

## CONTEMPLAÇÕES DO MUNDO VEGETAL: OS JARDINS DA VIDA E DA MORTE NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

---

ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA \*

WESLEY THALES DE ALMEIDA ROCHA \*\*

### RESUMO

A poesia de Cecília Meireles se caracteriza por um frequente exercício da meditação em associação com figurações de paisagens naturais, em especial as do mundo vegetal. Este trabalho aborda poemas dos livros entre *Viagem* (1939) e *Retrato Natural* (1949), nos quais imagens de jardins, flores e árvores se articulam à perquirição sobre os ciclos da vida, a passagem do tempo e a precariedade da existência. As análises se desenvolvem com apoio na fortuna crítica da poeta, em obras teóricas sobre a relação entre literatura e paisagem e sobre os imaginários botânicos.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles. Jardim. Vida. Morte. Tempo.

---

“Ah! mundo vegetal, nós, humanos, choramos  
só da incerteza da ressurreição.”  
*Cecília Meireles, “Epigrama n° 3”*

Em sua obra lírica, Cecília Meireles explora as mais diversas *personae* poéticas, muitas colhidas do “*musée imaginaire* da história literária”, como diria o crítico alemão Michael Hamburger (2007, p. 103), outras elaboradas com base em sua própria imaginação pessoal. Dessas *personae* cecilianas, as mais destacadas são a da “navegadora”,

---

\* Professora Doutora de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Montes Claros, MG, Brasil. Este texto é resultado de reflexões sobre a percepção, objetos e a paisagem que estão sendo discutidas no projeto “Cecília Meireles: os objetos e as janelas da percepção”, na Unimontes. E-mail: [ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br](mailto:ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4361-0226>

\*\* Professor Doutor de Literatura e de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG. Araújo, MG, Brasil. E-mail: [whthales@gmail.com](mailto:whthales@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2195-6493>

a da “pastora de nuvens” e a da “viajante”. Há, no entanto, uma que é pouco abordada e aparece significativamente em toda a obra da autora, que é a da “jardineira”, a da cultivadora de imagens poéticas e simbologias de flores, ramos e árvores.

Essas figurações do mundo vegetal ocorrem em associação com a reflexão sobre temas de caráter metafísico e metapoético. Tal associação entra no quadro geral e de base, nessa poética, de articulação entre o exercício meditativo e imagens de paisagens naturais, com os signos da natureza constituindo uma “forma simbólica” pela qual o sujeito lírico dimensiona a existência das coisas e sua existência entre as coisas. No artigo “Viagem pelo sensível: a paisagem como fonte ou veículo para o pensamento, na poesia de Cecília Meireles” (ROCHA; OLIVEIRA, 2022, p. 277-280), analisamos o poema “Cantiga”, de *Viagem*, que em seus versos fala de um conhecimento sobre a vida por meio da observação do que acontece com a natureza, mais precisamente com as plantas e as flores: “Os jardins têm vida e morte,/ noite e dia.../ Quem conhecesse a sua sorte,/ morria” (MEIRELES, 2017b, p. 298-299). Das flores, plantas e árvores vem a lição, difícil de aceitar, de que tudo é frágil, inconstante e contingente, assim como é com a flor sob os influxos do vento, da chuva, das ações humanas.

Essa apreensão do sentido da transitoriedade da vida – mas também da plenitude da existência, ou mesmo da experiência da morte – por meio de imagens de paisagens vegetais aparece em diversos outros poemas de Cecília Meireles. Neste estudo, percorremos alguns desses textos poéticos da autora, especialmente dos livros *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949), buscando ressaltar e compreender o modo expressivo como a poeta explora a imaginação vegetal e a simbólica floral, nelas buscando lições sobre os sentidos da existência, os destinos do ser humano e o além da vida.

Vemos, nesses poemas fundados na contemplação do mundo vegetal, uma base expressiva de veio meditativo, mas também angustiado. Embora o contato com as flores, as plantas e as árvores seja buscado e, por vezes, experimentado como algo extasiante e transfigurador, há uma ansiedade, uma inquietação que se destaca mais que a tranquilidade, um sentimento de impotência maior do que o de controle. Octavio Paz (2012), em *O arco e a lira*, propõe que a angústia existencial é um dos motores do exercício poético. Este seria movido, principalmente, pela consciência “da situação humana original – o estar aí, o saber-nos lançados nesse aí que é o mundo hostil ou indiferente – e do fato que mais que qualquer outro a torna precária: sua temporalidade, sua finitude” (PAZ, 2012, p. 155). O crítico Darcy Damasceno já assinalou que o

sentimento de ansiedade, na poética de Cecília Meireles, devem justamente da consciência da brevidade da vida e os motivos a ela subjacentes: “a mutabilidade das coisas, a precariedade do mundo, a instabilidade da fortuna, a vaidade humana, a insatisfação amorosa, a estipulação da dor como preço da felicidade” (DAMASCENO, 1958, p. xxxvi). Ainda segundo o crítico, é no contato com a natureza que essa consciência mais se agudizaria. As constantes do mundo físico revelam a condição fundamental do existir, inclusive o humano: a contingência e a finitude.

A natureza convida à contemplação enquanto ação do olhar e do pensamento ao mesmo tempo; a contemplação envolvendo um duplo movimento: primeiro, um contato através dos sentidos, principalmente a visão, a que se integra a meditação, com o que se faz alvo do olhar tornando-se igualmente “centro de gravitação da inteligência” (DAMASCENO, 1958, p. xx). Seriam, então, estas duas as atitudes de base do exercício contemplativo na poesia cecilianiana: o “levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações” e a “consideração reflexiva” de seus sentidos para a vida humana.

