

Um cavalo na minha paisagem: O sujeito lírico que se desloca para a morte do outro

A horse in my landscape: the lyrical subject that moves to the death of the other

Iverton Gessé Ribeiro GONÇALVES¹

RESUMO: O presente trabalho se debruça sobre o estudo da paisagem na poesia de Cecília Meireles, em específico, sobre a experiência de morte que afeta o sujeito lírico no poema *O Cavalo Morto* (1983). A paisagem construída pelo sujeito lírico e que, mutuamente, o constitui como ser tocado pela morte será analisada com base nos princípios teóricos do poeta e pesquisador francês Michel Collot (2013a), acionando as noções que perpassam a estrutura de horizonte, o sujeito lírico fora de si e o referente poético. Para que o sujeito experiencie a morte na morte de outro é necessário um deslocamento de seu lugar na paisagem em direção ao horizonte, podendo, em curtos golpes de vista, transcender a essa estrutura. Esse estudo parte de uma perspectiva em que o sujeito poeta participa da experiência de morte na constituição da paisagem literária, portanto, considera o objeto literário como uma produção poética do eu em que sujeito e paisagem se constituem mutuamente.

PALAVRAS-CHAVE: Horizonte. Sujeito Lírico. Paisagem. Morte. Cecília Meireles.

ABSTRACT: This work focuses on the study of landscape in the poetry of Cecília Meireles, specifically, about the experience of death that affects the lyrical subject in the poem “O Cavalo Morto” (1983). The landscape built by the lyrical subject and that, mutually, constitutes him as being touched by death will be analyzed based on the theoretical principles of the French poet and researcher Michel Collot (2013a), activating the notions that permeate the horizon structure, the lyrical subject outside himself and the poetic referent. For the subject to experience death in the death of another, it is necessary to move from his place in the landscape towards the horizon, being able, in short glances, to transcend this structure. This study starts from a perspective in which the poet subject participates in the experience of death in the constitution of the literary landscape, therefore, it considers the literary object as a poetic production of the self in which subject and landscape are mutually constituted.

KEYWORDS: Horizon. Lyrical Subject. Landscape. Death. Cecília Meireles.

Introdução

Morrer é uma condição humana. É uma condição tão certa que assusta pela sua irreduzibilidade. Apesar da certeza inquestionável de que morreremos todos, a maneira como experienciaremos a morte segue sendo um vertedouro de indagações e incertezas. Enfim, o fenômeno da morte na paisagem da existência continua intocável para o ser humano, ainda que inúmeras vertentes teológicas, culturais e mitológicas tenham

¹ Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo-RS. Professor no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso, campus do Araguaia; Barra do Garças, Mato Grosso, Brasil; e-mail: hywertthom@hotmail.com; Orcid: 0000-0003-3712-6363.

tentado conferir-lhe algum aspecto de tangibilidade. Além dessas esferas, não faltam na literatura fabulações que, verossímeis ou não, constituem uma paisagem em que a experiência de morte ganha alguns flashes de momentâneo real.

Nesse diapasão, o presente trabalho se dedica a analisar a composição da paisagem na poesia de Cecília Meireles, com o propósito de investigar a experiência de morte vivenciada pelo sujeito lírico. A temática se justifica pela necessidade de compreender, no objeto literário, a composição da paisagem literária e do sujeito lírico que, reciprocamente, se afetam e são afetados pela experiência de morte.

Na esteira desta perspectiva teórica, a experiência de morte é possível ao sujeito lírico quando ele se desloca para fora de si e passa a vivenciar as reações e os sentimentos por meio da morte do outro. É em sua encarnação na paisagem literária que o sujeito lírico constitui a sua própria identidade e a paisagem vai sendo reciprocamente constituída pela perspectiva subjetiva que a produz e em que nela se produz. A partir dessa ótica, configura-se a seguinte questão norteadora: o sujeito experiencia a morte na morte de outro ao se deslocar de seu lugar na paisagem em direção ao horizonte e pode, em curtos golpes de vista, transcender essa estrutura. Assim, o objetivo deste trabalho se define em analisar os movimentos do sujeito lírico executados para sua constituição na paisagem e para a constituição da própria paisagem, ao mesmo tempo em que toma para si a experiência da morte do outro.

Esse trabalho se situa dentro de uma experiência fenomenológica sob a perspectiva da paisagem, de Michel Collot (2013a), e busca analisar a constituição da paisagem em Cecília Meireles, mais especificamente, a experiência de morte do sujeito lírico no poema *O Cavalo Morto*, presente na obra *Mar absoluto e outros poemas: Retrato natural* (1983), *corpus* desse estudo. São caras a esta análise as categorias teóricas de referente poético e estrutura de horizonte, implicadas no pensamento-paisagem. Os procedimentos metodológicos norteadores da análise qualificam nossa pesquisa como descritiva, de base bibliográfica e documental e abordagem qualitativa. A estrutura do trabalho compreende o percurso teórico sobre a teoria da paisagem e seus desdobramentos. Na sequência, constam breves notas sobre Cecília Meireles a partir de Maria Lúcia Dal Farra, seguidas pelas análises e, por fim, as considerações finais.

