelo verbo “apagar” cujos objetos, “nomes e datas”, condensam a totalidade das identidades e da cultura. Cecília, então, refaz a imagem da água, metaforizando-a com o corpo humano. Há um reescrever o mundo nessa poesia.

Ao mesmo tempo em que o cenário do poema é fechado no jardim, abre-se para a vastidão da “terra”, como indica a sexta estrofe. A paisagem ornada pela linguagem, que a poeta cria com as imagens da natureza e do imaginário, essa paisagem não é amena, reduto de gozo, ela é fonte de inquietação. Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo avalia a “abordagem” da paisagem, em poemas de Cecília Meireles, como aquela que “inquieta o ver” (FIGUEIREDO, 2009, p. 2491).

Nessa poesia, “olhar a paisagem significa estabelecer uma relação do sujeito com o mundo exterior que dá, simultaneamente, sentido ao percebido e àquele que percebe” (FIGUEIREDO, 2009, p. 2491). Assim, as águas correntes do jardim conduzem o eu à ruminação de si: “em que **lugar** da terra estais **agora?**” (grifo nosso) (MEIRELES, 2017, p. 65). E, por outro lado, a água é imbuída de atributos humanos em vista de sua significação. O sujeito poético confronta-se através da imagem do rosto, que evoca um contemplar-se nas águas desse jardim, portanto, faz aflorar uma “poesia dos reflexos” (BACHELARD, 2018, p. 46).

Esse espelho virtual aflorado pela ruminação é “motivo de imaginação aberta” uma vez que se trata de um espelho de fonte e de cascata (BACHELARD, 2018, p. 24). Sendo assim, o reflexo é “vago”, sugere “idealização” (BACHELARD, 2018, p. 24) e, dessa forma, manifesta-se no poema um ser disperso. O sujeito faz desprender-se da paisagem, a água e a terra, um ruminar angustiado com essa qualidade fluida e passageira que iguala ser e paisagem. Nessa habilidade de Cecília Meireles para colocar em correspondência os entes do Universo (MELLO, 2006).

O motivo do rosto aparece no consagrado poema “Retrato” em que, assim como em “Descrição (Jardim de água)”, “a passagem do tempo é acompanhada de transformações interiores paralelamente ao envelhecimento do corpo físico”, conforme pontua Mello (2006, p. 71). Em “Retrato”, o eu poético entoa “Eu não tinha este rosto de hoje,/ [...] Eu não dei por esta mudança,/ [...] – Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (MEIRELES, 2017, p. 250). Esse confrontar-se com a imagem do rosto também se verifica em “Rosto perdido”, de *Vaga música*: “Deixaram meu rosto/ fora do meu corpo [...] Meu rosto descansa/ — entre duas flores?! - entre duas ondas?! — no campo? ou no mar?” (MEIRELES, 2017, p. 419).

A propósito disso, vale sublinhar que Cecília Meireles mobiliza um campo semântico do corpo humano, como observamos em “mão”, “braços” e “rosto”, de modo que se verifica um efeito de dispersão do ser na paisagem. Tal dispersão também se destaca no trecho “escadas d’água resvalante”. Contudo, isso se dá paralelo a um reencontrar-se nas figuras do espaço, pois que o eu poético usa as imagens do mundo para falar de si e de uma coletividade. Eis o tensionamento dessa paisagem literária móvel e, ao mesmo tempo, cristalizada na palavra poética. É o retrato de uma poesia que, sobretudo, privilegia a “relação complexa” “do sujeito com o mundo exterior” pela via da percepção (FIGUEIREDO, 2009, p. 2491). Aqui, lembramos Mário de Andrade em seu *Prefácio interessantíssimo*: “Versos: paisagem do meu eu profundo” (ANDRADE, 2017, p. 22).

O discurso da água aprofunda a intenção de refletir sobre a dialética complementar (GOUVEIA, 2002) eterno e efêmero, colocando em evidência a linguagem. Falar com a simbologia da água é falar com base no imaginário. É um falar existencial, espiritual, de percepção e experiência estética. A descrição que o título e a organização sintática do poema sugerem mostra-se em tensionamento, com vontade de ultrapassar a fronteira da tipologia e jogar com a imaginação. Descrever é também imaginar, em poesia.

