



Sobre a distância na poesia de Cecília Meireles

On Distance in the Poetry of Cecília Meireles

Autoria: Mariana Carlos Maria Neto

 ORCID: 0000-0001-7917-8765

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6372139688043729>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199394>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199394>

Recebido em: 26/05/2022. Aprovado em: 03/07/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 20, jan.-jul., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

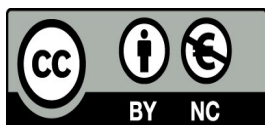
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

NETO, Mariana Carlos Maria. Sobre a distância na poesia de Cecília Meireles. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, pp. 17-37, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199394>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199394>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

sobre a distância na poesia de cecília meireles

On Distance in the Poetry of Cecília Meireles

Mariana Carlos Maria Neto¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199394>

¹ Mariana Carlos Maria Neto é doutoranda em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com o projeto sobre a memória na lírica de Carlos Drummond de Andrade, bolsista CNPq. Mestre pela mesma instituição com a dissertação "A falta e o absoluto em Cecília Meireles" (2015-2017, Bolsa Capes). E-mail: mariana.neto@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7917-8765>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6372139688043729>.

Resumo

Neste artigo, pretendemos pensar o sentido filosófico e histórico da distância na poesia de Cecília Meireles. Partimos da definição que Pierre Hadot faz de “exercício espiritual”, para rastrear os possíveis vínculos da poesia cecilianiana com a tradição precedente. Para aprofundar no tema, nos deteremos à análise do poema “Irrealidade”, de *Mar absoluto e outros poemas*.

Palavras-chave

Cecília Meireles. Poesia. Distância. Exercício espiritual.

Abstract

In this article we intend to think about the philosophic and historic meaning of distance in Cecilia Meireles’s poetry. We start with Pierre Hadot’s definition of “spiritual exercise”, to track the possible links between cecilian poetry and the preceding tradition. So we can dive into the topic, we shall dwell into the analysis of “Irrealidade” poem from *Mar absoluto e outros poemas*.

Keywords

Cecília Meireles. Poetry. Distance. Spiritual Exercise.

1. a poesia da ausência ou do exercício espiritual

A filosofia antiga dos estoicos, epicuristas e mesmo dos platônicos não se limitava como puro exercício do pensamento, mas visava alcançar *um saber viver*. Para tanto, os homens deveriam se dedicar a exercícios espirituais que transformassem sua visão de mundo. Pode soar estranho o termo espiritual para caracterizar algo que consistia em atividades diárias, mas como Pierre Hadot explica

A palavra espiritual permite entender bem que esses exercícios são obra não somente do pensamento, mas de todo o psiquismo do indivíduo e, sobretudo, ela releva as verdadeiras dimensões desses exercícios: graças a eles o indivíduo se eleva à vida do Espírito objetivo, isto é, recoloca-se na perspectiva do Todo. (HADOT, 2014, p. 20)

Na busca pelo Espírito objetivo, cabia ao filósofo realizar diariamente práticas que o colocassem na perspectiva do Todo, como: a memorização das máximas estudadas, o exercício de indiferença às coisas indiferentes, o culto de belos pensamentos antes do sono, o diálogo consigo mesmo, para citar alguns exemplos. Tais exercícios pretendiam funcionar como um remédio espiritual diante das mazelas da vida, dando ao sujeito a justa medida de suas ações e a tranquilidade frente àquilo que não pode ser mudado. Melhor alcançará resultados aquele que conseguir entender estas práticas como um esforço para se libertar dos sentidos e do corpo, portanto, se preparando cotidianamente para a morte. Apesar de mais largamente abordado na filosofia platônica, a preparação para a morte parece ser um dos fundamentos de qualquer exercício espiritual. Platão foi o primeiro a atrelar diretamente seu projeto filosófico à morte, pois funda sua filosofia quando Sócrates padece por preferir a fidelidade ao *logos* a sua própria vida. Impactado com tal ato de profunda liberdade e coragem, Platão reconhece que, para “ver as coisas na perspectiva da universalidade” (HADOT, 2014, p. 45), é preciso exercitar-se para a morte de seus desejos, de sua individualidade. Na mesma esteira de Platão, Montaigne considera que “o estudo e a contemplação tiram a alma para fora de nós, separam-na do corpo, o que em suma, se assemelha à morte e constitui como um aprendizado” (MONTAIGNE, 2016, p. 120). Ao que parece, essa larga tradição compreendeu que tanto a morte como o processo de conhecimento se assemelham num exercício de dessubjetivação, como explica Hadot: “Logos representa uma exigência de racionalidade universal – supõe um mundo de normas imutáveis – que se opõe ao perpétuo devir e aos apetites mutáveis da vida corporal individual” (HADOT, 2014, p. 44).

Toda a dessubjetivação incide diretamente nas percepções de espaço e tempo individuais, portanto, durante o exercício espiritual, o sujeito estará em uma espécie de *não lugar*, assumindo o ponto de vista da distância e lidando com ausências de toda a sorte. Esta saída de si e do mundo

[...] não prova a existência de um mundo diferente daquela do qual fazemos parte na vida cotidiana, mas quer dizer que a realidade e a existência que só podemos conceber em termos espaço-temporais podem ser temporariamente suspensas. Elas

podem ser despojadas de seu peso e, deste modo, também do seu significado para o ego pensante. Durante a atividade de pensar, o que se torna significativo são extratos, produtos da dessensorialização, e tais estratos não são meros conceitos abstratos; eles eram outrora chamados “essências”. As essências não podem ser localizadas. O pensamento humano, ao apossar-se delas, deixa o mundo dos particulares e dá início à busca de algo *significativo* de uma maneira geral, embora não necessariamente universalmente válido. O pensamento sempre “generaliza”, comprime os muitos particulares – os quais, graças ao processo, dessensorializante, ele pode compactar para uma rápida manipulação – para encontrar o significado que possam ter. A generalização é inerente a todo pensamento, mesmo que este ou aquele pensamento insista na primazia particular do individual. Em outras palavras, o “essencial” é o que se aplica em toda a parte, que confere ao pensamento seu peso específico, é, espacialmente falando, um “lugar nenhum”. (ARENDDT, 2018, p. 221)

