

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

MARINA BARIANI TRAVA

## **ASPECTOS DA AUSÊNCIA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES**



ARARAQUARA – S.P.

2017

MARINA BARIANI TRAVA

## ASPECTOS DA AUSÊNCIA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2017

Trava, Marina Bariani  
Aspectos da Ausência na poesia de Cecília Meireles  
/ Marina Bariani Trava – 2017  
79 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

1. Poesia brasileira. 2. Cecília Meireles. 3.  
Ausência. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARINA BARIANI TRAVA

## ASPECTOS DA AUSÊNCIA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 26/05/2017

### MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes**  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara - SP.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado**  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara - SP.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Beatriz Moreira Anselmo**  
Universidade Estadual de Maringá – UEM – Faculdade de Ciências e Letras – Maringá - PR.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

Dedico essa dissertação à minha tia Zinha,  
quem primeiro me apresentou a um livro de  
Cecília Meireles, ainda na infância.

*“Mon coeur est plein / je veux pleurer.”<sup>1</sup>*

(Paul Valéry)



*Calvin e Haroldo<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> “Meu coração está pleno, eu quero chorar.”

<sup>2</sup> “Nada está acontecendo.” “Tente pular.”

## AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai e à minha Mãe, Sueli e Francisco, por todo o cuidado e amor.

Ao André, meu irmão, pelas risadas e aos meus primos pelo carinho e apoio.

À minha família, tanto materna quanto paterna, pelo apoio incondicional.

Às irmãs Bariani, filhas de minha avó: Isabel (*in memoriam*), Mercedes, Ivone e Sueli, por serem minhas referências basilares.

À profa. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, minha orientadora desde o fim de minha iniciação científica, pela dedicação e confiança em mim depositadas.

Aos membros da banca, profa. Guacira e profa. Beatriz, pelas contribuições valiosas ao meu trabalho e pela leitura atenciosa.

Ao Fábio Gerônimo Mota Diniz, pela confiança, sincronicidade, cumplicidade, companheirismo e por toda a ajuda empreendida.

Aos professores que me incentivaram e/ou me serviram de inspiração.

Aos meus grandes amigos de Sorocaba e de Araraquara e região.

Aos projetos que participei durante a graduação e que foram de suma importância para minha formação enquanto profissional.

Ao incentivo da CAPES pela bolsa concedida, o que permitiu a realização desse estudo de forma mais aprofundada.

À própria Cecília Meireles, pela poesia extensa, profunda e de eterna novidade.

E a todos aqueles que me permitiram crescer e/ou contribuíram para a minha formação, tanto acadêmica quanto pessoal.

A todos, meu mais sincero *muito obrigada*.

“Nada lhe posso dar que já não exista em você mesmo. Não posso abrir-lhe outro mundo de imagens, além daquele que há em sua própria alma. Nada lhe posso dar a não ser a oportunidade, o impulso, a chave. Eu o ajudarei a tornar visível o seu próprio mundo, e isso é tudo.”

(Hermann Hesse)

## RESUMO

O presente trabalho resulta da análise do tema da Ausência e seus desdobramentos na poesia de Cecília Meireles, a partir da hipótese de que a relação entre a Ausência e a Presença sustenta grande parte da poesia da autora, uma vez que a temática do tempo e de sua fugacidade assume força imperiosa em sua lírica, tornando-se mesmo a “grande força-motriz do verso ceciliano” (COELHO, 1964, p. 13). Procurou-se investigar, em alguns poemas, tirados de vários livros da autora, as imagens nas quais a Ausência transparece ou se manifesta, e de que forma isso se dá implícita ou explicitamente. Como aporte teórico, partiu-se das premissas apresentadas pela fortuna crítica de Cecília Meireles, principalmente de Alfredo Bosi, Darcy Damasceno e Nelly Novaes Coelho, e pelos teóricos Octavio Paz e Gaston Bachelard, além das considerações filosóficas de Arthur Schopenhauer e de Søren Kierkegaard. Espera-se que o estudo pormenorizado da Ausência, a partir de uma perspectiva simbólica e filosófica, possa jogar uma nova luz sobre a produção desta autora, contribuindo para também destacar a importância de sua poesia dentro do contexto brasileiro e universal.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; Cecília Meireles; Ausência.

## **ABSTRACT**

The present paper intends to analyze the thematic of Absence and its consequences in the poetry of Cecília Meireles. It is based on the hypothesis that the relation between Absence and Presence sustains most of the author's poetry since the thematic of time and its fugacity assumes on an imperative force in its lyrics, becoming even “the great driving force of the Cecilian verse” (COELHO, 1964, p. 13). It is intended to investigate, in the poems of some works by the author, the images in which Absence transpires or manifests itself, and in what way this is implicitly or explicitly given. As a theoretical contribution, it is based on the premises presented by the critical fortune of Cecília Meireles, especially in Alfredo Bosi, Darcy Damasceno and Nelly Novaes Coelho, and in the theoreticians Octavio Paz and Gaston Bachelard, as well as the philosophical considerations of Arthur Schopenhauer and Søren Kierkegaard. It is hoped that the detailed study of Absence, from a symbolic and philosophical perspective, may shed new light on the production of this author, highlighting the importance of her poetry within the Brazilian and universal context.

**Keywords:** Brazilian Poetry; Cecilia Meireles; Absence.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. Ressonâncias na poesia de Cecília Meireles</b> .....	17
<b>1.1 A natureza da criação poética</b> .....	28
<b>1.2 A concepção mítica de tempo</b> .....	34
<b>2. As manifestações da Ausência</b> .....	44
<b>2.1 Aspectos filosóficos da Ausência</b> .....	44
<b>2.2 Análise sobre a Ausência nos poemas</b> .....	52
<b>2.1.1 A Ausência de si</b> .....	53
<b>2.1.2 A Ausência do outro</b> .....	61
<b>2.1.3 A Ausência de lugar</b> .....	66
<b>3. Considerações finais</b> .....	72
<b>Referências bibliográficas</b> .....	74
<b>Bibliografia consultada</b> .....	78

## INTRODUÇÃO

“A primavera chegará, mesmo que ninguém mais saiba seu nome, nem acredite no calendário, nem possua jardim para recebê-la.”  
(Cecília Meireles)

Diversos estudos debruçam-se sobre a obra de Cecília Meireles Benevides Carvalho (1901-1964), que, além de poeta<sup>3</sup>, também foi jornalista, tradutora e professora. Considerada uma das mais importantes vozes da poesia brasileira, sua obra é bastante diversificada, e já aos 18 anos publicava seu primeiro livro de poemas, *Espectros* (1919), ao qual se soma vasta produção, destacando-se *Viagem* (1939), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963), dentre outros. Uma das mais extraordinárias características de Cecília Meireles, segundo Nelly Novaes Coelho (1964, p. 7), era ser, sobretudo, muito fiel a si mesma, atitude bastante valorizada pelo poeta francês Charles Baudelaire, para o qual “‘o artista, o verdadeiro poeta, só deve pintar o que vê e o que sente.’ Ele deve ser realmente fiel à própria natureza” (BAUDELAIRE, 2002, p. 804).