Por fim, o tema do jardim e da poesia descritiva conduzem-nos à fórmula do “*ut pictura poesis*” criada pelo poeta italiano Horácio. Esse conceito, pertencente à “teoria clássica da literatura” (BRANDÃO, 2014, p. 6), enaltece “os valores da arte representativa” (BRANDÃO, 2014, p. 7), o caráter plástico e imitativo da poesia e, consequentemente, “o trabalho e a disciplina como fatores criativos” (BRANDÃO, 2014, p. 6). É por isso que falamos em “poesia-quadro” (CAUQUELIN, 2009, p. 64) nesse



poema, em que o rigor estético salta aos olhos e aos ouvidos. Mas é um quadro em movimento e virtualidade, cujas propriedades são irreversivelmente as do poema lírico.

Se ainda recordamos o dado bibliográfico sobre “Descrição (Jardim de água)” apresentado por Bizzari (1968), na seção “Cronologia e notas” da primeira edição desses poemas italianos, poderemos pensar no artifício empregado por Cecília Meireles para representar Villa d’Este, subvertendo a natureza da tipologia descritiva ao fazer uso da linguagem figurada e simbólica. Sobre as tendências de paisagismo ao longo dos tempos e das tradições, Patrícia Duarte de Oliveira Paiva (2004) faz o seguinte comentário sobre o jardim italiano:

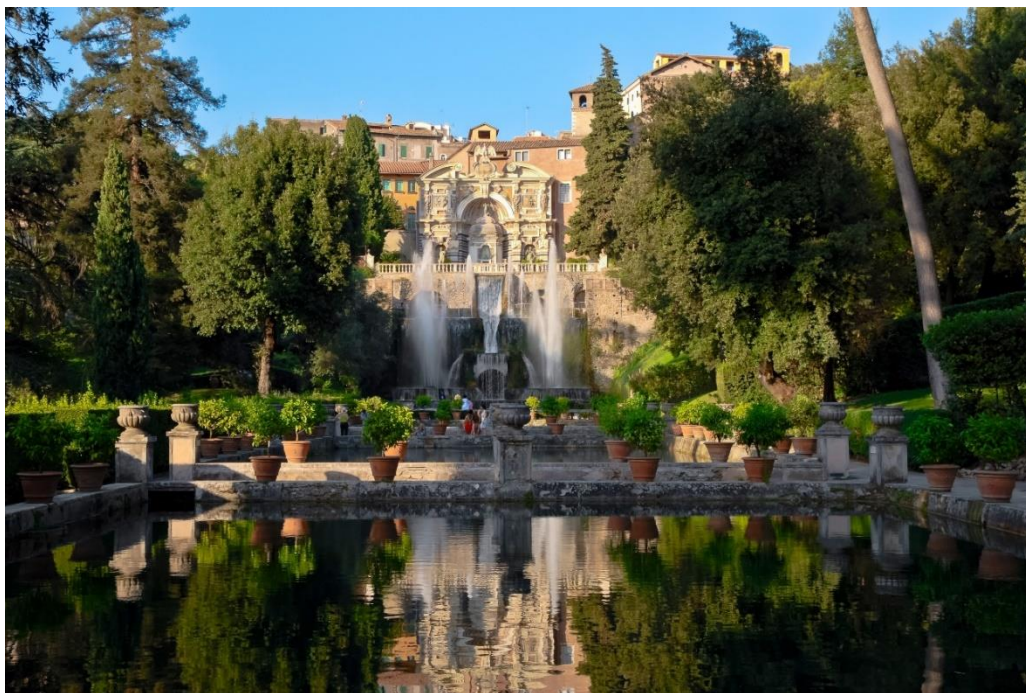
Se os terraços caracterizavam o estilo italiano do Renascimento, a água era também um elemento essencial nos jardins desta época. Na Villa d’Este, o alinhamento de ciprestes, existente até hoje, se harmonizava com a água que caía em forma de jatos sobre seus pés. Assim, a medida em que o século se avança, o papel da água se torna preponderante. (PAIVA, 2004, p. 65).

Figura 6: Villa d’Este, Tivoli (IT)



Fonte: [blog itinari.com](http://blog.itinari.com).

Figura 7: Villa d’Este, Tivoli (IT)



Fonte: blog itinari.com.