Em literatura brasileira, nenhum outro poeta assumiu o ponto de vista da distância, nesse sentido filosófico que buscamos brevemente definir, como Cecília Meireles. E muito além do que limitar a questão como tema, toda a sua poesia é um exaustivo exercício de *dessensorialização*. Tal disposição se manifesta na escolha da poeta em se afastar de si mesma e, muitas vezes, do mundo mais imediato, para, de longe, buscar a universalidade das imagens, dos símbolos e das ideias. Uma vez que a imensa maioria da poesia moderna não é aquela que procura absolutos, mas que se detém aos particulares, parte da crítica literária vacila diante da obra poética de Cecília Meireles. Em alguns momentos, tenta lhe negar a *ausência do mundo*, que lhe é tão cara, como se assim legitimasse o valor social e concreto dessa poesia. Por outras vezes, a coloca na redoma da pureza, o que pode redundar em mero reconhecimento da beleza das imagens e dos ritmos, ou, o que é muito pior, na acusação de alienação.

Como quase toda lírica cecilianiana nasce desse “lugar nenhum”, numa visada ampla se reconhece uma espécie de “todo uniforme e linear” (CANDIDO E CASTELLO, 1997, p. 136), em que a compressão do real faz prevalecer imagens genéricas. Contudo, essa uniformidade não será *defeito* estético na lírica cecilianiana, que aposta em “representar não as rupturas, mas as permanências” (VILLAÇA, 2001, p. 13), ou nas palavras de Hadot, não as particularidades, mas o Espírito objetivo. Talvez a sensibilidade moderna julgue monótono o repetir-se em torno da morte sempre certa ou da eterna navegação que constitui a vida humana, mas ao imaginário cecilianiano, esse repetir-se reafirma um lirismo que resiste à fragmentação e acredita na “consistência própria e resistente do espírito” (VILLAÇA, 2001, p. 13)². O que propomos neste ensaio é compreender que todo afastamento de si e do mundo na poesia cecilianiana é um exercício espiritual, tal qual foi definido, e que por

² Sobre esse tema, me dediquei mais detidamente em minha dissertação de mestrado intitulada *A falta e o Mar absoluto em Cecília Meireles*, Universidade de São Paulo, 2018.

mais que construa ausências, não negligencia demandas internas da autora nem, como se pretende mostrar no decorrer deste artigo, coletivas e históricas.

2. *até não teres medo de morrer*

Você acha que as pessoas inteligentes morrem? escreveu-me ela certa vez. Acho que não. Pelo menos não morrem tanto quanto as outras. Isso é uma teoria que ando inventando. Porque os inteligentes estão atentos à própria morte e os outros desatentos à própria vida. Agora não lhe posso explicar melhor, mas havemos de conversar sobre isso. (ALMEIDA, 1965, s/p)³

A graça do bilhete enviado a Lúcia Machado de Almeida não pode escamotear a profunda reflexão sobre a mortalidade nele expressa. Cecília mostra compreender que a consciência da finitude é uma maneira de se furtar à morte. É certo que a poeta não questiona aqui a morte física do corpo, mas descreve um estado de contemplação, ou, nas suas palavras, de atenção, capaz de, em algumas instâncias, superar a morte como total aniquilação subjetiva. Ao que parece, a prática de atentar-se a própria morte é vista por ela como um exercício espiritual que favorece um estado amplo de consciência, e, por isso, supera a morte enquanto pura negatividade. Cecília parte, por meio da atenção reflexiva, do desenraizamento da vida sensível e fita a imortalidade do pensamento. Melhor dizendo: a consciência da finitude e o exercício do pensamento liberam o espírito para a vida no plano das categorias eternas, logo, a morte do corpo já não se torna um pavor ou o nada absoluto.

Essa busca pelo exercício do espiritual como forma de imortalidade é um dos pilares fundamentais da poesia cecilianiana e já está no núcleo expressivo do premiado *Viagem* (1939).

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico

³ Lúcia Machado de Almeida. “Esse instante emprestado”. Publicado no “Suplemento Literário” do *Diário de São Paulo* em 20/02/1965, nessa mesma edição há outros textos em homenagem a Cecília Meireles.

ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
 Tem sangue eterno a asa ritmada.
 E um dia sei que estarei mudo:
 — mais nada. (MEIRELES, 2001, p. 227)

A condição da canção, no poema “Motivo”, está diretamente ligada à experiência da finitude, a poeta canta porque o instante existe e, no seu cantar, o tempo, e, por consequência, sua vida se completam. Contudo, mesmo que a experiência preencha o instante, ela não oferece ao sujeito lírico substância para a identificação do *eu* consigo mesmo. Por essa razão, durante as três primeiras estrofes nenhum adjetivo ou atributo é capaz de se fixar ao sujeito (“Não sou alegre nem sou triste”; “não sinto gozo nem tormento”; “Não sei se fico ou se passo”). Só na última estrofe, o sujeito lírico consegue se reconhecer no momento da poesia (“Sei que canto”) e da morte (“E um dia sei que estarei mudo”). Em “Motivo”, o exercício é se afastar de tudo que é transitório, de tudo que é particular e individual, para, distante, ser capaz de reconhecer a eternidade dada através da poesia, o que para a autora se dá como uma atividade espiritual. Essa espécie de vazio fundamental, longe de mergulhar a poesia ceciliana numa atitude niilista, se afirma como condição do “cantar”. A poeta canta, dessa maneira, porque todo o instante anuncia seu fim e a única forma de não se aniquilar como ser transitório é aproximar-se da eternidade nascida dos assuntos do Espírito.