Darcy Damasceno (1967, p. 13), em seu estudo pioneiro denominado “Poesia do Sensível e do Imaginário”, observa que Cecília Meireles foi apresentada à Literatura Brasileira por intermédio de um grupo de escritores católicos, denominado Festa<sup>4</sup>, que buscavam, por um lado, renovar as letras brasileiras e, por outro, se distanciar do caráter revolucionário e irônico do Modernismo paulista, da Semana de Arte Moderna de 1922. Para tanto, esse grupo investiu em uma poética que possuía traços ligados à espiritualidade, baseados no equilíbrio e no pensamento filosófico. Devido ao envolvimento de Cecília com esses poetas, bem como sua admiração por Cruz e Souza e pelos simbolistas, Coelho assinala que (1964, p. 9-10):

Conhecendo [...] essa filiação estética de Cecília Meireles, podemos compreender o fato de que, em plena efervescência do Movimento Modernista, tivesse sido ela apontada, por muitos, como uma das faces renovadoras da poesia, muito embora a sua poesia não se revestisse daquela ruptura com o passado, daquele espírito polêmico que caracterizou os novos daquela fase de frenética libertação artística.

<sup>3</sup> A escolha, na presente dissertação, pela palavra “poeta” e não “poetisa” traduz-se pela preferência da própria autora, que afirma, em uma entrevista: “[...] tenho a impressão de que se trata a mulher poetisa apenas como uma *dilettante*. Considera-se que o poeta tem sempre coisas a dizer, mas a poetisa, não. [...] Dizem os homens que a poesia na mulher é uma habilidade. [Mas] [...] a mulher também tem o que dizer. Tal como o homem, também tem uma experiência humana”. (MEIRELES *apud* ZAGURY, 1973, p. 153).

<sup>4</sup> O grupo Festa era composto pelos escritores Tasso da Silveira, José Cândido de Andrade Muricy, Henrique Abílio, Murilo Araújo e Adonias Filho, dentre outros, e foi responsável pela publicação da revista mensal Festa, lançada entre as décadas de 1920 e 1930, tendo uma segunda fase nos anos de 1934-35.

Além disso, Rosana Silva afirma que, apesar de ter vivenciado o período do Modernismo brasileiro, Cecília Meireles é comumente vista como atípica no movimento (SILVA, 2009, p. 122): “Sua modernidade foi muito mais filosófica do que estética, conforme notou a crítica. Sua lírica destaca-se no Modernismo brasileiro pela tendência a desvelar a NATUREZA, por fazer da intuição o seu guia nos caminhos do desconhecido”. Isto também explica, de certa forma, a autonomia de Cecília Meireles em relação ao próprio grupo Festa, posto que a poeta “[...] estreava provida de uma intuição rara em nossas letras, e não à conta do grupo a que pertencia” (DAMASCENO, 1967, p. 14).

Damasceno ainda observa que, em sua obra, Cecília Meireles se volta a uma “[...] melancolia face à impossibilidade de se reter o fruto dos instantes [que] leva à nostálgica e desalentada interrogação ante o passado, à visão retrospectiva de fatos, coisas, acontecimentos, e à dor de sua ausência [...]”. (DAMASCENO, 1967, p. 43-44). De tal modo, pode-se afirmar que há na poesia de Cecília Meireles uma consciência da inevitabilidade do fim que, apesar de ser vivenciada com uma aparente tranquilidade, é fruto (in)direto de uma grande angústia. Assim, o estado melancólico que permeia grande parte da obra cecilianiana é causado tanto pela percepção de que o tempo é inapreensível e efêmero quanto pelas perdas materiais sofridas por consequência da ação do tempo. Ainda segundo Silva (2009, p. 122):

Ao analisar a poesia cecilianiana, torna-se impossível não reconhecer, ao lado do sentimento de exílio, a ânsia de libertação do mundo terreno rumo ao transcendente. A busca pelo ABSOLUTO, por meio de uma atitude contemplativa e estudiosa do universo, denuncia a visão religiosa da autora. Seu misticismo [...] está presente tanto nos momentos em que é tematizado [...], quanto na forma como a artista faz da sua poesia reflexão sobre a existência. A poeta revela em seus textos líricos uma força superior que a todos une e a crença de uma vida espiritual permitida pós-morte.

Ademais, em uma entrevista mencionada pelo crítico Alfredo Bosi, em seu livro *Céu, Inferno* (2003), Cecília comenta sobre o que ela considerava ser o seu maior defeito: “uma certa ausência do mundo”. No poema “Canção da tarde no campo”, de *Vaga Música* (MEIRELES, 1967, p. 220), isso transparece na fala do eu-lírico, que afirmará: “[...] De tanto olhar para longe / não vejo o que passa perto. / Subo monte, desço monte, / meu peito é puro deserto”. Ou em “Como os passivos afogados” (1967, p. 636), de *Canções* (1956): “E nem me encontra quem me espera / nem o que esperei foi havido / tanto me ausento desta esfera”. Ou ainda, em versos como “Se estive no mundo / ou fora do mundo? – Assim me apresento, / se o Arcanjo pergunta / meu nome profundo”. (1967, p. 647). Observa-se, nesses exemplos, como é recorrente o sofrimento do eu-lírico de Cecília Meireles pela “ausência de mundo”.

Assim, Bosi parte de tal afirmação para identificar que a ausência pode ser, em verdade, um indício da existência de uma unidade temática na obra da poetisa (BOSI, 2003, p. 123): “Aceitemos a expressão da autora, que é sugestiva; e se a confidente a julgava um defeito, invertamos o juízo e a consideremos uma qualidade e até mesmo uma pista para compreender a densidade e a estranha beleza da sua poesia”. Tais elementos podem desvelar aspectos fundamentais de sua obra: por um lado, essa densidade remeteria aos questionamentos existenciais presentes em diversos poemas; e, por outro, a estranha beleza da poesia de Cecília poderia estar relacionada à maneira como ela expressa em seus versos um paradoxo: a melancolia e o sofrimento derivados daquela condição de questionamento existencial são revelados por intermédio de belas imagens (e da musicalidade de seus versos). Além disso, como afirma Cañizal (1966, p. 58):

A relação de distância entre a escritora e as circunstâncias naturais não é sempre a mesma: há em toda sua obra duas coordenadas predominantes, de cujo uso depende a organização do mundo material em função do poético. Estas duas linhas mestras são as bases essenciais de reportamento indispensáveis a uma razoável compreensão do complexo imaginário. A alternância, na sua aplicação, motiva, na poesia, diferenças no que se refere à cosmovisão alentadora dos entes imaginários. Estas alterações não se manifestam nos esquemas formais nem através do ritmo característico da poesia da Meireles. Revelam-se na tonalidade emotiva dos poemas e na mensagem lírica; também através de um jogo de presenças e ausências que repercute profundamente nos entes da criação lírica.

Já Leila Gouvêa, uma das grandes especialistas na poesia de Cecília Meireles, escreveu um subcapítulo denominado “Representação das ausências” em seu livro *Pensamento e ‘lirismo puro’*, fruto de sua tese de doutorado. Segundo a autora, dessas “[...] experiências interiores do vácuo, do silêncio e da ausência a escritora retiraria grande parte da matéria para sua escrita” (GOUVÊA, 2008, p. 130). Assim, depreende-se que a Ausência também poderia ser uma das condições primordiais para a criação poética de Cecília Meireles, posto que desde seu livro de estreia até seus últimos livros pode se observar, latente ou explicitamente, a questão da polarização dos opostos de “ausência” e “presença”. Além disso, de acordo com o teórico Octavio Paz, sobre as definições de poesia (2012, p. 21, *grifos nossos*):

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular.