Em resumo, o poema tematiza o jardim e por força disso é redigido com rigor formal. Tem como princípio o “simbolismo aquático” e a ideia de movimento. A simbologia da água ramifica-se em diversas manifestações do elemento de modo a compor esse jardim que se faz com matéria líquida. Segundo o imaginário, são as águas claras, primaveris, correntes, cantantes, reflexivas, águas da alegria, mas também do sofrimento, que, ao fim de um ciclo, é apagado pelas mesmas águas. É a ideia de purificação que o símbolo suscita.

A água, que também figura a memória e o tempo cíclico, evoca a imaginação. Manifesta-se o discurso metapoético nas metáforas, imagens e ritmos. Também verificamos um gesto de aproximação com a poesia cantada. No trato da poeta com o imaginário bem como em seu modo de ver a cidade, desponta um diálogo com o saber oriental. Há um sentido de correspondência entre a paisagem, o sujeito perceptivo e a linguagem. Aliás, a paisagem é literária na medida em que se concretiza no ato de leitura ou escuta dos sons, imagens, discursos e sinais gráficos.

A abordagem desse espaço cantado é mediada pela lembrança, ela deixa ver uma inquietação que coloca a voz poética diante de si e da irreversibilidade do tempo possível de ser suspensa, no instante de percepção do poema. O jardim mostra-se uma fonte

luminosa de significação, que compõe essa “constelação” (GOMES, 1994) com que Cecília Meireles cria seu léxico das cidades italianas.

A materialidade e a imaterialidade fundem-se nessa escrita úmida, cantante e reflexiva. E as águas correm nesse livro de poemas como a sulcar a terra num abrir de caminhos junto ao leitor que também se movimenta nessa composição de significados íntimos e históricos. Como elemento obsessivo nessa poética, a água ajuda a tramar mapas sentimentais e de sentidos, que nos guiam nessa cartografia líquida onde nós, leitores, nos diluímos e a qual avolumamos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Poemas italianos*, as simbologias da viagem, da pedra e da água mostram-se importantes linhas de significação que tecem o discurso estético do livro sobre o território italiano. Revelam um modo de ver o mundo, atravessado pela afetividade e por uma inquietação metafísica, que o eu poético manifesta plenamente com voz ativa e reflexiva sobre si, sobre o outro, que, nesse contexto, é representado pela cidade estrangeira com seu povo, seus mortos, sua paisagem e seus símbolos.

Nessa discursividade, Cecília Meireles dialoga com o imaginário coletivo, com sua obra poética, com a identidade e a história dos lugares cantados, com a arquitetura, a religião, os mitos e as artes. Ela percebe e escreve a totalidade da realidade experimentada em viagem através de imagens, que oferecem uma visão sobre a potencialidade significativa da linguagem poética e das cidades.

Os poemas, de sonoridade expressiva, tematizam a memória, os mortos, a metalinguagem, a percepção, a imaginação, a paisagem, o tempo absoluto, a função social do artista, do objeto artístico e dos monumentos, o patrimônio histórico, os mitos e o trabalho, através das significações da viagem, da pedra e da água. Nessa poética, o espaço fala ao sujeito lírico, fala a Cecília Meireles, escritora e viajante, corpo em deslocamento físico e em constante movimento criativo e reflexivo. O livro, então, mostra-se ligado pelas noções temporal, geográfica, espiritual, metalinguística, artística e perceptiva, em que se diluem os aspectos sociais, históricos, míticos e antropológicos, como a representação dos trabalhadores, dos santos e deuses, das figuras anônimas, dos grandes feitos e eventos e da criação artística.

A significação dos poemas indica uma escrita de reinvenção do território. O gentílico no título revela a intenção de Cecília Meireles de dar pertencimento ao livro através dos meios com que se expressa e dá sentido à realidade, sua linguagem e visão de mundo. Sendo uma brasileira viajante, a imergir na cultura do país visitado, conforme nos diz nas crônicas de viagem, ela vincula seus poemas ao lugar, cujo povo é contemplado no volume através da tradução para o idioma italiano. Ou seja, o livro abre-se ao leitor da Itália. Há uma explícita missão intercultural na escrita dos textos bem como em sua publicação póstuma. O modo como *Poemas italianos* chega aos leitores demonstra sua existência parcialmente independente em relação à autora, visto ter passado pela crítica

dos primeiros editores, os quais acrescentaram ao projeto poemas que não constam na seleção feita por Cecília Meireles, assim como na segunda edição.