Paisagem: uma constituição teórica no horizonte literário

A experiência na paisagem, de acordo com Collot (2013a), compreende a relação entre o sujeito e o mundo como uma relação sensível, em que o sujeito é afetado pelo mundo, assim como o mundo não “é” sem o sujeito. É diante do olhar do sujeito que o mundo passa a “mundificar-se”. Assim, a paisagem percebida é construída pela organização dos dados diretos e indiretos na estruturação de um sentido, vindo ela a significar. Dessa forma, a paisagem é simbólica. (COLLOT, 2012). O sujeito, conforme Collot (2013a), não é colocado diante de um objeto-mundo, isso porque sujeito e objeto interagem constantemente na construção de sentido.

Há, sim, uma ruptura entre o individual e o universal, no entanto, não se pode negar que, conforme Collot (2013a), a paisagem pode assumir valores de afetividade e a convergência de olhares para essa afetividade produz “um lugar comum para mim e para os outros.” (COLLOT, 2013a, p. 27). Nesse particular, podemos evocar a descrição bastante sóbria de cultura para Michel de De Certeau (1995). O autor entende a noção de cultura



como pluralizada e flexível e a postula como diferentes maneiras de utilização do espaço. Vemos que essa descrição dialoga com a concepção de paisagem em Collot (2013a), pois cada grupo de indivíduos, em suas diversas experiências perceptivas, comunga da afetividade e da convergência de olhares para a composição de uma mesma paisagem. Não bastasse, a multiplicidade cultural se deve à maneira como cada grupo subjetivamente utiliza seu espaço, isto é, como cada grupo percebe a/e percebe-se na paisagem.

De acordo com De Certeau (1995), as maneiras de utilização do espaço podem ser apreendidas, por exemplo, através das diferentes maneiras de viver o tempo. Esse postulado se relaciona com a experiência na paisagem, pois indica a maneira como o sujeito se desloca em direção à estrutura de horizonte. De Certeau (1995) ainda postula outra noção que se harmoniza ao pensamento-paisagem quando afirma que o Outro é sempre um horizonte desconhecido.

Cabe adentrar ainda mais a discussão sobre cultura e paisagem. A ideia de cultura como utilização e intervenção, em De Certeau (1995), pressupõe uma compreensão do espaço. Podemos afirmar, portanto, que compreender o ambiente nada mais é que a vontade de muda-lo, isto é, modifica-lo a nossa visão, isso porque tratamos e discutimos cultura sempre de um lugar: o nosso (DE CERTEAU, 1995). Aprofundando ainda mais, admitimos que “não é possível exprimir o sentido de uma situação senão em virtude de uma ação empreendida para transformá-la” (DE CERTEAU, 1995, p. 208). Essa proposição dialoga com o pensamento-paisagem de Collot (2013a, p. 30) cuja teorização aponta que “O mundo, como tal, não existe senão por uma consciência que tão-somente apreende a si mesma quando se projeta em direção ao mundo”. Projetar-se em direção ao mundo é percebê-lo sob nosso olhar, é compreendê-lo sob os óculos da nossa cultura, é modificá-lo de acordo com os nossos significados. E é também constituir-se, apreender a si mesmo, na interação com o mundo.

O “ser no mundo”, o *ek-sistant*, implica “nem sujeito nem objeto, mas projeto ou trajeto”. (COLLOT, 2013a, p. 30). Projetar-se no mundo é o cerne da cultura, pois compreender, no sentido de modificar ao seu olhar e modificar-se, é uma ação cultural, é cultura. (DE CERTEAU, 1995).

Para focarmos no objetivo desse estudo, a experiência da paisagem, por meio do referente poético e da estrutura de horizonte, trazemos à discussão a visão de De Certeau (1995) sobre as obras de arte, e nós estendemos essa visão a todo objeto estético. De Certeau (1995) diz que as obras não foram produzidas com a finalidade de encher as galerias e museus, mas foram constituídas como uma “metáfora de um ato de comunicação”. Esse ato de comunicação, numa perspectiva fenomenológica, seria a experiência da paisagem, o golpe de vista, enquanto que a metáfora é apenas a tentativa de coincidir com a coisa. A metáfora demarca a distância entre a palavra e a coisa. Compreender essa relação distanciada entre a palavra e a coisa garante compreender a noção de referente poético.

O texto poético propõe um mundo que se constitui sempre outro para cada sujeito que deita sobre ele seu olhar. O objeto reportado pela poesia nunca é o mesmo nem externo ao mundo construído na paisagem, isso porque cada consciência tem uma experiência diferente com o objeto, cada consciência constrói seu objeto de maneira distinta à medida que o constitui na paisagem. Isso faz suscitar uma problemática entre objetividade e subjetividade, permitindo a indagação sobre o que é, de fato, objetivo. Barbosa (2014, p. 7), em seus estudos sobre a paisagem, assevera que “O fato de que o mundo não é visto senão por um sujeito mostra que a objetividade é que é uma ficção,



enquanto que o imaginário é, ao contrário, um instrumento de conhecimento do real.” Assim sendo, o referente poético não pode ser tomado como algo estanque, engessado fora da paisagem, mas realizado nela, por ela e para ela. Esse movimento paradoxal garante a multiplicidade de objetos, considerando a multiplicidade de pontos de vista e corrobora a assertiva de que o referente poético é, portanto, um “universo imaginado” que traz para a paisagem todos os horizontes possíveis (BARBOSA, 2014). Isso significa dizer que “a revelação da coisa pressupõe, assim, um encobrimento, pois o horizonte que está implicado em seu aparecer contém, em reserva, a possibilidade de outras aparições”. (BARBOSA, 2018, p. 192).