Súplica ao vazio, *diálogo com a ausência*, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. [...]

Tal ‘diálogo com a ausência’ é, portanto, um dos indícios do fazer poético, e um de seus principais motivos, justamente por designar e evocar coisas e palavras que não estão mais presentes. Segundo Alfredo Bosi, em seu livro *O ser e o tempo da poesia* (2000), a imagem literária, que é uma das bases da poesia, “[...] é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter [...] a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência [...]”. E completa que, de acordo com Pascal: “*Figure porte absence et présence*<sup>5</sup>”. Além disso, a temática da Ausência possui uma ampla tradição na história ocidental (CARRETO, 2016, p. 5):

A dialética, nem sempre isenta de tensões, entre presença e ausência constitui aliás uma dimensão fundadora da cultura e da filosofia ocidentais, sendo que uma das suas manifestações mais proeminentes se manifesta precisamente na relação entre a voz (marca da plena Presença estranhamente ausente) e a escrita. De Platão a Saussure, [...] o logocentrismo assimila-se, com efeito, a um fonocentrismo em que escrita, significante do significante, não passa de uma cristalização redutora da voz da qual emana a totalidade do ser e a plenitude da palavra. Se a escrita implica sempre a Diferença [...] veiculando uma intransponível falha entre os signos e o mundo que sonha nomear/habitar; se, por outras palavras, a escrita é, por excelência, o lugar da eterna ausência ou do exílio, a voz (*phonè*) mantém viva e pregnante a relação *simbólica* entre a linguagem e o *logos* primordial, os signos e a significação, entre o ser e a alma [...], numa copresença e imediatez absolutas que rebaixam a escrita ao estatuto de uma “mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido” (J. Derrida).

Nelly Novaes Coelho já tinha observado que a relação entre “ausência” e “presença” sustenta grande parte da poesia de Cecília Meireles, estando intrinsecamente relacionada ao tema do tempo e de sua fugacidade e assumindo força imperiosa em sua lírica, podendo ser apontada como a “grande força-motriz do verso ceciliano” (COELHO, 1964, p. 13). Bosi, por sua vez, afirma que “a poesia de Cecília Meireles não se esgota na fenomenologia da ausência ou no escavamento da polaridade eu/outro, embora sejam estas as suas dimensões mais significativas e responsáveis pelo clima existencial [...]” (2003, p. 131), o que leva outro estudioso da obra ceciliana a argumentar que a temática da ausência ainda merece ser revista, posto que “Alfredo Bosi apenas confirma o enquadramento em que nos acostumamos a ver a poesia de Cecília” (BUENO, 2007, p. 68). De tal modo, Bueno argumenta que (p. 68-69):

---

<sup>5</sup> “Imagem carrega ausência e presença”, tradução livre.

Tomar a opinião da poeta de que tende a uma ausência do mundo e de que essa tendência é um defeito pode ser um bom ponto de partida para se esboçar essa revisão. Afinal, o que se entrevê aí é manifestação de uma dupla solicitação. Se de um lado há a necessidade de olhar para cima, ausentar-se do mundo, de outro há a culpa por fazê-lo, o que é indício claro de que há também uma necessidade de olhar para baixo, diretamente para o mundo.

Partindo, portanto, da hipótese de que tal temática ainda suscita novas formas de interpretação, este trabalho vem a compor a revisitação da Ausência em mais uma contribuição ao estudo do tema na obra de Cecília Meireles<sup>6</sup>. Defende-se que a sensação de ausência gera a consciência da efemeridade da vida, que por sua vez se manifesta em um desejo de ausentar-se para contemplar o universo e eternizar o efêmero pela valorização do instante. Evoca-se, a título de exemplificação, o poema “Motivo” (1967, p. 103), publicado no livro *Viagem* e um dos poemas mais conhecidos da autora, a que Luís Bueno faz menção em seu artigo:

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  
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.

O poeta, em “Motivo”, é justamente aquele que vive no instante, no presente imediato, e que busca sempre equilibrar-se nisso que é a vida/existência. Ele também é irmão “das coisas fugidias” posto que são coisas que se perdem, que se ausentam um dia, bem como ele próprio e as pessoas que ele conhece. Por isso, ele tenta não sofrer (“não sinto gozo nem tormento”), mas sempre persiste a dúvida diante da escolha, pois sua vida é vista como algo em vão. A única certeza na vida do eu-lírico, e o que torna a vida completa, é justamente a

---

<sup>6</sup> Além dos estudos citados acima, há a dissertação de mestrado de Helena Ferreira Nunes denominada “Memória da Ausência em Cecília Meireles”, defendida em 2015, que, entretanto, se deteve na questão da memória.

canção: aquilo que há de eterno. A ausência, nesse caso, é um duro aprendizado pelo qual o poeta precisa passar para atingir a eternidade. E “[...] o tempo encarado face à eternidade justifica plenamente a distância mantida pelo poeta em relação ao mundo como fase preparatória de sentir a eternidade e, principalmente, como uma tentativa lírica de representar o mundo das ausências” (CAÑIZAL, 1966, p. 76).

Como objetivos gerais da dissertação, tencionou-se, em primeiro lugar, discutir a natureza da Ausência enquanto um conceito que se pretendeu estabelecer ao longo da pesquisa. De tal forma, pretendeu-se articular questões filosóficas e do imaginário poético, tendo por base os estudos de Arthur Schopenhauer e de Søren Kierkegaard, além de Octavio Paz e Alfredo Bosi. Tendo também em vista de que se trata de um método que buscou articular procedimentos indutivos e dedutivos, o embasamento teórico inicial partiu das considerações acerca do fenômeno poético do filósofo francês Gaston Bachelard, principalmente na obra *A poética do devaneio* (1961). Ademais, obras que versam sobre a matéria poética, sobre a época de produção dos poemas, sobre as estéticas e outros aspectos que contribuem para a análise também foram parte da bibliografia utilizada.

Em seguida, se investigou de que forma essa ausência se manifesta (implícita ou explicitamente) na obra completa de Cecília Meireles, considerando-se que tal temática pode se apresentar nos poemas sob diversas formas – tais como a ausência de si mesmo, de um ser amado, dos entes queridos, de lugares, etc. Os poemas selecionados foram sobretudo dos livros: *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato Natural* (1949), *Canções* (1956), *Solombra* (1963) e alguns poemas dispersos. O recorte bibliográfico foi feito de acordo com a recorrência do tema na obra completa da poeta. Primeiramente, fez-se o levantamento temático e lexical da Ausência para, em seguida, se analisar os poemas. A seleção dos poemas se baseou na delimitação “eu”, “outro”, “mundo” (respectivamente ausência de si, ausência do outro, ausência de lugar), posto que essas foram temáticas norteadoras encontradas durante a pesquisa, sobretudo a ausência de si e do outro.