Damasceno mostra como “as mais humildes manifestações da vida, os seres mais diminutos, os episódios mais singelos são motivos de elevada reflexão” por parte da poeta, que “busca em tudo uma lição de vida” (DAMASCENO, 1958, p. xix). O crítico ressalta entre esses elementos as tantas e elaboradas espécies florais evocadas por Cecília em seus versos:

a carnação redonda e o violento rubor da rosa, a leveza corpórea da papoula, a alvura longilínea dos lírios, a miúda azulação celeste do miosótis; anêmona, crisântemo, nenúfar, dália, goivo, alfazema, orquídea, cravo, gerânio, amor-perfeito, azaléa, narciso, junquilha, gardênia, tulipa, malva, glicínia, manjerona, jasmim, bonina, girassol, margarida... (DAMASCENO, 1958, p. xxi)

As flores mais decantadas pela poeta nesses seus “levantamentos líricos” são: o amor-perfeito – que é tema e título de uma composição em *Mar absoluto e outros poemas* (“Amor-perfeito” [2017d, p. 529-530]) e de mais três em *Retrato Natural* (“Canção do Amor-Perfeito” [2017e, p. 627], “Improviso do Amor-Perfeito” [2017e, p. 638-639] e “Canção do Amor-Perfeito” [2017e, 643-644]) – e a rosa, que tem 5 peças na forma de “motivo” a ela consagradas em *Mar absoluto e outros poemas*.

O termo “motivo” possui diversos significados, os quais podemos ver insinuantes nessa série de composições: primeiro, em sua acepção genérica, refere-se a “razão”,

“origem” para algo ou algum fato; possui, então, um valor explicativo, que imprime na enunciação poética uma dimensão especulativa ou filosófica. Na arte, em especial nas artes plásticas e na música, a palavra “motivo” tem sentidos específicos: na primeira, designa uma imagem ou um desenho recorrente, a partir do qual se desenvolvem variações diversas; na música, por sua vez, “motivo” diz respeito a uma unidade melódica e rítmica que aparece no decorrer da composição, podendo representar um objeto, uma pessoa, um lugar ou uma ideia. Vemos que a “rosa” é explorada por Cecília Meireles nessa tripla perspectiva: como “explicação”, ou seja, como objeto de um exercício meditativo; como base de um trabalho pictural, na elaboração da imagem de um elemento em suas diversas formas e aparências; como tema de uma criação musical, a partir do qual se desenvolve um canto repleto de tons, ritmos e contexturas variados.

Destacamos, abaixo, o “2º motivo da rosa”, dedicado a Mário de Andrade (que o escolheu para ser publicado no livro *Mar absoluto e outros poemas* e que morreria no ano da publicação, em 1945<sup>2</sup>):

## **2º motivo da rosa**

### *A Mário de Andrade*

Por mais que te celebre, não me escutas,  
embora em forma e nácar te assemelhes  
à concha soante, à musical orelha  
que grava o mar nas íntimas volutas.

Deponho-te em cristal, defronte a espelhos,  
sem eco de cisternas ou de grutas...  
Ausências e cegueiras absolutas  
ofereces às vespas e às abelhas,

e a quem te adora, ó surda e silenciosa,  
e cega e bela e interminável rosa,  
que em tempo e aroma e verso te transmutas!

---

2 Cf. MEIRELES, C. Cecília e Mário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Sem terra nem estrelas brilhadas, presa  
a meu sonho, insensível à beleza  
que és e não sabes, porque não me escutas...  
(MEIRELES, 2017d, p. 490)

Começamos observando o poema em sua dupla dimensão musical e estrutural. Sua organização em quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos, aponta para a forma clássica do soneto. Curioso observar que etimologicamente “soneto” tem a acepção de “pequeno som” ou “pequena canção”, o que caberia bem para essa composição. Geralmente, um soneto tem, no primeiro verso, a ideia central a ser desenvolvida em variações diversas, sendo ela novamente transcrita no último verso, em tom conclusivo. É o que vemos na frase dirigida à rosa, “não me escutas”, que guarda um sentido metapoético e influi no plano conceitual da composição, sugerindo a inutilidade ou impotência do próprio canto frente ao objeto “celebrado”. Sua retomada, no último verso, infunde no poema uma dinâmica circular, que ressoará na imagem da rosa em sua forma côncava e no sentido a ser dela extraído em relação a um tema de valor metafísico: o mundo ou a vida, intuídos como um eterno vir a ser, uma criação contínua.

O soneto é, na tradição lírica, símbolo da forma perfeita, da regularidade mais exata. Este soneto de Cecília Meireles, no entanto, se sustenta numa forma permeada de irregularidades: na métrica, em que as medidas dos versos não são as mesmas (há uma base no decassílabo, mas oscila para 11 ou 12 sílabas poéticas em alguns versos), o que provoca certa variabilidade ou até instabilidade rítmica; na sonoridade, com as rimas, que, embora sigam um padrão de distribuição, em intercaladas com emparelhadas (ABBA//BAAC//CCA//DDA), e monotonamente articularem-se como do tipo grave (todas as palavras finais dos versos são paroxítonas), guardam uma nota de inconstância: são imperfeitas as rimas em “B”, em que se combinam fragilmente as palavras “assemelhes”, “orelha”, “espelhos” e “abelhas”. Está, pois, inserida a dissonância também no plano da sonoridade.