Dessa forma, o referente poético é composto por múltiplos olhares e, na medida em que se dá a vislumbrar um horizonte, encobre outros tantos. Ele é um, é muitos e não é nenhum ao mesmo tempo, pois a vacância – ou a inacessibilidade – de um horizonte é o que lhe garante a “presentificação”, caso contrário, seria apenas um objeto. O poeta, como sujeito perceptivo, constituído em um lugar específico na paisagem, também não pode ver tudo. Conforme Collot (2013a) há uma tentativa em reunir perspectivas parciais para a construção de um conjunto, mas essas perspectivas “se modificam e se completam à medida que nosso ponto de vista se desloca.” (COLLOT, 2013a, p. 21). O operar perceptivo exige não só um trabalho de organização dos dados captados pelos sentidos, como requer também que o sujeito opere sobre os dados que não lhe afetam diretamente, mas que estão implicados na paisagem, isto é, seu horizonte interno.

Na constituição da paisagem, a noção de horizonte é de grande relevância, pois oportuniza a delimitação da paisagem, sem fixar seus limites, pois é sempre móvel, está em constante deslocamento em relação ao sujeito. O corpo fixa a consciência no mundo e o ponto de vista a partir do qual se compreenderá o mundo. Merleau-Ponty, citado por Collot (2013a, p. 38), entende o corpo como “um objeto *sensível* a todos os outros, que ressoa por todos os sons, vibra por todas as cores”. Essa visão descreve o corpo como um ponto de vista encarnado no mundo. O que requer dizer que a experiência sensível só constrói sentido a partir da posição assumida pelo corpo no espaço.

Para falarmos com mais propriedade sobre a estrutura de horizonte e relacioná-lo à morte do Outro, necessitamos retomar alguns conceitos pensados por Collot (2012). Vejamos a definição de paisagem para o teórico, pensada em duas orientações muito similares:

Partirei de duas definições da palavra “paisagem”, fornecidas respectivamente pelo dicionário Robert (“*Parte de uma região [pays] que a natureza apresenta ao olho que a observa*”) e pelo Littré (“*Extensão de uma região que se vê sob um único aspecto. Deve ser observada de um lugar bastante elevado onde todos os objetos anteriormente dispersos reúnem-se de um único golpe de vista*”). (COLLOT, 2012, p. 12, grifos do autor).

É importante ressaltar que o golpe de vista, no qual são reunidos os diversos aspectos do local para a construção de sentido, faz relação com a ação cultural descrita por De Certeau (1995) como uma atitude de compreensão e utilização do espaço, ou ainda, como uma noção encarnada nesse espaço. Dessas descrições de paisagem Collot (2012) destaca a noção de *ponto de vista*, *parte* e unidade ou *conjunto*. Por ponto de vista entende-se a posição assumida pelo corpo do sujeito no espaço, ao mesmo tempo em que supõe a presença do sujeito como condição de existência da paisagem. O ponto de vista implica a instauração de um horizonte, que apresenta o visível e o invisível. Considerando



que o sujeito é, além de condição para a existência da paisagem, elemento integrado na paisagem, o objeto espacial é somente constituído a partir da percepção do sujeito. Estão interligados ao ponto de vista e à parte a “avaliação da altura e uma evocação da profundidade”. (COLLOT, 2012, p. 14).

No que se refere à parte, Collot (2012) afirma que o sujeito tem acesso a apenas uma parte da paisagem, isso porque operam sobre esse olhar perceptivo a posição do espectador (determina a extensão de seu campo visual) e o relevo da região observada. A linha do horizonte, para além da qual está o inacessível ao sujeito, é denominada como horizonte externo. O deslocamento espacial do sujeito em direção a essa linha não pode ocorrer sem a passagem do tempo, isto é, na medida em que o sujeito se desloca de sua posição espacial, o tempo passa e a paisagem se altera por sua mudança de ponto de vista. As partes não visíveis no interior de um campo delimitado recebem a denominação de horizonte interno (COLLOT, 2012). Essas partes ocultas podem entrar no campo visível do sujeito caso haja um deslocamento do ponto de vista. Por fim, a estrutura de horizonte “dá a espessura do real e o religa ao conjunto do mundo.” (COLLOT, 2012, p. 16). A constituição de uma totalidade coerente da paisagem dá-se pela soma de suas partes, eis a noção de conjunto. É importante lembrar, em relação à noção de conjunto, que a paisagem vive a constante exclusão de elementos heterogêneos.