A ausência de si é o segundo tipo mais encontrado na poesia de Cecília Meireles, pois é uma ausência do próprio eu-lírico, que se sente “ausente do mundo”. É uma ausência mais existencial, filosófica, e que pode ser evidenciada pelos versos do poema a seguir, intitulado justamente “Ausência” (MEIRELES, 1967, p. 394, *grifos nossos*): “De esplendores ferida, / fecho os olhos. *Que ausente / quero ser.* Tão distante / que eu mesma não me veja, / – à morte indiferente, / para qualquer instante”. Ou em um verso de “Medida da significação”

(MEIRELES, 1967, p. 143, *grifos nossos*): “Compreendo que, da frente aos pés, sou de *ausência absoluta*”. Ou, ainda, em “Contemplação” (1967, p. 258): [...] Quando os homens apareceram / eu não estava presente. / Eu não estava presente, / quando a terra se desprende do sol. / Eu não estava presente, / quando o sol apareceu no céu. / E antes de haver o céu, EU NÃO ESTAVA PRESENTE”. Por fim, nesse verso de *Solombra* (1967, p. 784): “Quem me vê não me vê, que estou fora do mundo”.

Já a ausência do outro, que é o tipo mais encontrado, pode ser mostrada em versos como no poema “Suave morta” (1967, p. 281, *grifos nossos*): “[...] A suave morta é areia onde asa nenhuma bate sombra. / Areia cega às nuvens e às estrelas. Tão perdida... / Digam-lhe o que quiserem. Chorem. Amem-na. *É agora ausente / por completo*, como aprendeu, dia a dia, na vida. / (Olhos fechados: e instruída.)” Ou ainda em versos como os do poema “Canção quase melancólica” (1967, p. 186): “[...] Procurei-te em vão pela terra, / perto do céu, por sobre o mar. / Se não chegas nem pelo sonho, / porque insisto em te imaginar?”. Ou em *Amor em Leonoreta*, poema II: “Nem de ti desejo nada / senão saber que exististe. / A adorada / ausência não me põe triste”. É uma ausência que se estende a pessoas queridas, ao ser amado (que geralmente está morto ou distante), e que se liga à memória e/ou ao platonismo do eu-lírico.

Por último, a ausência de lugar, que também remete a ambientes ligados à memória e que gera, no eu-lírico, sentimentos de abandono e nostalgia, pode ser representada pelos versos de “Infância” (1967, p. 383): “Levaram as grades da varanda / por onde a casa se avistava. / As grades de prata”, em que há a substancial perda dos objetos e lugares, e nos versos a seguir, de “Província” (MEIRELES, 1967, p. 147-148): “Cidadezinha perdida / no inverno denso de bruma, / que é de teus morros de sombra, / do teu mar de branda espuma, // das tuas árvores frias / subindo das ruas mortas?”.

Em relação à estrutura do trabalho, no primeiro capítulo da dissertação, pretendeu-se demonstrar, em primeiro lugar, as ressonâncias que os movimentos do Simbolismo, do Decadentismo e, sobretudo, da Modernidade tiveram na lírica de Cecília Meireles. Em segundo lugar, se apresentou tanto o que se entende por criação poética, utilizando-se a teoria sobre o devaneio de Gaston Bachelard, quanto por concepção mítica de poesia para Cecília Meireles, usando um de seus poemas sobre o tempo como exemplificação.

Já no segundo capítulo, se apresentou o conceito filosófico da Ausência, cujos aspectos relacionam-se ao tempo, ao espaço e à causalidade, que são filosofemas<sup>7</sup> de acordo com o *Dicionário de Filosofia* de Nicholas Abbagnano, e foram retirados da obra *O mundo como representação* do supracitado filósofo Arthur Schopenhauer. Em seguida, pretendeu-se fazer a análise de um poema a título de exemplo, para demonstrar como aparecem as instâncias filosóficas na poesia de Cecília Meireles.

Por fim, na segunda parte do segundo capítulo, constaram as análises dos poemas selecionados de Cecília Meireles tendo por base a teoria do imaginário de Bachelard, Alfredo Bosi e Octavio Paz, seguido das considerações finais. Em suma, espera-se que o estudo pormenorizado da Ausência, a partir de uma perspectiva simbólica e filosófica, possa jogar uma nova luz sobre a produção desta autora, contribuindo para destacar a importância de sua poesia dentro do contexto brasileiro e universal.

---

<sup>7</sup> Um filosofema é justamente uma tentativa de elucidação conceitual filosófica, isto é, que busca exprimir todas as acepções possíveis de um assunto filosófico.

## 1. Ressonâncias na poesia de Cecília Meireles

“Pode-se chamar de poesia aquilo que nos coloca num estado segundo: primeiramente, a poesia em si mesma, depois a música, a dança, o gozo e, é claro, o amor. [...] Em resumo, a poesia é a estética, o amor, o gozo, o prazer, a participação e, no fundo, é a vida!” (Edgar Morin)<sup>8</sup>

Na poesia de Cecília Meireles, além da influência simbolista característica do grupo ao qual esteve ligada, é possível identificar-se traços evidentemente decadentistas e modernos. Por um lado, há resquícios de um pessimismo que apontam para uma angústia existencial implícita e, por outro, há uma visão de mundo respaldada em uma poesia sensível, contemplativa e, sobretudo, reflexiva. Nesta seção, portanto, procurou-se contextualizar as ressonâncias que tais movimentos tiveram em relação à obra de Cecília, buscando demonstrar as características de cada movimento e a sua importância de modo mais amplo.

O surgimento do Simbolismo e do Decadentismo, enquanto movimentos estéticos, ocorreu em meados do século XIX: época em que estava acontecendo uma séria “crise social, existencial e cultural” (GOMES, 1994, p. 7), em razão da proliferação de várias teorias científicas, como a do Darwinismo e a teoria das espécies. O Decadentismo e, em sequência, o Simbolismo surgem, pois, como uma resposta ao caráter cientificista da época – retomando, de certa forma, o movimento romântico: “Um equilíbrio delicado une o espírito ‘decadente’ e a imagem simbolista. Muitas vezes as imagens de rarefação são representadas ou pela espiritualização do viver ou pela personificação das forças etéreas e misteriosas que circundam o homem mortal” (BALAKIAN, 1985, p. 94).

Entretanto, o Simbolismo “não é mera degenerescência ou prolongamento do Romantismo, mas, antes, a sua contrapartida, uma segunda cheia da mesma maré” (WILSON, 2004, p. 28), uma vez que os simbolistas acreditam não apenas na prevalência da emoção, mas na emoção guiada pelo intelecto. Enquanto Álvaro Gomes (1994, p. 4) afirma que o Simbolismo teve início com a publicação da obra *As flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire, Edmund Wilson (2004, p. 36-37) defende que românticos como Edgar Allan Poe e Gérard de Nerval levaram o movimento adiante e, por isso, podem ser considerados os precursores do Simbolismo. Concorde-se, porém, que o Simbolismo se estabeleceu sobretudo com os poetas Mallarmé, Verlaine e Rimbaud.

---

<sup>8</sup>MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 59.