Tamanho é o projeto filosófico-poético ceciliano, que é possível compreender seu exercício espiritual também através de práticas não ligadas diretamente a tradição ocidental. Dilip Loundo (2007) entende que a poesia ceciliana é fruto de um exercício reflexivo que procura alterar o modo do sujeito ser no mundo, entretanto, seu referencial teórico não será a tradição ocidental, mas a hinduísta. O autor compreende que o pensamento lírico de Cecília opera de forma semelhante à literatura *prakarana*, poemas didáticos que descrevem etapas para a iluminação, voltando-se para reconhecer, não a dualidade do mundo, mas a unidade que subjaz o múltiplo. Loundo observa que a poesia ceciliana se dá, por vezes, de forma muito semelhante ao proposto pelos *Upanishads*, seguindo 3 etapas: o desapego “com relação aos objetos do mundo”; “a renúncia de si mesmo” e “a compreensão da *não-diferença* fundamental, isto é, da unicidade entre o si mesmo e a totalidade dos objetos” (LOUNDO, 2007, pp. 136-137). Para demonstrar o proposto, o autor recorre aos “Poemas escritos na Índia”, poemas dedicados a Tagore e Gandhi. Contudo, como ele mesmo aponta, esse modo de ser não se encontra somente nos textos em que a temática indiana se faça presente, ele é como uma atitude espiritual diante do mundo.

A poesia de Cecília Meireles acontece no plano do pensamento e se faz, como veremos, através da prática da distância como exercício espiritual. E assim como o fora para os epicuristas ou estoicos, tal exercício não é desinteressado, mas quer comunicar um modo de existir, quer ser um remédio para a alma humana. Por essa razão, Cecília enfrenta diretamente a angústia da morte, da passagem do tempo e de tantas outras faltas, fazendo de sua poesia o consolo reflexivo para as mazelas da condição humana.

Para compreender em profundidade as consequências do que foi exposto até aqui, vamos analisar o poema “Irrealidade”, de *Mar absoluto e outros poemas* (1945).

3. o longe que se faz perto

Como num sonho
aqui me vedes:
água escorrendo
por estas redes
de noite e dia.
A minha fala⁴
parece mesmo
vir do meu lábio
e anda na sala
suspensa em asas
de alegoria.

Sou tão visível
que não se estranha
o meu sorriso.
E com tamanha
clareza pensa
que não preciso
dizer que vive
minha presença.

E estou de longe,
compadecida.
Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado
nem há futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.

Se me perguntam
pessoas, datas,
pequenas coisas
gratas e ingratas,

⁴ Na *Antologia poética*, organizada pela autora e publicada em 1963 pela Editora do Autor, essa estrofe está dividida em duas, a segunda iniciada pelo verso “A minha fala”.

cifras e marcos
de quando e de onde,
– a minha fala
tão bem responde
que todos creem
que estou na sala.

E ao meu sorriso
vós me sorrís...
Correspondência
do paraíso
da nossa ausência
desconhecida
e tão feliz! (MEIRELES, 2001, pp. 466-467)

“Irrealidade” é um poema nascido a partir da distância que todo exercício espiritual impõe aos sujeitos, por isso o título avisa que não se trata aqui das coisas ditas reais, mas da vida do Espírito. O poema é conciso e composto por quatro sílabas poéticas. A disposição das rimas ao final dos versos não é regular, mas é constante, dando ao poema um interessante ritmo. Com exceção da última estrofe, todas as demais se iniciam com versos brancos, ou seja, que não terão um eco nas próximas rimas. Esse procedimento é muito instigante, pois a regularidade razoável das rimas faz com que todo o primeiro verso crie uma expectativa que não vigora. O leitor fica procurando um padrão de rimas e sons que só terá completude na última estrofe. Como se sabe, a acentuação interna no verso de quatro sílabas obedece a dois modelos: ~ ~ ~ ~' ou '~ ~ ~ ~', a poeta alterna ambas as formas, aparentemente com a finalidade de afastar o máximo possível as sílabas fortes umas das outras, o que dá expressividade a uma atitude suave que se mantém em todo o poema.

Embora não pertença ao plano do prosaico, “Irrealidade” possui um correlato objetivo: o encontro entre homens que conversam amenidades (“cifras”, “datas”, “marcos”). É importante reconhecer que a interação entre os homens é vista a partir daquele que procura a distância como referencial. A escolha desse posicionamento faz com que no poema haja duas espacialidades: a da cena corriqueira, imediatamente reconhecível, e outra, que se dá no *lugar nenhum* do pensamento (“E estou de longe”), onde a poeta experimentará uma vivência temporal una e totalizante. Essa ausência cria dificuldades para o leitor, porque diferente do interlocutor personagem do poema, ele sabe que, apesar da cena, da conversa, da fala ou do sorriso a poeta não está ali. De tal forma que é a ele que se coloca o problema de compreender o que é essa distância e por qual razão ela se dá.

O poema se inicia avisando que o sujeito lírico se sente visto “como num sonho”, o que acaba por imprimir certo clima de *irrealidade*, corroborado pelas imagens que vão compondo os versos. Para descrever a incompletude da visão, a poeta recorre à figura um tanto macabra da água escorrendo por entre as redes incessantemente (“de noite e dia”). A extensão temporal indefinida e constante imprime certo clima de pesadelo, em que a cena do escoamento perdura, aparentemente sem finalidade. A inserção do universo marítimo é constante em

Mar absoluto e outros poemas, contudo aqui causa estranhamento. O leitor deve se apegar à sonoridade, à rima entre “redes” e “vedes” para compreender que a poeta está aproximando o ato de olhar ao exercício fracassado do pescador que volta com as redes vazias e úmidas.