Há, ainda, que se observar os sons no interior do verso: há um domínio aliterativo em t, que repercute certa agressividade na textura do canto; consoantes nasais (em m e n), por sua vez, estabelecem um contraponto, projetando um sentido de suavidade e delicadeza. No plano da assonância, vemos também um jogo contrastante: entre vogais abertas (em é, a e ó, principalmente) e fechadas (em ê, ô e u). Enquanto vogais abertas

tendem a repercutir valores semânticos ligados à clareza, intensidade, estridência, os sons fechados, principalmente os em u, sugerem ideias de fechamento, obscuridade e projetam ruídos tidos como surdos. Mais uma vez, podemos já inferir na forma valores semânticos que constituirão a “ideia” final do texto, relacionando os ecos abertos ao próprio canto poético, voltado à intensidade da voz e à clareza de pensamento, enquanto os sons fechados representam a rosa, o destinatário desse canto, que se guarda incólume em sua beleza impassível.

No plano pictural, vemos um desenho que se elabora com dificuldades. A rosa, que é “surda e silenciosa”, mostra-se também indelineável. Ao sujeito lírico resta tentar figurá-la em sua aparência externa e, principalmente, na assimilação com outros elementos a que ela se assemelha: a concha e o cristal. O “motivo” central se desdobra, assim, em outras imagens, por relações de analogia. Como mostrou Octavio Paz, em *O arco e a lira*, é do caráter próprio da imagem poética aproximar ou acoplar realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si (PAZ, 2012, p. 104). Mas, no jogo de imagens de planos simbólicos díspares (o vegetal com o marítimo e com o geológico) que Cecília Meireles promove nesse poema, as realidades tão distantes não apenas se aproximam, mas se intercambiam. O pensamento vai a todas as direções possíveis no intuito de conhecer o seu objeto, abstraindo-o de sua realidade imediata e, assim, aumentando as relações possíveis entre ele e o mundo.

Em sua forma angulosa, em sua espessura meio áspera e em sua cor em rosa claro, a rosa remete à concha. Mas um terceiro elemento visual entra nessa associação, para completar a projeção semântica aí visada: a orelha, que guarda as mesmas características visuais e é o órgão sensorial relacionado à audição, o que se deseja ressaltar. Então a rosa é colocada em contraste com esses dois elementos: diferentemente da concha, ela nada ecoa; diferentemente da orelha, ela nada escuta. Eis que ela resiste, em sua individualidade própria, à tentativa do eu lírico de submetê-la à identificação com as outras coisas e, principalmente, ao propósito do seu canto poético.

Na segunda estrofe, a comparação é com o cristal. O sujeito lírico usa o verbo “depor” para referir-se à ação poética que, então, realiza com a imagem da rosa. Tal verbo aparece em suas múltiplas significações: enquanto “colocar”, gesto tátil e de extrema intervenção sobre o objeto e que remete à própria ação pictórica que a poeta realiza; mas também “depor” enquanto “testemunhar”, o que diria respeito à ação elocutória que forma o canto. É, então, como um cristal limpo e transparente que a poeta tenta “forjar” a sua visão da rosa, extraíndo-lhe os resíduos de sua origem terrena (“sem eco

de cisternas ou de grutas...”). A rosa ganha nas mãos (e olhos e boca) do sujeito lírico um brilho extremo que mais cega do que deixa ver algo em seu interior.

Essa dupla associação da imagem da rosa com a da concha e a do cristal aproveita desses elementos as suas cargas simbólicas. A rosa tem entre as suas simbologias, principalmente na Índia, na figura da “rosa cósmica” Triparasundavi, a ideia de “perfeição acabada”, uma “realização sem defeito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 788). A rosa também seria no Ocidente o equivalente ao que a flor de lótus representa no Oriente: a manifestação da vida, “oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 788).

Em sua forma circular, a rosa remete ao símbolo da roda, que, conforme o *Dicionário de símbolos*, representa a “perfeição sugerida pelo círculo”, o que inclui ideias da vida e do mundo como um eterno vir a ser, criação contínua, infinita contingência e perecer (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 788). Essa mesma simbologia faz-se patente na imagem da concha, que dialoga com a rosa em sua equivalência à flor de lótus: ambas seriam a manifestação da vida oriunda das águas primordiais. Além disso, em sua forma côncava e profunda, a concha alude ao órgão genital feminino, assim representando a fecundidade, o mistério da vida. Então, se nas conchas se ouve as vozes do fundo do mar, nelas se encontra o segredo da vida, ali fundado. Por outro lado, como matéria ctônica, formada no reino subterrâneo, no reino dos mortos, ela guarda igualmente o segredo da morte. É, pois, como a uma concha, isto é, para se extrair dela os segredos da vida e da morte, que o sujeito lírico procura a rosa. Mas, como vimos, ela nada diz e nada ouve, guardando-se em incomunicabilidade.

O cristal traz cargas semânticas parecidas. Ele é descrito como um embrião, nascendo da terra. Lapidado, torna-se símbolo de transparência, clarividência, sabedoria. Por ele, vislumbra-se o “plano intermediário entre o visível e o invisível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 303). “Depondo” a rosa como um cristal, o sujeito lírico visa surpreender nela um sentido para a existência. Porém, a rosa mais cega do que deixa entrever algo dentro dela, novamente resistindo em sua individualidade obscura.