O Decadentismo (1870-1880) por sua vez, pode ser considerado como uma espécie de ponte para o Simbolismo, antecedendo-o. Surgiu a partir de um grupo de artistas franceses autodenominados de decadentes, mais ligados a realidades espirituais, uma vez que o mundo real era tedioso, racional, modernizado – resultado também da grande crise e desilusão vivida pela guerra franco-prussiana. A decadência, nesse sentido, era uma ideia de que tudo caminhava para o fim. Assim, os decadentes buscavam a sua intuição interior, acreditando na grandeza da alma e do espírito, e apresentavam uma visão melancólica<sup>9</sup> e pessimista do mundo, sofrendo toda a decadência do período por eles vivenciado (MORETTO, 1989, p. 33):

Com o Decadentismo o lirismo pessoal readquire seu sentido puro. [...] O que importa é que a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um *eu* isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitivamente. Sabe que a razão não lhe dará respostas. Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que ele só ouve em sua solidão.

Como um dos grandes representantes desse período, encontra-se o livro francês *Às avessas* (1884), de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), que é dividido em dezessete capítulos, cada um tratando de uma forma de arte ou um assunto artístico diferente pelo protagonista des Esseintes. Há uma crítica mordaz à sociedade da época e à crise nesse romance, que busca revolucionar tal gênero literário (CARNEGLUTTI, 2014, p. 292):

Em *Às avessas*, encontra-se o principal exemplo da tentativa de Huysmans de renovação do romance, promovendo uma ruptura com os movimentos anteriores e, especialmente, com o naturalismo. [...] O decadentismo encontrou na figura do duque des Esseintes a principal representação das peculiaridades desse movimento e dessa época *fin-de-siècle*, dentre elas [...] o culto do artifício, uma característica essencial dos artistas e escritores decadentistas. É em seu retiro, em seu espaço reservado e à margem da sociedade moderna francesa do final do século XIX, onde o personagem procura abstrair-se do mundo real, isolar-se em estados de contemplação e deter-se em seus próprios sonhos e imaginação, que se revela essa espécie de culto ao artifício.

Entretanto, antes do surgimento do Simbolismo e do Decadentismo, já havia começado a se configurar o conceito de Modernidade, cujo advento foi derivado sobretudo de uma intensa crise vivida no final do século XVIII. Nessa época, as concepções de tempo passaram a se alterar, posto que, devido à Revolução Industrial e à consolidação do capitalismo, tudo se torna muito mais rápido, ágil, imediato e, portanto, efêmero. Isso também

---

<sup>9</sup> “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima [...]” (FREUD, 2014, p. 47).

pode ser identificado nas vanguardas europeias, que surgem na virada do século XIX para o século XX, e que reproduzem justamente essa mudança de perspectiva. Nesse contexto, moderno quer dizer não apenas novo, mas atual, recente, como a etimologia da palavra nas línguas românicas revela (JAUSS, 1996, 51).

Além disso, a Modernidade na poesia, como conceito e como movimento estético, remonta ao poeta francês Charles Baudelaire, em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (1863). Nesse texto, Baudelaire parte de reflexões acerca da obra artística de Constantin Guys, que retratava, em desenhos e pinturas, os detalhes, as roupas e os traços de homens e mulheres transeuntes, captando-os e capturando-os em sua essência. Guys era considerado pelo poeta menos como artista e mais como um *homem da multidão*, um *flâneur*<sup>10</sup>, isto é, uma figura que andava em meio às pessoas, observando-as e subjugando-as à sua subjetividade, em suas pinturas. De acordo com Baudelaire (2010, p. 35):

Assim ele vai, corre, procura. Que procura ele? Com toda certeza, esse homem, tal como esbocei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um alvo mais elevado que o de um simples *flâneur*, um alvo mais geral que não o do prazer fugaz da circunstância. Procura alguma coisa que nos será permitido chamar de modernidade, pois não se apresenta palavra melhor para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de liberar [...] o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório.

Baudelaire, portanto, já chamava a atenção para o sentimento de transitoriedade. O poeta ainda afirma que “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (2010, p. 35). A esse aspecto duplo do moderno – e de toda arte, em geral –, opõe-se a “teoria do belo único e absoluto”, representada pelo classicismo e pelos padrões da Antiguidade, uma vez que a arte passa a ser considerada como composta por um elemento eterno e por outro circunstancial, que depende da época e da perspectiva (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

Como observa Hans Robert Jauss, “do ponto de vista estético, ‘moderno’, para nós, já não se distancia do velho ou do passado, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo.” (JAUSS, 1996, p. 50). Além disso, ainda segundo Jauss, “[...] o surgimento do termo *la modernité* parece, na verdade, marcar a consciência de uma nova compreensão de

---

<sup>10</sup>Sobre a trajetória errante do *flâneur* (BAUDELAIRE, 2010, p. 30): “Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente.”

mundo” (1996, p. 47). Portanto, pode-se afirmar que, a partir desse ponto, a Modernidade passa a concentrar em si a noção de presente, passado e futuro (COMPAGNON, 2003, p. 25):

A modernidade, compreendida como sentido do presente, anula toda relação com o passado, concebido simplesmente como uma sucessão de modernidades singulares [...]. Sendo a imaginação a faculdade que torna sensíveis ao presente, ela supõe o esquecimento do passado e aceitação do imediatismo. A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade.

Nesse sentido, a poesia de Cecília Meireles pode ser considerada moderna, pois “[...] revela o fluir da mesma corrente vital e especulativa, que atribui à arte a missão de captar a essência do momento fugaz e eternizá-lo” (COELHO, 1964, p. 14). A aceitação da efemeridade, por exemplo, está consagrada em seu verso: “[...] ver eterno o instante”, de um poema de *Solombra*, tão bem apontado por Nelly Novaes Coelho em seu ensaio. A própria autora, tendo experimentado a morte precoce dos pais, declara em uma entrevista que (MEIRELES, 1967, p. 76):

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno [...]. A noção ou sentimento de transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade.

Assim, de acordo com Darcy Damasceno (1967, p. 37), “a consideração das coisas resulta na consciência de que a vida é um fluxo constante e o tempo tudo corrói; a constatação da transitoriedade emerge como o verme antecipador do podre que um dia há de ser o apetecível fruto da vida”. Observa-se, por exemplo, no seguinte poema, a imagem de um eu-lírico errante, que, tal qual o “observador apaixonado” de Baudelaire, exprime a sua falta de lugar no mundo, enquanto canta e percorre o seu caminho (MEIRELES, 1967, p. 105):

### **Discurso**

E aqui estou, cantando.

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:  
deixa seu ritmo por onde passa.

Venho de longe e vou para longe:  
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho  
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes  
[andaram.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,  
mas houve sempre muitas nuvens.  
E suicidaram-se os operários de Babel.

Pois aqui estou, cantando.

Se eu nem sei onde estou,  
como posso esperar que algum ouvido me escute?

Ah! Se eu nem sei quem sou,  
como posso esperar que venha alguém gostar de mim?