Igualmente assustadora é a representação da fala, uma vez que, além de personificada (“caminha”), está suspensa em “asas de alegoria”. A ideia fundamental que constrói o conceito de “alegoria” pressupõe uma espécie de revestimento sobre o discurso, seja em prosa ou em verso. Esse véu dividiria a compreensão em dois ou mais momentos: um imediato, nascido pelo primeiro contato com o texto ou com a pintura, e, um segundo, que procuraria um significado oculto, latente, dito de forma não expressa, mas intencional. Isso porque, no universo alegórico a relação entre a coisa representada e o conceito a qual se refere não é óbvia, nem possui liberdade simbólica. A alegoria, como a entende Walter Benjamin (2011), é ambígua e estável, em oposição ao símbolo, autossuficiente e nascido de uma experiência temporal do instante. Como a alegoria depende de elementos externos a si mesma para ser compreendida, ela manterá uma relação estreita com a natureza, com a história ou com o mito e, por isso, estará sempre apontando para uma totalidade que lhe falta. O autor também chama atenção para o caráter escritural da alegoria, já que nas mãos do alegorista a coisa representada “transforma-se em algo diverso, através dela ele fala de algo diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema” (BENJAMIN, 2011, p. 196). Em consequência disso, Alfredo Bosi irá considerar que a alegoria “pesquisa a imanência do *eu* no outro” (BOSI, 2003, p. 119), forçando “o leitor (ou o espectador) a perceber-se como aleatório e vulnerável, lançado em um mundo que lhe é estranho” (BOSI, 2003, p. 119).

Sendo assim, apesar da fala parecer particular (“parece mesmo/ vir do meu lábio”), ela aponta para uma totalidade que mesmo sem estar presente, é pressuposta. A palavra “asa” pode também ser entendida, em sentido figurado, de forma semelhante ao adjetivo “ligeiro”, o que traria à fala um sentido fugaz e leve. Nessa leitura, poderíamos entender que sua ascensão (“suspensa”) funciona como uma forma de evaporação do sentido, primeiro pela suspensão e depois por sua leveza, o que é muito próprio dos assuntos tacanhos e corriqueiros que nascem e morrem ao gosto das necessidades do cotidiano. No entanto, essa suposta leveza é confrontada por sua condição alegórica, pois, a alegoria depende de um núcleo estável que garanta sua compreensão. Como nos mantemos no nível alegórico, as coisas não representam aquilo que são imediatamente, por isso a fala *parece* vir do lábio da poeta, todavia está suspensa no ambiente (“anda na sala”), assinalando não só uma densidade desconsiderada como também alguma autonomia em relação à falante.

As construções, “parece mesmo” e “suspensa em asas de alegoria”, escondem um pensamento importante “atrás de uma expressão aparentemente inofensiva” (LAUSBERG, 2011, p. 246). Essa suave ironia sustenta, em “Irrealidade”, a ideia de que há um sentido estável em toda a fugacidade, afetado invariavelmente pela perda de significação no trato cotidiano. A conjunção “e”, no verso “e anda na sala”, materializa esse jogo de dissimulações. Numa primeira leitura, poderíamos entendê-la como uma conjunção coordenativa, como é o mais comum, mas nesses versos ela acaba tendo uma força adversativa fundamental, já que a “fala” parece vir do lábio da poeta *mas* na verdade está suspensa em “asas de

alegoria”. Essa fala que se esconde também revela uma espécie de âncora que irá iluminar a natureza da distância que o sujeito lírico imprime no poema.

Sou tão visível
que não se estranha
o meu sorriso.
E com tamanha
clareza pensa
que não preciso
dizer que vive
minha presença.

Se na primeira estrofe fomos apresentados ao problema do descompasso entre a percepção e a experiência do sujeito, na segunda, será desenvolvida a tensão entre as noções comuns de *presença* e *ausência*. É a partir dos questionamentos sobre a presença daquilo que se vê, que a poeta prepara o leitor para seu específico *longe*, que se justificará nas estrofes seguintes, como resposta a uma realidade fantasmagórica que não oferece elementos suficientes para apaziguar a inteligência do sujeito.

Por conta disso, o advérbio “tão” (“Sou tão visível”) é ainda calcado naquela ênfase irônica de que falamos acima, visto que essa pequena partícula se contrapõe ao primeiro verso da estrofe seguinte: “E estou de longe [...]”, construindo a ideia de que, apesar de visível, o sujeito está ausente. Nessa estrofe, é possível propor uma divisão interna, marcada pelo verso “E com tamanha”, que interrompe uma sequência de sucessivas sibilantes (“visível”, “estranha”, “sorriso”, “clareza”, “pensa”, “preciso”, “presença), com a força das oclusivas (/c/ e /t/). Essa cisão faz ressaltar certo incômodo da poeta frente à pretensão de “realidade” garantida ao que é visível. Reiterando esse desacordo, há ainda a quebra de expectativa sonora entre o primeiro e o sétimo verso da segunda estrofe. Diferentemente dos demais versos que compõem essa estrofe (“estranha”/ “tamanha”; “sorriso”/ “preciso”; “pensa”/ “presença”), esses dois não possuem sua exata correspondência sonora, de forma que o visível não se encaixa exatamente com o vivo (“visível” / “vive”), o que resulta num alargamento da ideia de vida, que não necessariamente está determinada pelo mundo sensível.

O jogo entre *ausência* e *presença* é muito produtivo para o imaginário da poesia de Cecília Meireles. Um dos mais contundentes exemplos disso se dá na descrição do Palácio do Vento (*Hawa Mahal*) indiano, o objeto do poema “Jaipur”, de *Poemas Escritos na Índia* (1953). O vazio e a solidão sugeridos pelos ventos que dão nome ao palácio são reafirmados na estrutura arquitetônica do *Hawa Mahal*, que fora planejada para que as mulheres do harém pudessem observar a rua sem serem vistas através das muitas janelas cobertas de rendilhas. Para as mulheres que viveram no Palácio do Vento, tal estrutura implicava numa espécie de *presença-ausente*, já que os de fora não podiam percebê-las, mas elas percebiam a todos.