Surda e silenciosa, cega e bela e, principalmente, “interminável” é a rosa, símbolo do tempo que sempre se renova e da poesia mais alta, inatingível pela poeta. Esta, com seu canto irregular e imperfeito (como vimos no plano estrutural, musical e imagético do poema), mostra-se impotente e frágil. A beleza da rosa, tal como aos mistérios da vida e da morte, está além da capacidade humana de dizê-la, além da capacidade humana de representa-la, além da capacidade humana de compreendê-la. E, em face da

consciência dessa impotência, dessa impossibilidade de se chegar à revelação, o canto poético é angustiado e tenso, o que ressoa naquele “motivo” cantado na abertura e no fecho, em tom de reclamação: “porque não me escutas...”.

Enfim, o “2º motivo da rosa” pode ser um poema sobre a impotência da linguagem poética ou, pelo menos, desta poeta em conhecer e designar a realidade; porém, é mais ainda a expressão do anseio desesperado do ser humano de, através da linguagem poética, extrair dos signos da natureza os sentidos secretos do existir. Como diria Octavio Paz (2012, p. 109), evocando a tradição oriental: “vertiginosa em sua imobilidade; vazia em sua plenitude”, a contemplação – no caso do poema de Cecília, a da rosa – mostra que todo conhecimento possível é o de que o conhecimento é impossível.

Observamos, nessa análise de “2º motivo da rosa”, que a flor é empregada por Cecília Meireles em sua dupla dimensão de imagem e símbolo, assim articulando no poema processos e efeitos tanto sensoriais quanto conceituais. Darcy Damasceno ressaltou que a conjunção de um lastro pictórico com o conceitual na decantação da rosa, na poesia de Cecília Meireles, dá-se por um investimento nos processos metafóricos.

Como Octavio Paz assinala, a dimensão simbólica da linguagem atesta-se na sua tendência a “cristalizar-se em metáforas”:

A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E desse modo é um instrumento mágico, ou seja, algo suscetível de tornar-se outra coisa e de transmutar aquilo em que toca. (PAZ, 2012, p. 42)

A imagem visual constitui o “ponto de partida” para associações diversas, que envolvem os demais sentidos e a “inteligência” (DAMASCENO, 1958, p. xx). De fato, não se trata de apenas perceber ou sentir o objeto, mas também de perscrutar nele os sentidos ocultos de seu próprio existir e, por extensão, do existir em geral, incluindo o do ser humano. Assim, ao observar a beleza imóvel e silenciosa da flor, o sujeito lírico realiza o que Damasceno (1958, p. xxii) chama de “processos imaginísticos”, os quais permitem sondar-se o metafísico no físico.

É a dialética do visível e do invisível que Maurice Merleau-Ponty desvelou em sua filosofia. O “contato ingênuo com o mundo”, que envolve a percepção, funda um



processo de produção de sentidos, e sentidos também sobre a parte de invisível, os horizontes internos, que a coisa percebida comporta (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 127). Dos elementos de uma paisagem natural podem-se entrever os segredos dos processos da natureza, que dizem respeito também a nós humanos.

Partindo de Merleau-Ponty, o teórico Michel Collot mostrou como a paisagem constitui uma estrutura que comporta elementos que estão além dos limites do visível, envolvendo não só a visão, como também os outros sentidos e o processar interior que se dá pela inteligência:

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

Oferecendo-se a todos os sentidos e ao intelecto, a paisagem toma o sujeito por inteiro, em corpo e alma, constituindo uma estrutura que envolve “uma visão de conjunto”, encarnando a coisa e seus horizontes. Ela “jamais se apresenta como um panorama, mas como uma cena móvel, animada por um jogo de sombras e luzes” (COLLOT, 2013, p. 24). Com isso, ler as figurações da natureza na poesia implica em ler uma “constelação de significados” relativos ao que compõe a exterioridade do mundo, mas também à subjetividade lírica em expressão e, ainda, a planos imaginários, espirituais ou metafísicos que os elementos da natureza podem simbolizar.

Aplicando, como vimos em “2º motivo da rosa”, os sentidos (a visão e a audição) e a inteligência na percepção e na sondagem dos aspectos visíveis e invisíveis da flor, a poeta tenta perscrutar nesse objeto um significado para a vida; no caso daquela composição, esse significado era justamente a extrema incognoscibilidade do existir. Essa “lição” permeia outros poemas de Cecília Meireles votados à “sondagem” de sentidos metafísicos por meio do físico das flores. Em “Desventura”, de *Viagem*, por exemplo, a analogia com as rosas permite considerar o aspecto multifacetado e, por isso, também enigmático, de um objeto ou de um ser: “Tu és como o rosto das rosas:/ diferente em cada pétala” (MEIRELES, 2017b, p. 286). O mesmo se dá com o jardim, em “Pergunta”, de *Vaga música*, no qual o inapreensível de um rosto suscita o desesperado anseio de conhecimento: “Teu rosto é um jardim, na sombra/ Teu sonho, flor sob a lua./ Por aquela que foi tua,/ que orvalho em teus olhos tomba?” (MEIRELES, 2017c, p. 381).

Mas são muitos os poemas de Cecília Meireles pautados numa “meditação simbólica” junto às imagens das flores, o que faz com que sejam também variados os efeitos de sentido que a poeta aí articula. Entre eles há este que o *Dicionário de Símbolos* registra: o da flor como simbolizando o “princípio passivo”, em cuja extensão de sentidos está a ideia da “instabilidade essencial da criatura”: “O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da Atividade celeste, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 437-438).