A redescoberta do mundo pela vivência no território italiano é também uma redescoberta das palavras em relações ocultas que a poeta, com o pensar, o meditar, a inspiração, a percepção, a intuição e com a busca pela expressividade, revela ao leitor ou ao ouvinte. Em nossa leitura, nos aproximamos de um interesse pelo trabalho de criação poética em Cecília Meireles, que, conforme evidenciamos, escreveu nos hotéis da Itália e após sua chegada no Rio de Janeiro, sempre atenta ao trato com as palavras, na companhia dos livros.

A artista-viajante desloca-se geograficamente, em memória e em imaginação. Também o poema se mostra uma experiência de deslocamento, em ritmo, significado e encantamento com seus esquemas sonoros, figuras de linguagem, símbolos, disposições tipográficas, surpresas imagéticas, progressões, combinações inesperadas e traduções de sentimentos universais mediante os recursos expressivos elencados. Convém sublinhar que Cecília Meireles trabalha o metro tradicional e o verso livre, assim como em outros aspectos sonoros a poeta varia entre esquemas simétricos e regulares e livres, a depender do sentido integral proposto no poema.

Observamos, com frequência, a transmutação do ser no espaço e a expressão desse a partir de atributos humanos. Os corpos do sujeito lírico viajante e da cidade tornam-se um só e a paisagem literária depende da combinação das palavras nos versos. Essa correspondência é característica de uma poética enraizada na modernidade e que exalta a comunhão máxima do Universo. Nesses poemas, a paisagem urbana não tem sua dimensão filosófica nos lugares da harmonia e do equilíbrio, mas do contraditório e da angústia.

Pudemos lançar luz sobre as metáforas da pedra e da água como marcas de uma leitura do território italiano realizada por Cecília Meireles a partir da linguagem lírica. E, ao fim, sobre o diálogo com o imaginário coletivo dos povos de forte presença na literatura, sobretudo, em poesia ou na oralidade em que a palavra é condensada e rítmica. Então, a análise literária que, inicialmente, partiu da relação entre literatura e paisagem, passou a inclinar-se a uma abordagem sobre literatura e imaginário.

Tanto a água quanto a pedra são assimilados à ideia de suporte para a inscrição, da qual o papel e o som também são imagem e expressão. Então ficam pedra, água, som e

papel reunidos nesse universo simbólico da linguagem e da memória. A palavra inscrita na paisagem sofre modificações a depender dos atributos da pedra ou da água. A pedra concentra. A água flui. E sobre esses atributos fisiológicos, os humanos erguem suas significações simbólicas, que Meireles retoma, modificando com sua dicção.

Nesse panorama, a consciência histórica presente nos poemas não se restringe à mera reconstituição do passado, mas compreende uma participação da poeta nas inscrições dos povos, relendo e atualizando signos a partir do ritmo e da metáfora.

Os poemas dão a ver uma leitura do território italiano por uma artista latino-americana leitora da literatura universal e que versa sobre temas aquém das fronteiras. As estátuas e os monumentos, as pessoas e a paisagem, seja urbana ou natural, mostram a dimensão metafísica e metalinguística frequente no projeto poético de Cecília Meireles.

Além disso, fica evidente o interesse da poeta pela representação de figuras menos privilegiadas no discurso histórico da civilização italiana, como os trabalhadores e a gente anônima. Nas malhas da realidade estética dos versos de *Poemas italianos*, existe uma artista-viajante comprometida com a geografia subjetiva do mapa. É dizer: uma viajante enredada pelos afetos e pelas sobrevivências, constituintes das cidades, da arquitetura e da natureza que resiste à moenda do progresso.

Se realizamos um salto da publicação do livro à atualidade, pensamos em um tempo de microchips, HDs e nuvens de dados, em que a memória parece protegida do tempo. Mas a quantidade excessiva de informações e estímulos, que circulam, sobretudo nos espaços virtuais, bem como os instrumentos de terceirização da lembrança nos colocam diante de uma realidade paradoxal em que somos sobrecarregados e conduzidos ao esquecimento pelo excesso e pela facilidade.