[...]
Adeus, astrólogo.
Muitos deuses sobre o Palácio do Vento.
(Onde eu devia morar!)

Sobre o Palácio do Vento meus adeuses: pombos esvoaçantes.
Meus adeuses: rouxinóis cantores.
Meus adeuses: nuvens desenroladas.
Meus adeuses: luas, sóis, estrelas, cometas mirando-te.
Mirando-te e partindo,
Jaipur, Jaipur. (MEIRELES, 2001, p. 1028)

A identificação com essa espacialidade ausente e presente é tamanha, que a poeta considera que deveria viver no Palácio do Vento. Para a poesia ceciliana é baste produtiva essa posição estratégica, o que torna muito dificultosa a tarefa crítica de entender o lugar de onde ela fala como poeta. Em “Irrealidade”, o *longe* que se inscreve no poema também depende dessa *presença-ausente* do Palácio do Vento, pois mesmo afastada e solitária, a poeta está rodeada por uma enorme plateia, onde não se sentam homens individuais, mas “toda a vida”.

E estou de longe,
compadecida.
Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado
nem há futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.

A experiência do tempo, no poema, está cercada de frente por um estado de vigília que nivela passado, presente e futuro num novo tipo de presente, o qual será desenvolvido na terceira estrofe através da imagem do anfiteatro. A escolha do verbo “abarcado” (“Tudo que abarco”) retoma, acusticamente, o universo náutico (*abarcar*) anunciado pelas “redes” no início do poema e faz pensar nas metáforas náuticas descritas por Curtius⁵, uma vez que tal abarcamento é a transposição da vida cotidiana, com seu tempo linear, para a poesia lírica e seu eterno presente. A poeta se encontra em vigília no centro desse palco, sua posição é rodeada e, ao mesmo, frontal. Há aqui, além de uma sobreposição de tempos, um encontro de espaços: “que toda a vida/ cerca, de frente”. Tanto a ideia de “anfiteatro” quanto a do verbo “cercar” pressupõe uma espacialidade circular e se choca, portanto, com a locução “de frente”. O sentimento que organiza esse contraste é o de represamento de sentidos e direções que apontam para uma poesia que se compromete, em sua distância, a vigiar pela vida humana. A questão do estar cercado não se limita ao conteúdo, ganhando expressividade também na forma do poema, uma vez que será na estrofe central (terceira de cinco) do poema que a poeta se vê cercada.

⁵ “Os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é ‘Fazer-se a vela, velejar’ (*vela dare*: Virgílio, *Georgicas*, II, 117). Na conclusão das obras, as velas são colhidas (*vela trahere, idem*, IV, 117). O poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa pelo rio. [...] O poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco” (CURTIUS, 2013, pp. 175-176).

A distância favorece na poeta uma sensibilidade afiada do tempo, que impede a percepção sensorial de fixar-se – mesmo que a razão, a cada passo, reconheça seu movimento aniquilador para as relações mais imediatas do trato cotidiano. Nessa terceira estrofe, a regularidade das rimas se dilui, mantendo-se somente em “presente” / “frente”, numa espécie de inauguração de caminho e direção, que ganha tónus na redução do tempo linear (passado, presente, futuro) em um só tempo. Tal formulação supera a condição humana, não no que tange à imortalidade da pessoa, mas ao alcance do pertencimento, àquilo que um homem pode abraçar como seu: o abarcamento das expressões do tempo num presente contínuo acaba por fazer com que todos os tempos e homens passados e futuros se encontrem, num acúmulo da experiência histórica. Essa ideia de pertencimento total poderia se contrapor à ausência que viemos falando, contudo, a criação desse estado temporal é vivida como fratura, cada atualização do tempo em novo presente é um despedaçamento em prol dessa *vigilância* contínua, o que prossegue apartando a poeta do tempo linear e, portanto, dos homens cotidianos e da rotina.

Os versos “Minha vigília/ é anfiteatro”, sugerem a ideia de um sujeito sempre atento à vida que o cerca e lhe cobra atenção. Como a palavra “vigília” carrega consigo a ideia de um esforço árduo, da necessidade ou da fé, é razoável que consideremos que a poeta se disponibiliza diante dessa *missão*, aceitando-a por afeto. A condição “compadecida” é resultado dessa atitude amorosa, traço também fundamental da poesia de Cecília Meireles.

[...]
 Por mais que me procure, antes de tudo ser feito,
 eu era amor. Só isso encontro.
 Caminho, navego, voo,
 – sempre amor.
 Rio desviado, seta exilada, onda soprada ao contrário,
 – mas sempre o mesmo resultado: direção e êxtase.
 [...] (MEIRELES, 2001, pp. 297-299)

A distância que vai se construindo no poema corrobora para uma visão ampla do Humano e possibilita que o afeto se estenda a “toda a vida”. Só do *longe*, a poeta consegue apreender uma espécie de unidade da condição do homem, os versos: “E estou de longe,/ compadecida” dão a ver a relação dependente entre a distância e a empatia, visto que somente afastada da rotina a poeta pode enxergar ou escutar os lamentos dos séculos, dos objetos, dos animais e de tudo o que já não tem voz, no presente da vida cotidiana.