A percepção da paisagem apresenta características que tem afinidade com o sujeito e oculta outras, isso porque a paisagem é pré-simbólica. Isso pode ser explicado no exemplo que Collot nos propõe: “Se a visão de um prado pode nos afetar, nos dar a pensar e nos levar a escrever, é porque temos alguma coisa em comum com ele”. (COLLOT, 2013, p. 41). O autor afirma ainda que essa estrutura pré-simbólica, “ao nível perceptivo constitui uma camada de sentidos a partir dos quais as construções semânticas socioculturais poderão se edificar”. (COLLOT, 2012, p. 17). Essas camadas de sentido podem ser entendidas, em De Certeau (1995), como os significados propostos pela cultura, isto é, propostos pela experiência de utilizar o espaço. Os significados fornecidos pela cultura nos moldam ao mesmo tempo em que ressignificamos o espaço cultural, isto é, reconstruímos a cultura.

A paisagem, conforme Collot (2012) não está passivamente disponível apenas para a visão do sujeito, ela é habitada e sua estrutura de horizonte permite que o sujeito a transforme em espaço ao alcance do seu olhar e à disposição de seu corpo. Estabelecidos os conceitos fundantes para esse estudo, passaremos à seção dedicada a tecer breves notas sobre Cecília Meireles.

Cecília Meireles em breves notas: uma leitura de Maria Lúcia Dal Farra

A poesia de Cecília Meireles tem sido tema de inúmeros estudos, dada a grande relevância de sua obra no cenário de produção literária. Cecília alcançou o patamar que hoje ocupa na literatura por sua capacidade de tecer com sensibilidade o grotesco da vida, carregando as palavras com uma força poética inigualável.

Chamaremos à Cecília, neste trabalho, tanto de poeta como de poetisa. A escolha tem seu fundamento histórico. De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (2006), o início do século XX foi marcado pelo crescente número de mulheres que passaram a praticar poesia. Por se tratar de sujeitos fora do universo masculino, os objetivos estéticos também se deslocaram. Esse fenômeno provocou na saliva dos críticos e comentaristas literários da época um ácido preconceito, a ponto de ridicularizarem as produções das poetisas. O



vocábulo “poetisa” foi pejorativamente etiquetado como produções da pequena-burguesia a fim de entreter aos outros e a si mesma. (DAL FARRA, 2006). Por essa razão, Cecília encarna uma identidade de “poeta”, chegando a ser tratada por Eliane Zagury² como “o poeta”. Contudo, adjetivar de “poeta” (identidade masculina) a uma figura feminina que se realizou na poesia é negar à produção feminina o lugar de praticar a sua poesia, é negar à mulher que ela feminize o mundo ao feminizar a poesia.

Dal Farra (2006) afirma que o ingresso de Cecília na literatura brasileira se deu por contato com escritores católicos cuja preocupação girava em torno da tríade: pensamento filosófico, tradição e universalidade. Talvez, por essa influência, se explique a afeição espiritualista dos poemas de Cecília e o misticismo que perpassa sua produção. Dal Farra (2006) ainda destaca a admiração de Cecília pelo Simbolismo. Quiçá, pela severa presença da morte na vida de Cecília, ela tenha sido forçada a conviver com a transitoriedade e desenvolver uma habilidade de reservar para si algo do efêmero vivido. Podemos identificar em um dos apontamentos de Dal Farra (2006) um movimento puramente paisagístico na produção de Cecília. A pesquisadora descreve o comportamento da poetisa na ânsia por realizar a

[...] apreensão do mundo por meio da sua inexorável mutação, a tentativa de eternizá-lo naquilo que ele possui de perecível, o apelo ao elemento concreto na representação da mais profunda intimidade ou do pensamento mais abstrato, a pulsante acuidade perceptiva que se vale de toda a gama sensorial para localizar as qualidades ocultas incrustadas no mundo físico. (DAL FARRA, 2006, p. 343).

A aguda preocupação perceptiva de Cecília sobre as qualidades ocultas no mundo físico aponta para qualidades que estão na constituição da paisagem, na relação que se estabelece entre o sujeito e o mundo, entre o mundo e o sujeito, um construindo o outro. O movimento de mutabilidade que agita a obra de Cecília denota a identidade de um sujeito inquieto no mundo, ansioso por senti-lo todo, encarná-lo inteiro. Cecília se revela esse sujeito que se desloca para a linha do horizonte e volta, isto é, se desloca para fora do caos e reordena-o a seu modo.

A neutralidade da poesia de Cecília encontra-se na faculdade de falar para além dos gêneros, isto é, Cecília não fala apenas como mulher, nem ocupa um lugar masculino para praticar sua poesia. Ela fala de um lugar universalizante. Sua produção é, nas palavras de Sanches Neto (2001 *apud* DAL FARRA, 2006, p. 347), uma espécie de “escalada para o sublime”. Entendemos que essa escalada para o sublime está relacionada com a possibilidade de transcender a linha do horizonte. Barbosa (2014) acentua que a poesia e o sagrado apresentam uma estrutura semelhante. Filiamo-nos a esse pensamento, assentindo que o sublime (ou sagrado) e a poesia na obra de Cecília Meireles constituem-se numa estrutura similar, pois estão para além do horizonte da paisagem. De acordo com Barbosa (2018, p. 197), a poesia e o sagrado, na obra de Cecília Meireles, “aproximam-se e, às vezes, confundem-se” porque são igualmente constituídos pela invisibilidade e pela indizibilidade do horizonte.