O título do poema pode referir-se tanto ao ato enunciativo do canto do poeta quanto, etimologicamente, à ideia de ida e vinda, agitação, a ação de percorrer (FARIA, 1994, p. 179). Esse “curso”, ou “fluxo”, está simbolicamente ligado à transitoriedade, como a própria ideia da viagem, que dá título ao livro. A noção de deslocamento, enquanto movimento, pressupõe ainda não apenas que espaço e tempo estejam interligados, como sejam intrínsecos e indissociáveis entre si, isto é, não sendo possível avaliar um sem o outro. De tal forma, a presentificação do aqui e do agora (“E aqui estou, cantando”) está relacionada a esse discurso, esse deslocamento, bem como com a ideia de um fluir constante do tempo, da passagem da vida e dos lugares (“Venho de longe e vou para longe”). Além disso, há traços de ausência e de certeza sobre o próprio caminho percorrido nos versos: “mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho / e não vi nada”. De acordo com Mello e Utéza (2006, p. 96):

Essa ausência do mundo constitui-se como um mecanismo de defesa contra o sofrimento, mas a atitude contemplativa é preponderante, e observar o mundo e as atitudes humanas é sofrer. Alhear-se completamente do espetáculo terrestre nem sempre é possível. É significativo o número de poemas que denunciam o mundo terreno como *locus* do sofrimento, ponto de vista que traz consigo um desencanto e um sentimento de perda, de vazio. Contemplar o mundo, consciente dos equívocos e malefícios humanos, e ver as criaturas enganarem-se a si próprias com a ilusão de felicidade, é a condição do “transeunte” que olha melancolicamente o cenário durante o seu percurso [...].

Em contrapartida, porém, à transitoriedade da caminhada, está o ato de cantar, ou de fazer poesia, que se torna uma forma de eternizar o momento efêmero (“Um poeta é sempre irmão do vento e da água / deixa seu ritmo por onde passa”). Compreende-se aqui também a relação do poeta com as substâncias vitais do mundo físico: ar e água. De acordo com Ruth Cavalieri (1984, p. 39): “O imaginário ceciliano se alimenta na valorização da matéria enquanto complexo substancial de vida, dinamizando os elementos aéreo e aquático-terrestre”. Assim, o ar e a água imprimem ritmo à natureza – seja pelo vento que “assovia”, seja pelas ondas das marés, etc. – tal qual o poeta que imprime o seu ritmo no poema, por meio dos sons e da prosódia inerentes à linguagem.

O poeta também prossegue sem rumo (“[...] procurei no céu a indicação de uma trajetória, / mas houve sempre muitas nuvens”), e viaja pelo mundo, ou por seu pensamento, imprimindo as marcas de sua subjetividade no tempo, assim como o *flâneur* baudelairiano. Porém, diferentemente dessa figura, que está inserida no ambiente urbano e no meio da multidão, o eu-lírico do poema parece completamente solitário, mais em contato com a natureza – representada pelas ervas e pelas serpentes –, e também com a sua vivência espiritual e existencial. Ambas as suas indagações, porém, presentes nas últimas estrofes do poema, demonstram que ele não sabe onde está nem sabe quem é – o que aponta para uma ausência, ou inconstância, do ser e do espaço para o qual este se dirige. Assim, de modo análogo ao apresentado em “Discurso”, no poema “Despedida” (MEIRELES, 1967, p. 198-199) marca-se, evidentemente, a despedida de um eu-lírico, que passa a “marear” a esmo:

Adeus,  
que é tempo de marear!

Por que procuram pelos olhos meus  
rastros de choro,  
direções de olhar?

Quem fala em praias de cristal e de ouro,  
abrindo estrelas nos aléns do mar?  
Quem pensa num desembarcadouro?  
– É hora, apenas, de marear.

Quem chama o sol? Mas quem procura o vento?  
e âncora? e bússola? e rumo e lugar?  
Quem levanta do esquecimento  
esses fantasmas de perguntar?

Lenço de adeuses, já perdi... Por onde?  
– na terra, andando, e só de tanto andar...  
Não faz mal. Que ninguém responde  
a um lenço movido no ar...

Perdi meu lenço e meu passaporte  
– senhas inúteis de ir e chegar.  
Quem lembra a fala da ausência  
num mundo sem correspondência?

Viajante da sorte na barca da sorte,  
sem vida nem morte...

Adeus,  
que é tempo de marear!

A solidão, muito típica do Decadentismo, é uma condição do eu-lírico que necessita de introspecção para que assim seja capaz de refletir sobre a sua existência. Suas perguntas são

lançadas ao vento, pois ninguém as responde (“Não faz mal. Que ninguém responde / a um lenço movido no ar”). O uso acentuado de reticências demarca uma sugestão, uma incerteza ou certa tranquilidade em relação à viagem, indicando um movimento inconclusivo em relação ao destino. Já o “mundo sem correspondência”, aqui, pode se relacionar não apenas à comunicação humana (como sinônimo para cartas, telefonemas, etc.), mas também às correspondências de que fala Emmanuel Swedenborg (1688-1772), para o qual “[...] todas as coisas que têm existência na natureza, da menor à maior delas, são correspondências”. Esse pensamento místico serviu de base para a estética simbolista (GOMES, 1994, p. 16), como é possível observar no poema “Correspondances”, de Baudelaire. Portanto, considera-se que a “fala da ausência”, isto é, a sua manifestação, se dá justamente em contato com as correspondências perdidas do mundo.

Pode-se observar, de tal forma, que Cecília não rompe bruscamente com a tradição, mas dialoga com ela e a renova, visto que, “mesclando admiravelmente o antigo e o novo, a nossa poetisa desdobra um amplo campo lírico, perfeitamente entrosado com o Movimento literário moderno” (COELHO, 1964, p. 10). Assim, a própria poesia de Cecília “como que se dilui no tempo passado, presente, futuro, eternizando em si mesma a Presença da Vida que passa” (1964, p. 16):

[...] É este o aspecto de sua poesia que mais profundamente revela a integração do artista no Espírito Moderno. Esse perscrutar agudo da Vida que flui, essa procura de apreensão da essência vital em sua inexorável mutação nunca foi tão imperativa como agora no homem moderno. [...] Assim, talvez possamos dizer que o poeta moderno, mais que o do passado, adota consciente ou inconscientemente uma filosofia existencial em que o Tempo adquire um valor quase absoluto.

Salienta-se que a temática do tempo assume força imperiosa na lírica de Cecília Meireles, posto que tal “[...] consciência da fugacidade não apenas se torna mola mestra do lirismo, como, por ansioso esforço de apreensão do fugidio, busca no concreto as amarras dos fios imaginativos” (DAMASCENO, 1967, p. 41). Nesse sentido, pode-se retomar o primeiro verso do poema “Motivo”: “Eu canto porque o instante existe”. O motivo de canto, isto é, do fazer poético, para o eu-lírico, é justamente a existência do instante, que é algo infinitesimal. Isso quer dizer que o instante tende ao infinito posto que é sempre presente, mas concomitantemente é inapreensível, pois resvala nos milissegundos que o contém. O instante, portanto, representa um paradoxo: é o “eterno no transitório” de Charles Baudelaire. Assim, de acordo com Laís Karla da Silva Barreto (2006, p. 45):

Imagens da linguagem poética, produzida pela autora brasileira, se conjugam com a do poeta/aedo, no desejo do desvelamento da verdade para o seu tempo, na confrontação do tempo do outro, velado na memória da tradição, que se apresenta como corpos arruinados. Faz-se necessário confrontar-se com as ruínas e contemplar em face a elas dimensões mais elevadas e sublimes. Nesse ato contemplativo, o sujeito poético feminino reúne paradoxalmente o ponderável e o imponderável, a transcendência e paradoxalmente o instante, o tempo do presente, do agora. Corresponde, nesse sentido, ao conceito benjaminiano da agoridade (BENJAMIN, 1984), definido [...] como uma imagem em estado de paradoxo, um agora eternizado, significando um instante, na forma de um rasgo de tempo em suspensão. A modernidade em sua plenitude, na obra de Cecília Meireles, traz, desse modo, incorporações inusitadas entre filosofia e literatura, tradição platônica e tradição moderna.