Que gosto de longe – mas de um outro longe – há em cada objeto,
 em cada animal, em cada criatura! E que paciência de obedecer
 a um secreto compromisso! Tão sérias as coisas! Tão sérios, os
 animais e as plantas. Envoltos num sonho espesso. Andando,
 comendo, crescendo – mas sempre dormindo. Viajando como
 todos nós para a morte [...]. (MEIRELES, 1981, p. 9)

As coisas, os animais e as plantas acessam com facilidade o *longe* ceciliano, dormem porque sua existência é suave e inserida no mundo. Andam, comem e crescem num universo coberto de sentido, todavia não um sentido que se encerra em si mesmo, mas se afirma no movimento e no reconhecimento do transitório (“Viajando como todos nós para a morte”) e a lucidez sobre a condição viageira da vida só prospera através da distância. Hannah Arendt, pensando a alienação do mundo na modernidade, formula: “nada que possa ser medido permanecerá imenso” (ARENDR, 2013, p. 312.). Ou seja, tudo que a ciência ajudou a mensurar corroborou para um apequenamento do mundo que não é mais amado como a *casa* dos homens, mas é só uma estrela que circula o Sol. De alguma maneira, a distância que Cecília estabelece com as coisas do mundo é uma maneira radical de não quantificar medidas, sejam elas quais forem. Em razão disso, sua poesia preserva o imenso da Terra e dos homens.

A síntese entre o afastamento e a empatia é complexa e certamente representa o maior enigma da poesia de Cecília Meireles: “decifrar o paradoxo dos ecos do mundo na própria ausência” (ARRIGUCCI, 2008, p. 13). Em “Irrealidade”, tais ecos (a conversa trivial) parecem se contrapor à vivência no *longe*, tendo como único vínculo aquele acúmulo da experiência histórica humana que invariavelmente compartilhamos, conscientes ou não disso. Isso porque a poeta encara a história e também a poesia como necessariamente humanas, em sua delícia e em seu sofrimento.

Pedras não piso, apenas:

– mas as próprias mãos que aqui as colocaram,
o suor das frentes e as palavras antigas.

Ruínas não vejo, apenas:

– mas os mortos que aqui foram guardados,
com suas coragens e seus medos da vida e da morte.

Viver não vivo, apenas:

– mas de amor envolvo esta brisa e esta poeira,
eu também futura poeira noutra brisa.

Pois eu não sou esta, apenas:

– mas a de cada instante humano,
em todos os tempos que passaram. E até quando? (MEIRELES,
2001, p. 1140)

Em “Via Apia”, vemos que não importam *apenas* as ruínas, além e afrente delas, os homens com seus medos e coragens; o mundo da história e da poesia é aquele da experiência e sensibilidade humanas, das vivências de dores e afetos, que se manifestam como substâncias próprias que, mesmo separadas de nós pelos séculos, nos atam a todos. Ser “a de cada instante humano, em todos os tempos que passam” talvez ajude a elucidar essa ausência que é o afeto para Cecília Meireles, pois *pisar*, *ver* e *viver* não são tarefas comuns, todavia estão ligadas a toda a vida que *pisou*, *viu* e *viveu*.

Num ensaio chamado “O encontro dos tempos”, Alfredo Bosi comenta um trecho do diário de Giacomo Leopardi, em que o poeta italiano, em 1823, discutia as dificuldades da poesia naquele século, chegando a afirmar: “Tudo pode ser contemporâneo deste século, menos a poesia” (LEOPARDI, 1823, Apud BOSI, 2010 p. 130). O crítico explica que a poderosa afirmação do poeta é nascida sob o signo da cultura burguesa, do homem atomizado, e, portanto, inábil para a poesia.

Nessa cultura, o homem é átomo voltado para si, cortado da comunidade; e, átomo, concebe os outros homens e as coisas como outras tantas mônadas. Há pouco lugar para as formas de socialidade primária quando tudo é medido pelo status, pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia: que é exercício próprio da empatia, das semelhanças e a proximidade. (BOSI, 2010, p. 131)

Dessa forma, além de se instaurar como lugar privilegiado para os assuntos da condição humana, o *longe* funciona também como uma alternativa para driblar a cultura burguesa que se solidifica por meio da aparência e se crê tão definitiva. O olhar de longe é uma forma de fratura existencial que traz àquele que lhe vivencia a possibilidade de olhar o mundo com um estranhamento lúcido e crítico. O reconhecimento do pó que já somos, nós e todas as coisas tocadas pela alma humana, provoca um deslocamento infinito, e o presente simples, aquele da vida cotidiana, se torna uma impossibilidade dando lugar a um novo presente (“tudo que abarco/ se faz presente”) que é um mover-se para lugar nenhum, ou nas palavras de Eduardo Lourenço, é um tempo em que “deslizamos, estranhamente parados, não para a Eternidade, mas na Eternidade” (LOURENÇO, 2003, p. 33).

A escolha pelo anfiteatro, que metaforiza a vigília da poeta (“Minha vigília/ é anfiteatro”), está ainda calcada naquele sentimento de represamento (ou até mesmo de destinação). A estrutura desse espaço é formada por uma arena ao centro rodeada por uma construção circular que se eleva através dos degraus, essa arquitetura possibilita à plateia uma visão ampla do evento e coloca aquele que está no centro do palco totalmente exposto. No *longe*, Cecília não está só ou ausente, mas ocupa um lugar central, o ponto de vista é extraterreno e agregador (“que toda a vida/ cerca, de frente”), daquele que sabe ou crê ou aposta na possibilidade de algo estável frente ao perecível (como a fala alegórica da poeta já anunciava).

Na penúltima estrofe, de forma um tanto inesperada, há a retomada da sala e da conversa trivial.

Se me perguntam
pessoas, datas,
pequenas coisas
gratas e ingratas,
cifras e marcos
de quando e de onde,

– a minha fala
tão bem responde
que todos creem
que estou na sala.