² Estudiosa aplicada da biografia e da obra de Cecília, autora do livro *Cecília Meireles (1973)* – uma das obras pioneiras dedicadas à poetisa.



Segundo Sanches Neto (2001 *apud* DAL FARRA, 2006), a experiência no fazer poético de Cecília expõe uma visão espiritual do mundo. Para evitar a bipartição de sua obra em masculino e feminino, ela preferiu doar-se como patrimônio histórico da língua portuguesa, promovendo a comunhão e não a demarcação das diferenças. No pensamento de Sanches Neto (2001 *apud* DAL FARRA, 2006), a poesia, para Cecília, é um elemento com propriedades de universalismo e não apenas uma estrutura de linguagem. No entanto, Dal Farra (2006) nos permite uma indagação que ficará sem resposta formal, servindo apenas como problemática de estudos como este: essa capacidade de comunhão e universalismo que evita a diferença de gênero, obra de Cecília, não seria ela própria uma característica feminina?

Reconhecemos que são poucas as linhas dedicadas a tão expressiva poetisa, no entanto, o objetivo deste trabalho está pautado em analisar a constituição da paisagem e do sujeito lírico na experiência de morte, sendo assim, daremos maior espaço para atender esse objetivo. Passemos à análise.

Análise: da paisagem transitória um cavalo tombado

O título *O cavalo morto* do poema já aponta para elementos constituintes da paisagem percebida pelo sujeito lírico. Há um cavalo sendo tematizado, um cavalo que ocupa a paisagem – ou, que é a paisagem. O cavalo que poderia ser símbolo de força, agilidade e vida é percebido numa contradição, está morto. Não nos deparamos com a paisagem que vai sendo constituída no poema, somos conjuntamente constituídos nela. O sujeito lírico, vivo, volta seu olhar para o cavalo ao mesmo tempo em que ignora os demais elementos dentro do horizonte interno da paisagem. Tem espaço nessa paisagem apenas o cavalo. Mais instigante ainda é se nos perguntarmos: por que falar de um cavalo morto? Por que não falar de algo vivo? Barbosa (2018) fornece um farol para clarear tais indagações. Segundo a autora “Chamar as coisas por seu próprio nome [...] é fazê-las aparecer em sua própria distância e tornar presente a sua ausência.” (BARBOSA, 2018, p. 193). Nossa experiência com a paisagem nos impinge que o objeto estético somente se prestaria a constituir-se de elementos vivos, elementos estes que tem alguma utilidade. Um cavalo morto não tem utilidade para nós, mas passa a ter grande relevância para o sujeito lírico que vê na morte do cavalo a oportunidade de encarnar-se da morte, de morrer no cavalo. Dessa forma, podemos apreender a identidade de um sujeito lírico que é sensível à efemeridade da paisagem e que se percebe na transição da paisagem da vida para a morte.

O sujeito se apresenta na configuração da paisagem admitindo que está exatamente no lugar onde vive a morte do cavalo ao afirmar “Vi a névoa da madrugada / deslizar seus gestos de prata, / mover densidades de opala / naquele pórtico de sono.” A marca verbal “Vi” apresenta a paisagem a partir de determinado lugar que o sujeito ocupa no espaço, definindo, assim, seu ponto de vista. A paisagem é composta por névoa e o tempo é o da transição, a madrugada. Esses elementos contribuem para compor a noção de horizonte, uma vez que névoa permite evocarmos a ideia de opacidade, em que a visão é turbada pela condição de branquidão no espaço e madrugada assevera a passagem da noite para o dia, a madrugada nada mais é que a imprecisão do tempo, nem noite, nem dia, um exato momento em que o golpe de vista se confunde entre a claridade



e a escuridão, em que se opõe a morte e a vida. Se a experiência de morte se constitui na estrutura do horizonte, isto é, no invisível, para o sujeito lírico, essa experiência inunda a paisagem, desliza seus gestos de prata, deixando marcas no visível. Tal evento na paisagem corrobora a constituição do referente poético como o lugar da indizibilidade.

A experiência de morte é vivida na opacidade de alguns tons e cores que são reforçados pelas palavras “névoa, prata, opala”. Somados a esses significantes da paisagem, o sujeito lírico mundifica a morte como uma passagem, um pórtico; a morte não é constituída como grotesca e violenta, ela é, antes, leve como névoa. A noção de referente poético é importante para entendermos a presença de “opala”. O referente poético é múltiplo, é tudo o que já foi dito, mas não é nada também, pois não pode ser objetificado. Dessa forma, “Opala”, se relacionada à pedra leitosa, encarna a imprevisibilidade, pois raramente as pedras de opala mostram opalescência, além do que são muito densas. A morte experienciada pelo sujeito lírico não é cruel nem sombria, é delicada, porém forte – move densidades de pedra sem, contudo, gestos abruptos; seus gestos deslizam pela paisagem entre a morte e a vida, entre a passagem do sono e do acordar. O sujeito lírico vaga entre esses dois espaços, entre a paisagem e o horizonte. O sujeito lírico é, para usar as palavras da própria Cecília – em seu poema *Recitativo próximo a um poeta morto* – “o poeta é um burlador de fronteiras” (MEIRELES, 1994).