Descrições de flores a sustentarem o peso do orvalho ou da chuva, como também a sofrerem os influxos do vento, abundam nos poemas de Cecília Meireles. Essas imagens podem ser vistas como representando a vida ao peso de acontecimentos graves ou sob a intervenção do acaso. Explorando esse motivo poético, temos em *Viagem*: “Inverno” (2017b, p. 265-266), “Renúncia” (2017b, p. 277-278), “Cantiga” (2017b, p. 298-299) e “Epigrama nº 11” (2017b, p. 324); em *Vaga música*, “Pequena flor” (2017c, p. 383-384); em *Mar absoluto e outro poemas*: “1º motivo da rosa” (2017d, p. 475-476), “4º motivo da rosa” (2017d, p. 527), “Amor-perfeito” (2017d, p. 529-530), “O jardim” (2017d, p. 570-571) e “O vento” (2017d, p. 571-572); enfim, em *Retrato Natural*: “A flor e o ar” (2017e, p. 676-677). Há, ainda, a mesma ação a ocorrer sobre folhas ou ramos, como no belíssimo “Epigrama nº 5”, de *Viagem*:

Gosto da gota d’água que se equilibra  
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:  
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:  
pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto  
para a imensidade do ato.  
(MEIRELES, 2017b, p. 275)

O equilíbrio frágil da gota d’água sobre a folha rasa enseja, por analogia, uma visão imaginativa sobre o equilíbrio frágil do universo, do cosmos, junto à natureza. E a

percepção, nesse movimento oscilante entre a meditação e a imaginação, também precisa se equilibrar. Porém, o objeto contemplado resiste à tentação do olho que o observa e quer nele vislumbrar o sentido oculto de seu existir naquele instante, naquela situação. Eis que, então, a gota se reprime e impõe ao olho e ao pensamento a mesma condição vacilante: eles têm que se fixar para não perderem o seu equilíbrio. Sustentando-se entre a plenitude da revelação e o abismo do desconhecimento, o olhar e o pensamento se ampliam e podem vislumbrar a folha como o palco em que toda essa ação acontece. Sua imagem é posta em analogia com o símbolo do deserto, espaço de plenitude e vazio extremos. Por todas essas relações de sentido, pode-se entrever, nesse poema, uma “sondagem metafísica” a respeito da existência. O existir, inclusive o humano, é o equilibrar-se translúcido, como o da gota transmutada em cristal sobre a folha, entre a plenitude e o vazio.

Nesse jogo de imagens e significações com que estamos nos deparando, podemos perceber um processo de base na poética ceciliana, analisado por Leila B. Gouvêa como a “transfiguração do real”. Segundo a crítica, na poesia de Cecília Meireles a matéria sensível é desembaraçada do prosaico e banal e levada, “por via da indagação metafísica ou da mediação simbólica, da deformação onírica ou da metamorfose”, ao ponto do maravilhoso, do sublime ou do sobrenatural (GOUVÊA, 2008, p. 69-70).

Entretanto, tal processo aproveita a dinamicidade que, conforme Gaston Bachelard (1990a, p. 212), é constitutiva do próprio imaginário vegetal. A árvore impõe uma visão vertical e conduz ao céu, às estrelas; por vezes, sua copa, dando sombra, convida ao descanso e ao sono regeneradores; a erva e a gramínea abrem uma dimensão horizontal, que pode ir ao infinito; as raízes convidam ao aprofundamento nos mistérios da terra, do inconsciente, ou até às “regiões infernais”; as flores, as folhas, os brotos ondulam ao fluir do vento e, assim, provocam o olhar e o pensamento ao deslocamento, ou, então, exigem uma fixação para seus detalhes frementes, que cristalizam a beleza instantânea, no entanto plena. As flores, ainda, ornem vasos, celebrações, como também caixões e túmulos. Enfim, tomando o que Bachelard diz sobre a “imaginação da raiz” como coextensiva a todo universo vegetal, podemos dizer deste que ele constitui “uma espécie de síntese ativa da vida e da morte” (BACHELARD, 1990b, 239).

Se estendemos esta consideração crítica das flores, folhas e árvores para a imagem ampliada do jardim, vamos encontrar justamente essas simbologias. Primeiro, tenhamos em vista o imaginário mítico e religioso do Ocidente em sua base judaico-cristã, em que o jardim figura como o Paraíso terrestre e como símbolo da criação divina: o Jardim do

Éden. É aí, também, o lugar de morada original do ser humano, onde ele foi criado e onde foi dado a ele viver. Adão e Eva, cuja missão dada por Deus era cuidar do jardim, teriam sido os primeiros jardineiros. O signo de sua ruptura com Deus, depois, foi justamente o castigo da expulsão desse paraíso. *O Dicionário de símbolos* ainda ressalta, a partir desse imaginário do Éden, a ideia de “predominância do reino vegetal no começo de uma era cíclica, enquanto a Jerusalém celeste do fim será uma cidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 512).

Em *Mar absoluto e outros poemas*, há uma série intitulada “Os dias felizes”, na qual constam as composições “Os dias felizes” e “O jardim”, que justamente traçam a imagem do jardim como um paraíso terrestre, cosmos central do mundo e lugar, para o ser humano, de uma possível experiência transcendente. Em “Os dias felizes”, o eu lírico encontra entre as árvores, em silêncio (como se em um momento de meditação), a “doçura maior da vida”. Tudo parece estar em harmonia nos movimentos próprios da natureza. Porém, há uma sombra de ansiedade que se projeta na voz lírica, relacionada à consciência de que essa experiência é passageira e, principalmente, ao ato de as crianças, representando a intervenção humana na natureza, destruírem o ninho de “ovo azul” deixado pelos pássaros. As formigas vêm e devoram os restos dos ovos, impedindo que os ciclos da vida ali se realizem, com o aborto dos pássaros, algo que Mircea Eliade (1991, p. 74-75) menciona em comentário sobre a mitologia do “ovo partido” no Budismo. Essa consciência do modo negativo como o homem interfere na natureza provoca um desajuste no próprio estado do sujeito lírico, tirando-o de um momento de desfrute da “Beleza” da natureza e lançando-o num processo reflexivo desconfortável (MEIRELES, 2017d, p. 569).