Em comparação à intensa vida no *longe*, há aqui um apequenmento do cotidiano, “pessoas”, “datas”, “cifras” e “marcos” são enumerados quase de forma despreocupada para salientar sua pequenez, afinal, são formas de mensurar a vida e, portanto, a diminuem. As respostas sobre as coisas do mundo garantem materialidade suficiente para a interação corriqueira e, aparentemente, bastam ao interlocutor, o que a rima entre “fala” e “sala” também deixa ver. Esse desencontro vem sendo afirmado durante todo o poema, assim como o movimento de distanciamento da poeta. A vida no *longe* é apresentada como uma necessidade e destinação, contudo a retomada da sala e da conversa ressalta uma ressignificação do cotidiano, bastante positiva do que aquela representação um tanto assombrada da primeira estrofe.

E ao meu sorriso
vós me sorrís...
Correspondência
do paraíso
da nossa ausência
desconhecida
e tão feliz!

Ao finalizar o primeiro e o segundo versos com a imagem do sorriso, a poeta nos faz ver a possibilidade da troca. Uma troca que, finalmente, traz ao primeiro verso a procurada e exata correspondência sonora (“sorriso” / “paraíso”) na constatação de uma ausência compartilhada (“da nossa ausência”), apesar de insondável (“desconhecida”). É importante reconhecermos que em “Irrealidade”, o “paraíso” possível está no outro, é através do outro que o eco sonoro se acerta e um sentido para o poema se afina, o que tão somente se torna possível após a experiência da vida no *longe*. A poeta não propõe uma superação dessa ausência ou o abandono do *longe* em troca das interações corriqueiras, o cruzamento dos sorrisos é ainda calcado na tensão entre distância e afeto, que para Cecília Meireles são indissociáveis.

Como não nos interessa resolver o enigma entre ausência e afeto, terminamos com as belas palavras de Rilke que ajudam a entender como o *estar longe* pode ser uma forma de amar mais completa justamente por aceitar a incompletude da vida humana:

Mas a aprendizagem é sempre uma longa clausura. Assim, para quem ama, o amor, por muito tempo e pela vida afora, é solidão, isolamento cada vez mais intenso e profundo. O amor, antes de tudo não é o que se chama entregar-se, confundir-se, unir-se a outra pessoa. Que sentido teria, com efeito, união com algo não esclarecido, inacabado, dependente? O amor é uma ocasião

sublime para o indivíduo amadurecer, tornar-se algo em si mesmo, tornar-se um mundo para si, por causa de um outro ser; é uma grande e ilimitada exigência que se lhe faz, uma escolha e um chamado para longe. (RILKE, 1996, p. 56)

4. o que se ganha no *longe*?

O sujeito poético em “Irrealidade” poderia sugerir algo da situação do melancólico. Apesar de não se mostrar como a já canônica representação alegórica da melancolia⁶, com a cabeça apoiada nas mãos e o olhar vago; sua postura mental “aponta a presença do corpo que pesa, do espírito que se ausenta” (STAROBINSKI, 2014, pp. 45-46). Entretanto, o que para o melancólico é uma cisão pouco conciliável, em Cecília Meireles, as polaridades (corpo-espírito) são suavizadas, pois a vida no *longe* não está completamente descolada daquela da conversa cotidiana, de tal maneira que o sorriso final ilumina uma correspondência. O espírito que se ausenta encontra vivacidade na experiência do *longe*, reafirmando, portanto, uma nova ligação com o real. Na verdade, o encontro com o outro parece só achar caminho depois de tal experiência do *longe*, como tentamos mostrar durante a análise.

Tal suavização só ocorre porque Cecília Meireles promove um deslocamento do olhar e passa a ver a si mesma também através da perspectiva do *longe*. Nesse desdobrar-se, o *eu* experimenta uma alteridade de si e, assim, suaviza contrastes que poderiam mantê-lo no estado melancólico, pois: “O olhar do melancólico fixa o substancial e o perecível: sua própria imagem refletida. O olhar do espectador, por sua vez, deve *elevantar-se* na direção oposta” (STAROBINSKI, 2014, p. 47).

[...]O que é preciso esquecer é o nosso rosto,
o nosso nome, o som da nossa voz, o ritmo do nosso pulso.

O que é preciso esquecer é o dia carregado de atos,
a ideia de recompensa e de glória.

O que preciso é ser como se já não fôssemos,
vigilados pelos nossos próprios olhos
severos conosco, pois o resto não nos pertence. (MEIRELES,
2001, p. 1929)

O sujeito ceciliano é espectador da marcha do mundo e, constatando a fluência dos seres e das coisas, opta por um afastamento que é como uma depuração extrema, num *longe* onde não importam a identidade, o cotidiano, o gosto por determinada cultura ou qualquer elemento que se mostre efêmero na prova do tempo. Essa descrição poderia nos fazer pensar que “Irrealidade” se distancie dos famosos retratos cecilianos, mas isso seria um engano. Na verdade, o fenômeno é o

⁶ Nos referimos à *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, 1514.

mesmo: o ser é posto frente a sua condição transitória. Nos poemas de representação do eu, a poeta se assombra pela efemeridade que a afronta e pergunta pela identidade que lhe escapa, entretanto, o espanto não é a única resposta ceciliana ao tempo, há também a aceitação que geralmente vem acompanhada por um sentimento de dever, compromisso, destino, missão. Em vista disso, a mágoa da morte só é superada pelo desapego e pela distância, que propiciam, de uma forma muito produtiva para a poesia, uma experiência fora do banal da rotina.

É possível que muitos considerem essa postura idealista ou ingênua, contudo, ela resgata um olhar humanista que, muitas vezes, parece faltar ao homem moderno. De toda a forma, já em 1929, em “O espírito victorioso”, Cecília propunha uma educação que atentasse para o irrefreável movimento da vida, de tal forma, que oferecesse certa mobilidade ao espírito humano. Uma mobilidade que reconhece o enigma e, portanto, flui nele, sem qualquer pretensão de resolvê-lo definitivamente.