Ademais, o fantasma da guerra segue nos rondando e, em algumas regiões do mundo, ainda deixa seu rastro de destruição. Na Ucrânia, as pessoas usam tecnologia 3D para impedir que o patrimônio arquitetônico do país seja esquecido no futuro com o avançar da guerra motivada pela Rússia. No Brasil, esse apagamento se dá por negligência e descaso público com os lugares e objetos históricos, a exemplo dos incêndios que atingiram o Museu Nacional, em 2018, e a Cinemateca brasileira, em 2021, para não falarmos das frequentíssimas demolições de construções históricas pelo avanço do capital e do lucro, nas pequenas e grandes cidades.

Nesse contexto complexo e contraditório, a poesia segue tendo seu papel de relevância na sociedade por sua função estética e libertária em descobrir relações inesperadas entre as palavras, em apontar as injustiças e revelar as perplexidades que nos aproximam desde sempre. Da mesma forma, nos proporciona a experiência do ritmo através da palavra, fenômeno íntimo e intrínseco ao corpo humano e à natureza. Assim, também nos salva do esquecimento e provê a realidade de imaginário e fantasia através do ritmo e do poder das imagens. Cecília Meireles nos deixa a lição: escrever para não esquecer, escrever para encantar.

## REFERÊNCIAS

### Do autor

MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônicas de viagem 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Poemas italianos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2017.

\_\_\_\_\_. *Poemas italianos*. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1968.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: Global, 2017.

\_\_\_\_\_. *Problemas da literatura infantil*. 4ª ed. São Paulo: Global, 2016.

### Sobre o autor

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. In: *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 71-75.

BIZZARRI, Eduardo. Cronologia e notas. In: MEIRELES, Cecília. *Poemas italianos*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1968, p. 151-157.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MEIRELES, Cecília. *Poemas italianos*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1968, p. 5-6.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 1964, 630:34-7, maio.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Ensaio sobre Cecília Meireles*. GOUVÊA, Leila V. B. (org.). São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2007. p. 13-32.

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

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. Paisagem, poesia e cultura. CNLF, 13., Rio de Janeiro, 2009, *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 2486-2493, 2009.

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



GOUVEIA, Margarida Maia. As viagens de Cecília Meireles. In: *Ensaio sobre Cecília Meireles*. GOUVÊA, Leila V. B. (org.). São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2007. p. 111-127.

\_\_\_\_\_. Uma poética do eterno instante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. (Escritores dos Países de Língua Portuguesa 27).

HANSEN, João Adolfo. *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu*. São Paulo: Hedra, 2005.

IANELLI, Mariana. A Itália de Cecília. In: MEIRELES, Cecília. *Poemas italianos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2017, p. 11-17.

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

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A arte de viajar na poesia de Cecília Meireles. *Organon*. Porto Alegre. vol. 17, n. 34, p. 181-191, 2003.

\_\_\_\_\_. Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Diálogo com a tradição portuguesa. In: *Ensaio sobre Cecília Meireles*. GOUVÊA, Leila V. B. (org.). São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2007. p. 187-200.

\_\_\_\_\_. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. Campinas. 1988. 213 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1988.

\_\_\_\_\_; ESTEVES, Antonio Roberto. Cecília Meireles, tradutora de Federico García Lorca: un acto político. In: *Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. 1., 2003, Granada. *Actas del [...]*. Granada: Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, 2003, p. 507-515. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=711978#volumen156697>. Acesso em: 03 ago. 2022.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. Cecília Meireles: o livro e a palavra invisível. *Revista Graphos*, UFPB/PPGL, vol. 21, n. 2, p. 60-78, jan. 2020.

PIMENTA, Jussara. O diário de uma viagem. In: MEIRELES, Cecília. *Diário de bordo*. Ilustrações de Fernando Correia Dias. Apresentação de Alberto da Costa e Silva; posfácio de Jussara Pimenta. São Paulo: Global, 2015, p. 13-19.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Lembranças de Cecília Meireles em Poemas italianos. In: *Ensaio sobre Cecília Meireles*. GOUVÊA, Leila V. B. (org.). São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2007. p. 81-95.

SADLER, Darlene J. ABC de Cecília Meireles. In: *Ensaio sobre Cecília Meireles*. GOUVÊA, Leila V. B. (org.). São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2007. p. 239-262.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973.

## Geral

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofagia. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: [s.n.], 1928, anno 1. n. 1, maio, 1928, p. 3 e 7. Edição fac-similar. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>. Acesso em: 03 ago. 2022.

ARAGÃO, Maria Lúcia. Gêneros literários. In: SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 189-214.