A composição “O jardim” apresenta, também, a descrição de uma paisagem em que todos os elementos possíveis da natureza atuam numa harmonia extrema, ao ponto de a relação entre as coisas grandes, como a luz do sol, e as coisas mais diminutas, como “os orvalhos no fundo das flores”, “a mais ignorada areia” ou “insetos mínimos”, ser da mais fina aprendizagem. Os pássaros voam tranquilamente até o chão, as borboletas vivem suas metamorfoses entre águas e flores e as cigarras produzem nos troncos das árvores suas “resinas sonoras”. Só que, mais uma vez, entra a figura humana e ameaça toda essa harmonia. À sua possível presença, os pássaros e as borboletas fogem, as flores e folhas se recolhem com medo, já tendo em vista a destruição que pode ser causada. A visão idílica do jardim, que o poema elaborava nas suas cinco primeiras estrofes, ganha essa contextura de meditação angustiada, na estrofe final, evidenciando a tendência, na

poética ceciliana, de um processo meditativo a considerar criticamente as relações entre o ser humano e o mundo natural (MEIRELES, 2017d, p. 570-571).

Com base nesses registros, vemos então o jardim representando, além de o lugar originário da existência humana, a relação que o ser humano estabelece com a natureza, mais especificamente o domínio que o homem tenta sobre ela exercer, domesticando-a. O jardim passa aí a “símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 513). Em seu livro *A invenção da paisagem*, a artista plástica, crítica de arte e filósofa Anne Cauquelin assinala justamente essa visão do jardim como produto de um artifício humano junto à natureza:

Fechado, detalhado, especificado, o jardim evoca e invoca uma natureza em obra – à qual corresponde uma atividade de jardineiro –, um pouco forçosamente, se assim posso dizer. Se desperta o interesse dos homens por sua morada (ecologia vem de *oikos*, casa) e lhes revela sempre mais para diante os segredos de uma natureza pródiga, essa obra fornece a prova superabundante de que uma “paisagem natural” é o produto de um artifício laborioso, algo como uma criação continuada. (CAUQUELIN, 2007, p. 11)

Jacques Barozzi, na introdução de *Le goût des jardins*, um livro em francês que reúne textos literários de diversas épocas a respeito do jardim, questiona de onde nos vem o desejo dos jardins, a que responde:

Certamente, mais ou menos conscientemente, de nossa infância e daquela humanidade. Pois nada mais natural do que um jardim, exteriorização de uma necessidade enraizada no mais profundo do homem, manifestação de seu desejo de legar à posterioridade o traço de sua criação do mundo. (BAROZZI, 2006, p. 12, tradução nossa)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No original: “Assurément, plus ou moins consciemment, de notre enfance et de celle de l’humanité. Car rien de moins naturel qu’un jardin, extériorisation d’un besoin ancré au plus profond de l’homme, manifestation de son désir de léguer à la postérité la trace de sa création du monde?” (BAROZZI, 2006, p. 12)

De fato, a experiência com o jardim, na infância, envolve a descoberta das belezas, dos mistérios e até das monstruosidades (como concebiam os astecas) de um mundo além do humano. Mas nele se podem conhecer também os impulsos naturais que formam o próprio ser humano. É o que nos testemunha Marcel Proust, em sua obra *Em busca do tempo perdido*. Se num primeiro momento o jardim é, para o herói do romance, apenas um lugar de refúgio para a leitura, deixando-se abstrair para que o menino mergulhe no mundo maravilhoso aberto pelo livro, num segundo momento, quando o narrador-protagonista envereda para além dos limites da casa, no bosque de Roussainville, o contato com a natureza já se faz revelador, unindo mente e corpo, incitação meditativa com excitação amorosa e até sexual (PROUST, 2006, p. 201).

É interessante notar como, na poesia de Cecília Meireles, abundam poemas que retratam crianças tendo experiências transfiguradoras em seus contatos com jardins ou bosques. É o caso da composição “Ar livre”, de *Retrato natural*, em que uma “menina translúcida” passeia pelo jardim e vai, aos poucos, nele próprio se metamorfoseando:

### **Ar livre**

A menina translúcida passa.  
Vê-se a luz do sol dentro dos seus dedos.  
Brilha em sua narina o coral do dia.

Leva o arco-íris em cada fio de cabelo.  
Em sua pele, madrepérolas hesitantes  
pintam leves alvoradas de neblina.

Evaporam-se-lhe os vestidos, na paisagem.  
É apenas o vento que vai levando seu corpo pelas alamedas.  
A cada passo, uma flor, a cada movimento, um pássaro.

E quando para na ponte, as águas todas vão correndo,  
em verdes lágrimas para dentro dos seus olhos.  
(MEIRELES, 2017e, p. 601-602)

Veja-se como há uma integração grande e mágica entre a menina e o jardim por onde ela passeia, ao ponto em que o próprio corpo dela se desfaz dos signos da condição humana (“Evaporam-se-lhe os vestidos, na paisagem”) e transmuta-se nos elementos da natureza, enquanto estes também se lhe interiorizam. Nesse poema, não há aquele

sentimento de ansiedade a interromper o fluxo transcendente; o pensar angustiado não se aproxima e fica apenas a experiência de deleite e identificação com o mundo natural.