Apesar, porém, de ter vivenciado o período do Modernismo brasileiro, especificamente o da segunda fase, denominada de “geração de 45”<sup>11</sup>, a poesia de Cecília Meireles era bastante autônoma em relação ao movimento, cuja postura era mais vanguardista. A autora se aproximava mais do que estava sendo publicado em Portugal na época do que no Brasil, principalmente por seu contemporâneo Fernando Pessoa e pelos poetas do movimento do Saudosismo. Por esse motivo a autora foi considerada mais ibérica do que brasileira – o que, para Damasceno, constitui um enorme equívoco, posto que o teórico discorda dos críticos e julgadores da poesia de Cecília Meireles que a tinham como um “corpo estranho” no movimento. Seu livro *Romanceiro da Inconfidência*, uma obra-prima da literatura brasileira, é grande prova de que Cecília estava não apenas atenta, mas interessada pelos principais acontecimentos em seu país.

A autora ainda participou de diversos debates em educação e política, o que a tornava uma figura de destaque frente às problemáticas brasileiras que estavam sendo discutidas à época: “Suas crônicas a respeito das políticas educacionais revelam observações críticas a respeito das determinações governamentais autoritárias dos anos 30 [...]. Ela estava muito consciente do caráter conservador da modernização brasileira de seu tempo” (GINZBURG, 2011, p. 34). Em entrevista supracitada, Cecília prossegue afirmando que talvez seja a noção de “transitoriedade de tudo” que explique o quanto ela fez de pesquisa em relação à Literatura, Jornalismo, Educação e Folclore, sendo sua justificativa a de “acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar” (MEIRELES, 1967, p. 77). Segundo o crítico Miguel Sanches Neto (*apud* CARDOSO, 2007, p. 10):

---

<sup>11</sup>Também fazem parte da segunda geração da poesia modernista brasileira os poetas Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt. As características dessa fase são, principalmente, a preocupação filosófica e religiosa e a liberdade formal e temática.

Embora não trabalhe com elementos concretos, e sim com uma gramática oblíqua, Cecília Meireles não pode ser entendida como representante da estética torre de marfim, que permanece indiferente aos acontecimentos. As suas conhecidas atividades pedagógicas e jornalísticas desfazem a imagem de uma pessoa isolada numa individualidade casulosa. [...] Dentro de seu projeto de reunificação [...], ela nega as ideias de divisão que movem a guerra e intensifica uma estética de união, seja do presente com o passado, seja do novo homem nacional com o velho português, seja das formas modernas com as tradicionais. Todo o movimento de sua poesia toma este rumo.

Além disso, com a publicação do livro *Viagem*<sup>12</sup> (1939), considerado sua primeira obra madura, Damasceno salienta que, apesar de o influxo simbolista ter perdido relevo na poesia de Cecília, este foi incorporado em forma de filosofia de vida e comportamento estético (1967, p. 15), sendo que o teórico o considera “a primeira obra acima de fronteiras do modernismo” brasileiro (1967, p. 20), além de elevar a poeta “como a única figura universalizante do movimento modernista” (1967, p. 19). *Viagem* não apenas cumpre com a proposta dos escritores espiritualistas de conjugar tradição e renovação, como já determina o veio poético da autora (DAMASCENO, 1967, p. 20):

Mais que a temática explorada ou a revalorização do sistema versificatório, influía nos equívocos de julgamento o tecido filosófico da autora, que lhe determinava a ascética disciplina e lhe propunha indagações essenciais, cujas respostas era forçoso buscar. Algumas dessas indagações perdurariam nos livros posteriores, constituindo um veio inesgotável para a sua poesia; outras, se solucionadas, custariam o preço de amargura e desencanto. A brevidade da vida, a incompreensão humana, a descrença religiosa ganham desde então maior relevo e se fazem motivo de contínua reflexão.

Aqui também já se apontam algumas das principais características da poesia de Cecília: “a brevidade da vida, a incompreensão humana, a descrença religiosa”. Além disso, o “tecido filosófico” a que Damasceno se refere possui estreita relação com o Decadentismo, posto que trata de “indagações essenciais” que, se resolvidas, “custariam o preço de amargura e desencanto”, o que pode ser relacionado ao pessimismo do filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860), para quem a vida era senão um sofrimento eterno<sup>13</sup>, ou ao trecho do poema “Estética do desalento”, de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa (1982, p. 512): “Já que não podemos extrair beleza da vida, busquemos ao menos extrair beleza de não poder

<sup>12</sup>A partir da publicação desse livro, Cecília Meireles se insere definitivamente no cenário da poesia brasileira, angariando o primeiro lugar de um concurso da Academia Brasileira de Letras.

<sup>13</sup>Segundo o *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, “Viver, para Schopenhauer, significa querer; querer significa desejar; e o desejo implica a ausência do que se deseja, ou seja, deficiência e dor. Por isso, a vida é dor e a vontade de viver é o princípio da dor. Da satisfação do desejo ou da necessidade, surge um novo desejo, outra necessidade ou o tédio da satisfação prolongada. Nessa oscilação, contínua, o prazer representa só um momento de trânsito, negativo e instável: é a simples cessação da dor”.

extrair beleza da vida. [...]”. Tal fato é passível de ser observado nesse excerto de poema “Epigrama nº 2” (MEIRELES, 1967, p. 108):

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa  
Fizeste para sempre a vida ficar triste:  
Porque um dia se vê que as horas todas passam,  
e um tempo despovoado e profundo, persiste.

Nesse poema, pode-se observar o pessimismo do eu-lírico ceciliano: a felicidade é, paradoxalmente, “estranha e dolorosa”, pois representa um curto período de duração em oposição ao tempo “despovoado e profundo”. A felicidade, portanto, é sempre inapreensível. Esse sentimento de vazio, de tédio e de melancolia é fundamental para o Decadentismo, refletindo o sentimento e estado de coisas do *fin-de-siècle*: “Segundo Leodegário de Azevedo Filho, *Viagem* traz a vida encarada sempre como sonho, num jogo do material com o espiritual, expresso por símbolos que buscam e atingem uma essência profunda de cunho transcendente” (AZEVEDO FILHO *apud* MARCHIORO, 2014, p. 83). Além disso, “este livro mostra [...] a vida encarada enquanto mistério e mostra uma Cecília Meireles herdeira do simbolismo decadentista.” (MARCHIORO, 2014, p. 83). Já no poema a seguir, observa-se o entendimento do eu-lírico acerca da existência, sobretudo como uma trajetória efêmera (MEIRELES, 1967, p. 155):

#### **Epigrama n.º 10**

A minha vida se resume,  
desconhecida e transitória,  
em contornar teu pensamento,

sem levar dessa trajetória  
nem esse prêmio de perfume

que as flores concedem ao vento.