BAKHTIN, Mikhail. O espaço e o tempo. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 243-276.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 7. *E-book*. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/192511/epub/0?code=c4yacW93cwpSzkpY0c4Hb3nx5f4P9zuSMvi/tTE5QuaPthbWmZLEG5yxv9i8F5xYuTXVIBROu7bLSoiLhKIzIlg==>. Acesso em: 03 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: *Walter Benjamin – Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas – Jorge Luis Borges com María Kodama*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. vol. 2. Buenos Aires: Editora Emecé, 1974, p. 88-90.

- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- BOTOSO, Altamir. Tensões vivenciadas pelo eu lírico em “Ode a um rouxinol”, de John Keats. *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 13, n. 2, p. 230-246, jul./dez., 2022.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; IEAT, 2006.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética antiga. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A poética clássica*. Horácio, Aristóteles, Longino. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 1-16.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. As antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 9-15.
- \_\_\_\_\_ ; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1975-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marciolino. 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. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. Tempo/espaço/poesia na palavra poética de Olga Savary. In: SAVARY, Olga. *Sumidouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et. al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad. apresentação e comentários: Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. 4. ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2009. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1272>. Acesso em: 06 ago. 2022.

DUARTE, Constância Lima. PREFÁCIO: A viajante ilustrada. In: FLORESTA, Nísia. *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia*. Trad. Maria Selma C. L. Pereira. Natal: IFRN, 2018, p. 11-17.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. Tradução de Fernando Tomás e Natália Nunes. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FLORESTA, Nísia. *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia*. Trad. Maria Selma C. L. Pereira. Natal: IFRN, 2018, p. 11-17.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Viagem à Itália*. Trad. Wilma Patricia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GRIMAL, Pierre. *A civilização romana*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2015.

GUIMARÃES, Ruth. *Contos índios*. São Paulo: Faro Editorial, 2020.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

HIGA, Mario Auriemma. *No meio do caminho*: figurações da pedra na moderna poesia latino-americana. 2009. 277 p. Dissertação. Faculty of the Graduate School of The University of Texas, Austin, 2009.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

LORCA, Federico García. Primeras canciones. In: LORCA, Federico García. *Obras Completas de Federico García Lorca*: Biblioteca de Grandes Escritores (Spanish Edition). Edição do Kindle: IberiaLiteratura, 2015, p. 172-184.

MAAS, Wilma Patricia. Prefácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Viagem à Itália*. Trad. Wilma Patricia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 11-16.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou A baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora 34, 2019.

MENDES, Murilo. Contemplação de Ouro Preto. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Carlos Felipe. Paisagem, natureza. In: *Poesia não é difícil*: introdução à análise de texto poético. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996, p. 35-46.

NEGREIROS, Carmen; LEMOS, Masé; ALVES, Ida (orgs.). *Literatura e Paisagem em Diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez., 1993.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*: poética da geografia. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PAIVA, Patrícia Duarte de Oliveira. *Paisagismo I – histórico, definições e caracterizações*. 2004. 127 p. Curso de Pós-Graduação “Lato Sensu” (Especialização) a Distância: Plantas Ornamentais e Paisagismo - UFLA/FAEPE, 2004.

PAULA, João Antônio de. “As cidades”. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 Antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p. 121-150.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Contornos de Napoles, fragmento das notas da viagem de um artista. In: *Nitheroy, Revista Brasiliense*. Ciências, Letras, e Artes. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836. tomo 1. n.º. 2, p. 162-213. Edição fac-similar.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- ROCHA, Wesley Thales de Almeida; OLIVEIRA, Ilca Vieira de. 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. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/51462/30897>. Acesso em: 24 mar. 2022.
- SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- SQUEFF, Letícia. A Grand Tour de um brasileiro: a importância da Itália nas ideias de Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 2, p. 377-387, maio-ago, 2017.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Um pouco de método: nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral*. São Paulo: É Realizações, 2016.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 46, n. 1, jan./jun., 2006, p. 231-244. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/50>. Acesso em: 18 nov. 2021. Unicamp, 2013.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- WALTY, Ivete. Reflexões sobre a poesia. In: PAULINO, Graça; WALTY, Ivete (org.). *Teoria da literatura na escola: atualização para professores de I e II graus*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994, p. 85-93.