O corpo do cavalo com o qual o sujeito lírico nos faz deparar é que causa estranhamento. Diante de tantos elementos incertos, enevoados, há um elemento que toma nitidez, o cavalo morto. “Na fronteira havia um cavalo morto.” A morte é sentida pelo sujeito lírico no momento exato da passagem do tempo que capta o fôlego de vida do animal, considerando que o corpo do cavalo foi o que restou na fronteira entre a morte e a vida. O corpo do cavalo como estrutura de horizonte, transborda de poesia ao mesmo tempo em que encobre o dizível. O sujeito lírico fala do cavalo, sem alcançar palavras que denotem a coisa dita em sua totalidade.

Já apontamos que o mundo, conforme Collot (2013a), não existe senão por uma consciência que é capaz de apreender a si mesma projetando-se em direção ao mundo. Nessa esteira, alguns elementos vão compondo a paisagem e reforçando a percepção do mundo vivido. “Grãos de cristal rolavam pelo / seu flanco nítido; e algum vento / torcia-lhes as crinas pequeno, / leve arabesco, triste adorno.”. Os “Grão de cristal” rememoram a madrugada, ou o que restou dela, o orvalho. O resquício da madrugada escorre na paisagem demarcando que o tempo mundano continua passando. O corpo do cavalo continua como único elemento concreto, palpável, nítido. A madrugada, a névoa, o sono, todos são comprometidos pela transitoriedade da vida. Apenas a matéria morta permanece, é como se o corpo transbordasse para além do tempo, congelado em sua *ek-sistant*, como um projeto de ser. O corpo inanimado é tocado pelos elementos dinâmicos da vida: os grãos de cristal rolam, o vento torce-lhe as crinas. Mas esses convites à vida já não são mais sentidos pelo cavalo. Sentir o vento, perceber o orvalho são sensações que dão ao sujeito lírico a sensação de que ele está vivo ao mesmo tempo em que esse sujeito se desloca para a morte do cavalo, sentindo o *não-sentir* dos elementos na paisagem que tocam o corpo do cavalo. Não é o cavalo que tem a sensação da cauda sendo esvoaçada pelo vento, é o sujeito lírico que sente o vento pelo cavalo. “–

e movia a cauda ao cavalo morto.”, ou seja, é a instância subjetiva da paisagem que sente o vento, que sente a cauda esvoaçando.

A passagem do tempo é lenta e ainda assegura o tom incerto da madrugada, pois “As estrelas ainda viviam / e ainda não eram nascidas / ai! as flores daquele dia... / – mas era um canteiro o seu corpo: / um jardim de lírios, o cavalo morto”. As estrelas asseguram a constituição de uma paisagem ainda escurecida. Até mesmo as estrelas, elementos que dependem da escuridão para brilhar, vivem. O sujeito lírico lamenta por não poder vislumbrar o dia e as flores. O sujeito lírico que compõem essa paisagem pelo golpe de vista que realiza é afetado por ela, pois vive a noite desejando o dia. As flores, como mensageiras do dia, ainda não haviam nascido, mas o corpo do cavalo era um portador de vida, embora morto, pois sobre o seu corpo se formava um canteiro, um jardim de lírio. Assim como a névoa, a prata, a opala e o cristal, os lírios reforçam a evocação de tons claros e aproxima a experiência de morte do sujeito lírico à branquidão, o que, talvez, fortaleça uma consonância de subjetivas para uma maneira de utilização do espaço em que morte e branquidão se confundam.

Os versos seguintes apresentam algumas marcas de que o tempo vai passando e de que esse sujeito se desloca pelo espaço, ao mesmo tempo em que vai alterando a constituição da paisagem por seu deslocamento. “Muitos viajantes contemplaram / a fluida música, a orvalhada / das grandes moscas de esmeralda / chegando em rumoroso jorro.” Na paisagem aparecem alguns indivíduos que são caracterizados também como transitórios, viajantes. Considerando que a paisagem da vida é transitória em Cecília Meireles, há um apontamento aqui para os viajantes, isto é, todos os que estão vivos nessa paisagem. A viagem termina em determinado ponto no horizonte, no entanto, ele é incerto, imprevisível, está sempre para além da paisagem e é ao mesmo tempo o que a delimita. As moscas são percebidas como ornamentos, são de esmeralda, e musicalizam a tomada do corpo inerte do cavalo, elas chegam numa orvalhada, em rumoroso jorro. Os viajantes são descritos pela atenção que dão à música causada pelas moscas, mas o sujeito lírico não os descreve pela atenção dada ao cavalo, isto é, o cavalo, o corpo morto, a morte não têm atenção nessa viagem. A passada pela paisagem é tão cheia de jorro de vida que os viajantes não têm tempo para experimentar a morte. Somente o sujeito lírico é que para, detém-se por demasiado tempo contemplando o mundo mundificar-se por meio do cavalo. É por meio da morte do cavalo que o vento é sentido, a madrugada é percebida, as moscas são ouvidas. O cavalo, como referente poético, presta-se à experiência do sujeito lírico como objeto inesgotável, cujo vazio de vida, comporta todas as nuances da vida, cujo insignificável significa na paisagem.