Entretanto, são vários, também, os poemas que retratam crianças mortas ou doentes em associação com flores, num veio meditativo mais premente. Nesses registros poéticos, Cecília Meireles certamente tem em vista que os signos da morte são também inerentes ao imaginário botânico. Como adverte Barozzi (2006, p. 11), “os cemitérios são também jardins, e somente para os mortos”. A respeito dessa observação, vale lembrar o poema “O cavalo morto”, do livro *Retrato natural*, que estampa a imagem de um cavalo que se putrefaz de modo sublime, metamorfoseando-se o seu corpo em um canteiro de lírios (MEIRELES, 2017e, p. 674).

Aprofundando esta consideração da relação entre as flores e os signos da morte, observemos o poema “Retrato de uma criança com uma flor na mão”, de *Retrato natural*. A composição parece enfocar o momento exato da morte de uma criança, o “momento divino” em que ela recebe “seu destino/ palma e galardão”, a “hora clara existida/ livre de tempo e de dor” (MEIRELES, 2017e, p. 657). Na exclamação final do poema, vemos uma interpelação a Deus e uma meditação sobre o horror da morte para quem fica, e, principalmente, da morte precoce, no auge do florescer: “Era tão linda! E estou triste./ Deus, por que permitiste/ sobrevivesse à flor” (MEIRELES, 2017e, p. 657). Projeta-se aí a consciência tormentosa da brevidade da vida.

Além da criança morta, há, também, diversos poemas sobre a criança doente, tal como “A menina enferma”, de *Viagem*. Nessa composição, uma menina doente refugia-se dentro do quarto, onde inventa um outro eu e uma outra realidade para si, desse modo transcendendo as determinações impostas pela sua condição. Walter Benjamin, em “Imagens do pensamento”, evoca o ato de contar histórias como importante para a cura da doença, destacando que a cura se processa quando a mãe leva a criança doente para a cama e narra histórias para ela. A corrente da narração arrasta a dor para o mar do esquecimento, enquanto a criança pode, feliz, acariciar a cura como se traçasse o leito de um rio (BENJAMIN, 2013, p. 124).

É justamente na água pura de um rio que a “menina enferma” do poema de Cecília Meireles adentra em uma outra realidade possível para si. Na segunda parte da composição, ela vislumbra na água outras dimensões para sua vida; na terceira e última parte, é num “jardim brilhante” que a menina vai ao encontro de sua eternidade, onde ela se depara com a morte não como algo ruim ou doloroso, mas como uma experiência transformadora:

A menina enferma passeia no jardim brilhante,  
de plantas úmidas, de flores frescas, de água cantante,  
com pássaros sobre a folhagem.

A menina enferma apanha o sol nas mãos magrinhas:  
seus olhos longos têm um desenho de andorinhas  
num rosto sereno de imagem.

A menina enferma chegou perto do dia tão mansa  
e tão simples como uma lágrima sobre a esperança.  
E acaba de descobrir que as nuvens também têm movimento.

Olha-as como de muito longe. E com um sorriso de saudade  
põe nesses barcos brancos seus sentimentos de eternidade  
e parte pelo claro vento.  
(MEIRELES, 2017b, p. 327)

O jardim representa, nesse poema, o espaço de entrada numa outra dimensão do existir, experimentada pela menina. Do chão ela é elevada a um plano celeste, representado pelas nuvens. Essas projetam na sua consciência a compreensão fina de que tudo na natureza tem movimento, tudo tem a vida e a morte, o nascer, o florescer e o fenecer. E sendo ela parte da natureza, é natural que a morte, por mais precoce que seja, também lhe aconteça. Esse parece ser o momento da mais alta revelação para a menina, assim como parece ser o momento de sua morte. Junto ao vento que carrega as nuvens, ela parte para a eternidade.

Essa experiência da revelação dos mistérios do existir em conjunção com a experiência da morte remete aos fundamentos da meditação, na tradição mística oriental. O jardim figura como lugar propício a esses exercícios contemplativos, estruturando a própria experiência de visão do eterno que aí se alcança. Afinal, como sugeriu Octavio Paz, o pensar, o respirar e o florescer estão intimamente relacionados: “Pensar é respirar. Prender o fôlego, interromper a circulação da ideia: criar o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados, mas vasos comunicantes: isto é aquilo” (PAZ, 2012, p. 109). O próprio Buda Shâkyamuni, como nos conta Jacques Brosse, em *Les maîtres spirituels*, teria



encontrado a verdade da existência ao entregar-se ao contato mais estreito e despojado possível com o mundo vegetal (BROSSE, 2013, p. 86). Próximo de morrer e após tanto se submeter a exercícios os mais rigorosos, os quais, inclusive, envolviam dolorosas mortificações, é colocando-se em posição de lótus, isto é, imitando a postura da flor sagrada (que representa no Budismo o crescimento espiritual – ela “surge da obscuridade e desabrocha em plena luz” [CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 559]), e sob uma figueira (que passará a simbolizar o “eixo do mundo” [CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 427]), que Buda recebe a Iluminação. Essa lhe vem na forma do conhecimento sobre o “mistério da morte e do renascimento no mundo ilusório das aparências” (BROSSE, 2013, p. 86, tradução livre nossa)<sup>4</sup>.