Nós, os de hoje, podemos tentar uma eternidade assim: sem o egoísmo de nossa fixação. Que sabemos nós, de tudo quanto possamos ter aprendido, senão que a vida é uma perpétua instabilidade e que sua forma de definição suprema é a constância de um movimento de sempre renascentes ritmos? Do reconhecimento da marcha das aparências sobre a irrevelação invariável ficou, para os espíritos que a observaram, uma larga sede de rumos e fins. Mas a vida, bem se vê, é uma continuidade e não apenas uma direção. Ela está em si mesma, com as suas formações precárias, florindo como os sonhos sobre uma noite imperturbável. Mas é a mesma natureza dessa noite e desse sonho. Entre uma e os outros opera, unicamente, a magia transfiguradora do movimento. Nestes sucessivos cenários efêmeros que resultam de nossa própria efemeridade é preciso que não nos arroguemos nenhuma atitude irremovível, porque seria recusarmos a seguir a correnteza natural em que, sem explicações, aparecemos. Nosso desacordo com a natural sequência nos insularia num espontâneo exílio em que não participaríamos nem da aparência transitória nem da inviolável eternidade, porque é preciso sentirmos a deslocação dolorosa de uma para possuímos em nós o gosto profundo e absoluto da outra. (MEIRELES, 1929, Apud LOBO, 2010, p. 78-79)

O exercício de se colocar sempre em direção de uma distância é forjar esse movimento – a “deslocação dolorosa” – que pode, ao fim, oferecer aos leitores o “gosto profundo e absoluto” da eternidade. Como já comentamos, esse afastar-se para um *longe*, sem com isso romper com a realidade, é um procedimento poético fundamental para a poesia ceciliana, e ele representa uma espécie de imaginação dinâmica que se move incessantemente. Bachelard entende a imaginação como “a faculdade de libertar-nos das primeiras imagens, de *mudar* as imagens” (BACHELARD, 1990, p. 1), em Cecília Meireles a imaginação pretende libertar o sujeito de um cotidiano sem significado, mero formigar sem sentido. Em razão

disso, o *longe* é, sobretudo, uma alternativa para a experiência desgastada do cotidiano moderno.

Agamben, em “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”, explica que o incômodo do homem moderno em relação ao cotidiano nasce justamente da “incapacidade de traduzir-se em experiência” (AGAMBEN, 2014, p. 22), já que os eventos do dia a dia não conseguem conformar nada que resulte em experiência. O filósofo considera que a “expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna”, já que essa deseja um “método” (oposto exato do tatear incerto da experiência) como caminho para o conhecimento. De forma diferente da “ciência moderna”, os antigos entendiam que a imaginação, “hoje eliminada do conhecimento como sendo <<irreal>>, era [...] o *médium* por excelência do conhecimento” (AGAMBEN, 2014, p. 33), ocupando o lugar que “nossa cultura confere à experiência” (AGAMBEN, 2014, p. 32).

A imaginação, em “Irrealidade”, cria para a poeta a possibilidade de *sofrer* uma experiência no *longe*, onde compadecida, ela assume uma espécie de sentimento da história humana, que reúne os tempos e a nós todos em nossa falta essencial. Ao transitar pela “magia transfiguradora” que aproxima a noite e o sonho, Cecília Meireles parece se aproximar da noção de experiência dos antigos, cuja finalidade era:

conduzir o homem à maturidade, ou seja, a uma antecipação da morte como ideia de uma totalidade consumada da experiência, ela era de fato algo de essencialmente finito, e logo, era algo que se podia *ter* e não somente *fazer*. (AGAMBEN, 2014, p. 32)

O sujeito ceciliano se posiciona à contramão daquilo que se esperaria da lírica moderna, e recorre à dessubjetivação, à não identificação e à distância, como alternativa para construir, de fato, uma experiência capaz de mover e comover. As mudanças do pronome pessoal na última estrofe ajudam a ilustrar esse movimento:

E ao *meu* sorriso
vós me sorris...
 Correspondência
 do paraíso
 da *nossa* ausência
 desconhecida
 e tão feliz!

Depois do retorno do *longe*, a poeta parte em direção ao outro (“*meu* sorriso”) que lhe corresponde (“*vós* me sorris”) e juntos constroem o elo possível (“*nossa* ausência”), cuja força é derivada de todas as negatividades que atravessam a vida humana. A lírica de Cecília Meireles compreende que nossas dificuldades de troca com o outro, o medo, a morte e a passagem dramática do tempo agregam aquilo que nos constitui de modo mais profundo: só na aceitação dessa eterna “deslocação dolorosa”, nós, de fato, somos. É esse o difícil saber que os exercícios espirituais cecilianos ensinam, através da poderosa síntese estética e filosófica que só a poesia pode fazer.

referências bibliográficas

ALMEIDA, Lúcia Machado de. “Esse instante emprestado”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20/02/1965. Suplemento Literário.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e a origem da história*. Trad. Henrique Burico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 11ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2013.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Trad. Cesar Augusto de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Prefácio”. In: GOUVÊA, Leila. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2008.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sons: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Editora Autêntica, 2011.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria”. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997, p. 136.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral (Colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2013, pp. 175-176.

HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad. Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011.

LÔBO Yolanda, *Cecília Meireles*. Pernambuco, Editora Massangana, 2010.

LOUNDO, Dilip. “Cecília e a Índia: viagem e meditação poética”. In: GOUVÊA, Leila (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. “Tempo e poesia”. In: LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa (Vol. I e II)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MONTAIGNE, Michel de. “De como filosofar é aprender a morrer”. In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Editora 34, 2016.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai. 24ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1996.

STAROBINSKI, Jean. *Melancolia diante do espelho*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

VILLAÇA, Alcides. “Sobre Cecília em Portugal”. In: GOUVÊA, Leila. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.