O fim dessa estrofe se realiza com a construção metafórica do cavalo que aderna no campo, ao mesmo tempo em que essa metáfora estabelece relações com a estrofe seguinte. “Adernava triste, o cavalo morto.” Adernar pode ser entendido como estar caído, deitado com tristeza. Essa tristeza é sentida pelo sujeito lírico, não pelo cavalo. O sujeito lírico encarna-se no cavalo para dizê-lo triste. Adernar também é um termo usado nas operações náuticas. Quando um navio é abatido, seja pelo deslocamento da carga, ou pelo impulso do mar ou do vento, diz-se então que “adernou”. O cavalo, como metáfora do navio cargueiro, agora adernou, tombou com sua carga de energia e velocidade, foi abatido. Essa construção da paisagem pode ser reforçada mais adiante



quando vislumbramos “E viam-se uns cavalos vivos, / altos como esbeltos navios, / galopando nos ares finos, / com felizes perfis de sonho.” Os cavalos vivos espraíam-se pela paisagem altos e galopantes, são comparados a navios esbeltos. Para esses cavalos é leve o viver, é leve o galopar nos ares finos. Diferente do cavalo morto que adernava triste, os cavalos vivos levam alegres perfis de sonho. Da compleição dessa paisagem, a metáfora aparece como uma tentativa de coincidir com o objeto. A estrutura de horizonte constituída na face invisível do corpo do cavalo fixa a inacessibilidade do objeto: não podendo acessar sua face invisível, “o poeta tentará aproximá-lo por metáforas”. (COLLOT, 2010, p. 212).

Outra característica que chama a atenção é a mudança de perspectiva do sujeito lírico nessa parte do poema. No início do poema o sujeito lírico afirma “Vi”, demarcando a sua presença na paisagem e postulando-se como testemunha do real vivido na percepção da paisagem. Há um envolvimento íntimo entre a morte do cavalo e o sujeito lírico. O mesmo não ocorre com o sujeito lírico e os cavalos vivos. O sujeito lírico não é afetado pela vida que vai sendo mundificada nos cavalos vivos, tanto é que ele não assume essa relação em primeira pessoa, como o fez com o cavalo morto. A perspectiva agora é outra, de forma que ele não fala “Vi” quando descreve os cavalos vivos, mas, sim, “Viam-se”, se eximindo da condição de vida.

A cor embranquecida da morte é somada à força da natureza que segue seu ciclo entre o nascer, florescer e morrer. “Branco e verde via-se o cavalo morto,”. A percepção do cavalo tomado pela palidez da morte é alterada e abre espaço para o verde da natureza. Essa mesma natureza que envolve o cavalo morto é a natureza que é percebida como um campo enorme e sem recurso (“no campo enorme e sem recurso,”). O mundo é construído na paisagem como um campo enorme e sem recurso não para reverter o curso da morte. Pelo contrário, esse mundo percebido assiste ao balouçar da morte entre além e aquém do horizonte e nada faz. “– e devagar girava o mundo / entre as suas pestanas, turvo / como em luas de espelho roxo.”. O cavalo morto não tem mais movimento, quem se movimenta por ele é o mundo. O mundo gira nos olhos do cavalo. Os olhos do cavalo servem de eixo para que o mundo gire entre as suas pestanas. Barbosa (2018) aponta que, nesse aspecto, a obra de Cecília constitui um sujeito lírico que ocupa um lugar intermediário: “uma alma que é divina e um corpo que a mantém durante sua passagem pelo mundo terreno” (BARBOSA, 2018, p. 199). Assim, ao habitar o corpo do cavalo, a alma do poeta vive a experiência de que a vida continua para além da materialidade do animal.

A sensação vivida pelo sujeito lírico é a de que o corpo sem vida, conforme já apontado, é escurecido, turvo. Essa construção paisagística se confirma na oposição do corpo sem vida (escuro) ao mundo vivo (claro), quando o verso isolado da estrofe apresenta “Dava o sol nos dentes do cavalo morto.” O sol como fonte de vida tenta encontrar no cavalo alguma coisa que ainda viva e, de claridade, encontra só os dentes. Ainda assim, a matéria morta não reflete a luz de vida doada pelo sol.

Ao encaminhar-se para o final, o sujeito lírico se afasta dos demais que por essa paisagem são apreendidos. Esse sujeito lírico para ao pé do corpo que jaz ali e demora-se em suas sensações a ponto de a percepção sobre a paisagem transformar-se em palavras. Esse sujeito doa-se com o olhar e com o corpo para vivenciar a experiência de morte do