Há, ainda, que se considerar os poemas sobre a criança órfã, que vêm desde os primeiros livros de Cecília Meireles e que estão em relação com a própria vida da autora, que perdeu o pai antes de nascer e a mãe quando tinha três anos. A associação entre as flores e a morte, em relação ainda com a infância, nessas composições também se faz presente. No poema “Dolorosa”, de *Baladas para El-Rei*, livro de 1925, o eu poético tem a voz de uma menina órfã, que expressa um lamento pela perda de sua mãe, enquanto a pede que a leve consigo da vida. A imagem fixada na memória da menina, e que ela evoca, é a da mãe no caixão, adornada de flores: “Toda de roxo, com tantas flores,/ Que parecia Nossa Senhora/ Das Dores” (MEIRELES, 2017a, p. 112). A decantação da mãe morta vai, nesse poema, à elevação de seu corpo a uma dimensão quase divina. Tal mistificação passa pela simbolização contida no ornamento das flores. Sua beleza e seu perfume purificam o corpo e infundem-lhe valores como o da plenitude. Em *Viagem*, deparamos com o poema “Orfandade”, que traça a imagem de uma “menina de preto” refugiando-se no jardim para sofrer sozinha a perda da mãe. Nesse cenário, ela recebe de um espírito oculto, talvez o espírito da própria natureza, o consolo para sua dor.

Enfim, são vários os registros poéticos, na lírica de Cecília Meireles, do imaginário vegetal e da simbólica floral associados a reflexões e lições sobre os sentidos da existência, os processos da vida e a visão do além. No percurso que neste trabalho fizemos, notamos uma recorrência de composições retratando a impotência do ser humano frente aos mistérios do existir contidos nos signos da natureza, como também refletindo sobre a capacidade que tem o homem de alterar negativamente a harmonia que é própria à vida

---

4 No original: “le mystère de la mort et de la renaissance dans le monde illusoire des apparences” (BROSSE, 2013, p. 86).

natural; e, ainda, composições com crianças à beira da morte ou já mortas adornadas de flores, o que certamente remete à brevidade da vida. Por outro lado, pelo contato com as flores, as árvores, os jardins, abre-se também a possibilidade de uma experiência transfiguradora, um novo florescer existencial, que transforma até mesmo a própria compreensão da morte.

Com esses registros poéticos, Cecília Meireles elabora a visão do ser humano como partícipe da natureza, nascendo da terra, brotando como as folhas, florescendo mas também murchando como as flores, movendo-se ao soprar do vento, sustentando-se ao peso do orvalho como as folhas, ganhando novas e surpreendentes formas como os elementos de um jardim extasiado. Os signos da natureza constituem uma “forma simbólica” pela qual a poeta pensa o mundo e pensa-se no mundo, pela qual ela dimensiona a existência das coisas e sua existência entre as coisas, numa expressão das mais ricas na poesia brasileira.

#### CONTEMPLATIONS OF THE PLANT WORLD: LIFE AND DEATH GARDENS IN THE POETRY OF CECÍLIA MEIRELES

##### ABSTRACT

The poetry of Cecília Meireles is characterized by a frequent exercise of meditation associated with natural landscapes' representations, especially those of the plant world. This work deals with poems from the books between *Viagem* (1939) and *Retrato natural* (1949) in which images of gardens, flowers and trees are articulated to the investigation of life cycles, the passage of time and the precariousness of existence. The analyses are developed based on the poet's critical fortune on theoretical works on the relationship among literature and landscape and on the botanical imaginaries.

KEYWORDS: Cecília Meireles. Garden. Life. Death. Time.

---

#### CONTEMPLACIONES DEL MUNDO VEGETAL: LOS JARDINES DE LA VIDA Y DE LA MUERTE EN LA POESÍA DE CECÍLIA MEIRELES

## RESUMEN

La poesía de Cecília Meireles se caracteriza por un frecuente ejercicio de meditación asociado a figuraciones de paisajes naturales, en especial a las del mundo vegetal. Este trabajo aborda poemas de los libros *Viagem* (1939) y *Retrato natural* (1949) en que imágenes de los jardines, de las flores y de los árboles se articulan al minucioso análisis de los ciclos de la vida, del pasaje del tiempo y de la precariedad de la existencia. Estos análisis se desarrollan con el apoyo de la fortuna crítica de la poeta, con obras teóricas sobre la relación entre literatura y paisaje y sobre los imaginarios botánicos.

PALABRAS CLAVE: Cecília Meireles. Jardín. Vida. Muerte. Tiempo.

---

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

BACHERLARD, G. A. *A terra e os devaneios do repouso*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

BAROZZI, J. Introduction. In: BAROZZI, J. (Org.). *Le goût des jardins*. Paris: Mercure de France, 2006.

BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BROSSE, J. *Les maîtres spirituels*. Paris: Éditions Albin Michel, 2013.

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

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

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

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

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

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

HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MEIRELES, C. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, C. *Baladas para El-Rei* (1925). In: *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017a, v. 1, pp. 105-132.

MEIRELES, C. *Viagem* (1939). In: *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017b, v. 1, pp. 241-337.

MEIRELES, C. *Vaga música* (1942). In: *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017c, v. 1, pp. 339-450.

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

MEIRELES, C. *Retrato natural* (1949). In: *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017e, v. 1, pp. 599-684.

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

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006.

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

---

Submetido em 31 de janeiro de 2022

Aprovado em 17 de julho de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024

---