outro. Os demais não têm a mesma atitude (“Mas todos tinham muita pressa,”), isso porque “A alma do poeta sabe mais do que a linguagem tem capacidade de dizer” (BARBOSA, 2018, p. 199). O poeta é o ser capaz de transitar pela paisagem e, pelo referente poético, correr para lá da linha do horizonte e voltar. Os demais não percebem o deslizar do tempo para a morte (“e não sentiram como a terra / procurava, de légua em légua, / o ágil, o imenso, o etéreo sopro / que faltava àquele arcabouço.”). Os demais não percebem que só faltava ao cavalo o sopro. Esse sopro que faz com que, dos viventes, brote a agilidade, a grandeza. Faltou uma pequena porção de sopro a um filho da terra, ao que ela se pôs a procurar. Esse sopro imenso faltou por um segundo no peito do cavalo (“Tão pesado, o peito do cavalo morto!”). Com o sopro, num momento, vivo. Sem o sopro, em outro, morto. O sujeito lírico vive, na morte do cavalo, cada sensação do que poderia ser a morte de qualquer outro ser. A morte tenta congelar o cavalo na paisagem, mas o sujeito lírico, na experiência de morte com o cavalo, acaba deslocando a paisagem até que ela se ponha a procurar onde estaria esse sopro que falta ao animal.

Destacamos, quanto à estrutura do poema, que todas as estrofes seguem uma regularidade de quatro versos seguidos de um verso isolado. A cadência desses quatro versos, para nós, aponta para a cadência da vida que se faz e refaz na paisagem. O verso isolado sempre traz à tona a morte do cavalo. O cavalo morto é um elemento rememorado em todas as estrofes, está aí atravancando a paisagem, isto é, a morte está aí; sempre ao final de cada cadência há uma presentificação da morte. Na última estrofe, essa regularidade se quebra. Em lugar de quatro, a última estrofe apresenta cinco versos. O verso que quebra com esse padrão é o mesmo que abre lugar para o sujeito lírico falar do sopro ágil e imenso. Contudo, o sujeito lírico ainda respeita a presença da morte no último verso isolado e sente pesado o peito do cavalo, como se o tal sopro lhe faltasse a ele mesmo, e não somente ao cavalo morto. Assim, a morte, lugar sagrado, incerto para além do horizonte, é acessada pelo sujeito lírico. O referente poético, que imprime na paisagem o cavalo morto, transborda essa paisagem para o sagrado. “O sagrado, tal como o referente poético, é um vazio que pode guardar tudo.” (BARBOSA, 2018, p. 198).

Considerações finais

Ao encaminhar-nos para as considerações finais, suspendemos, por ora, as abordagens possibilitadas por este estudo, sem, no entanto, estancar ou encerrar tais possibilidades. O presente trabalho se propôs a analisar a composição da paisagem na poesia de Cecília Meireles, a fim de investigar a experiência de morte vivenciada pelo sujeito lírico. Para atender a essa expectativa, o estudo partiu da seguinte questão norteadora: o sujeito experiencia a morte na morte de outro ao se deslocar de seu lugar na paisagem em direção ao horizonte e pode, em curtos golpes de vista, transcender essa estrutura.

A poesia de Cecília Meireles se prestou a nossa singela análise, na qual buscamos pautar a experiência de morte do sujeito lírico na morte do outro. Tanto a morte quanto o outro apresentam estrutura semelhante à estrutura de horizonte, pois situam-se no campo do invisível. Somente o sujeito lírico, ao deslocar-se para fora de si, existir fora de si e existir no mundo, é que consegue experienciar mutuamente a morte e o outro, isso porque o sujeito poético dedica-se a fazer aparecer o invisível na paisagem e diz o silêncio do objeto.



Conforme apontado, a poesia de Cecília apresenta características de transitoriedade. Apresenta um sujeito angustiado pela mutabilidade, ao mesmo tempo em que é o único sensível a ela. Enquanto todos estão preocupados em viajar pela paisagem, o sujeito lírico para, se depara e repara a morte do cavalo. O sujeito lírico não passa indiferente. A morte do cavalo é a sua morte, é a morte de todos, é a morte de qualquer um, isso porque o ar que faz todos respirarem é o sopro imenso que a todos presenteia com a vida.

A morte experienciada pelo sujeito lírico é mais leve que a morte apreendida por outras tantas concordâncias de afetividades. Outros vários olhares se voltam para uma paisagem em que a morte é sombria e estarrecedora. Cecília nos faz olhar para uma morte inexorável, sim, mas mansa como a névoa e suave como o orvalho. O encontro com o cavalo e a experiência com a paisagem faz-se em palavras para gritar: a morte está aqui no meio do campo enorme sem recurso, no meio da paisagem, talvez oculta ao nosso ponto de vista, deslizando pelo horizonte interno.

Referências

BARBOSA, M. H. S. Como quem vê outra coisa: encontro entre a poesia na obra de Sophia de M. B. Andresen. *Convergência Lusíada*, v. 31, p. 6/01-21, 2014.

BARBOSA, M. H. S. Memórias do futuro: alteridade do mundo e do sujeito na poesia de Cecília Meireles. *Letrônica*, v. 11, p. 189-201, 2018.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. [S.l.]: Edições Macunaíma, 2012. p. 11-28.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Coordenação da tradução por Ida Alves... [et al.]. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013a.

COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Tradução de Zênia de Farias e Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013b.

DAL FARRA, M. L. *Cecília Meireles: imagens femininas*. *Cadernos Pagu*, v. 27, p. 333-371, 2006.

DE CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Retrato natural. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