Nesse poema, a ideia de brevidade está contida tanto no plano do conteúdo quanto no plano formal, uma vez que a forma escolhida foi a do epigrama. O epigrama é considerado uma pequena forma poética, que tradicionalmente possuía um tom satírico; originalmente, porém, a palavra “epigrama” significava “inscrição”, e era utilizada sobretudo em lápides e túmulos da Antiguidade greco-latina (HARVEY, 1998, p. 198). Além disso, esse poema é o 10º de um conjunto de treze epigramas de *Viagem* (1939), que iniciam e encerram o livro. O primeiro desses epigramas parece referir-se à vida, como “espetáculos infatigáveis”, sobre os quais pousa “uma sonora ou silenciosa canção” (MEIRELES, 1967, p. 104). Já o último relata

a passagem “por estes caminhos” de “reis”, “heróis”, “santos” e “poetas” – em uma referência, talvez, à morte (MEIRELES, 1967, p. 170).

No décimo epigrama, o eu-lírico afirma que sua vida se resume em “contornar teu pensamento”, o que aparentemente remete à ausência de um “tu” – interlocutor em torno do qual gira a vida do eu-lírico, “desconhecida e transitória”. Porém, dessa vida, dessa “trajetória” – palavra que se refere à viagem – não se leva absolutamente nada. Nem mesmo o perfume “que as flores concedem ao vento”, que se conserva senão enquanto lembrança, remetendo a uma ideia de impermanência. E é justamente no perfume das flores que reside a efêmera beleza do transitório, como observa Damasceno (1967, p. 41):

Beleza efêmera que seja, [...] embora surda ao canto e alheia a si mesma, eterniza-se no verso que a celebra, contrastando com o precário do rosto que a contempla e nela se reflete [...]. Da consideração da flor, que morre em formas e vive em perfume, tira-se a lição que aproveita aos homens: ser e deixar de ser é sempre um modo de vida; feitos perfume e lembrança, perduramos no que de nós se perde [...]. Só a contemplação, sendo amor, nos toca de eternidade; só a lembrança resume e perpetua quanto se consome.

Portanto, tais sensações, vivenciadas durante o itinerário de uma breve vida, é que perduram na memória, o que garante ao ato de contemplar a eternidade da lembrança. E, assim como no provérbio da Antiguidade “vida breve, arte longa” (HIPPOCRATE, 1844, p.81), atribuído ao médico grego Hipócrates, o poema parece opor a ideia da efemeridade à da eternidade, possível enquanto lembrança.

## 1.1 A natureza da criação poética

“Só a imaginação pode ver os matizes; ela os apreende na passagem de uma cor a outra. Há neste velho mundo, portanto, flores que tínhamos visto mal! Tínhamo-las visto mal porque não as tínhamos visto mudar de matizes.”  
(Gaston Bachelard)<sup>14</sup>

A questão da Ausência pode ser melhor compreendida quando contextualizada ou relacionada ao conceito de devaneio poético, posto que pode-se depreender, da obra ceciliana, um conceito de natureza poética que encontra respaldo nas reflexões do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962). Em seu livro *A poética do devaneio* (2009), Bachelard tece uma profunda análise do fenômeno poético e seus processos de criação, sobretudo por meio de devaneios que remetem ao imaginário coletivo. De acordo com o autor, por se tratar do livre exercício da imaginação sonhadora, o devaneio, em sua própria essência, “nos liberta da função do real”; é o “testemunho de uma *função do irreal*” (2009, p. 13). De tal forma, o devaneio pode ser definido como “[...] uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência”. No poema a seguir, “Êxtase” (MEIRELES, 1967, p. 122-123), pode se observar tal sentimento de devaneio:

Deixa-te estar embalado no mar noturno  
onde se apaga e acende a salvação.

Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma:  
em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,  
e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te.

Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.  
Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.  
Nós somos um tênue pólen dos mundos...

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos.  
Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em figuras  
[ambíguas].

Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.  
Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno  
e afoga a boca da vontade e os seus pedidos...

O poema demonstra um embalo (“Deixa-te balançar [...]”, “Deixa-te estar neste embalo”), um eu-lírico que está cuidando do interlocutor. As repetições de “Deixa-te” e “Nem é preciso” lembram, de tal forma, uma cantiga de ninar. No verso “Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em figuras ambíguas” demonstra-se exatamente a raiz do

<sup>14</sup>BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*, 2001, p. 4.

devaneio: imaginar é criar “figuras ambíguas”, quando se está ainda acordado. Já nos versos “Deixa-te estar embalado no mar noturno / onde se apaga e se acende a salvação” e “Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos”, pode-se notar a importância do elemento aquático em movimento para o eu-lírico. Segundo Bachelard (p. 190-191), “O poeta que vai sonhar diante da água não tentará fazer dela uma *pintura imaginária*. Irá sempre um pouco além do real. Tal é a lei fenomenológica do devaneio poético. A poesia continua a beleza do mundo, estetiza o mundo”. Além disso, aqui está também justamente a metafísica de adesão ao mundo real do sonhador de devaneio (2009, p. 188-189): “Os devaneios diante da água dormente trazem-nos também um grande repouso de alma. [...] E, no universo, a água dormente é uma massa de serenidade, uma massa de imobilidade. Diante da água dormente, o sonhador *adere* ao repouso do mundo”.

Ademais, os versos “em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos, / e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te” também mostram a importância do elemento aéreo. Assim, de forma análoga à água, é “[...] pelo puro espelho do lago, [que] o céu torna-se uma água aérea. O céu é então, para a água, um convite a uma comunhão na verticalidade do ser. A água que reflete o céu é uma profundidade do céu” (2009, p. 198). O duplo espaço de água e de ar mobiliza todos os valores do devaneio cósmico: “[...] pelo menos, qualquer que seja a fraqueza de nossas asas imaginárias, o devaneio do voo nos abre um mundo, é a abertura para o mundo, grande abertura, larga abertura. O céu é a janela do mundo” (2009, p. 201). O poeta é justamente aquele que abre, escancara tal janela do mundo.

Assim, posto que o devaneio coloca os que sonham em “estado de alma nascente”, isto é, em estado bruto / natural, a alma do sonhador “se entrega com o universo poético do poeta” (*Id.*, p. 15), e portanto está relacionado ao estado de *anima*. O devaneio nos oferece o mundo habitado por uma alma, e “[...] uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (*Ibidem*). O devaneio busca se refugiar em um mundo que é seu, pois é uma potencialidade do ser em repouso (2009, p. 19). Porém, uma alma que deseja conhecer o devaneio precisa estar só. No poema a seguir, de *Metal Rosicler* (MEIRELES, 1967, p. 747), vê-se como a ausência e a solidão estão imbricadas:

Não perguntavam por mim,  
mas deram por minha falta.  
Na trama da minha ausência,  
inventaram tela falsa.

Como eu andava tão longe,  
 numa aventura tão larga,  
 entregue à metamorfose  
 do tempo fluido das águas;  
 como descera sozinho  
 os degraus da espuma clara,  
 e o meu corpo era silêncio  
 e era mistério minha alma,  
 – cantou-se a fábula incerta,  
 segunda a linguagem da harpa:  
 mas a música é uma selva  
 de sal e areia na praia,  
 um arabesco de cinza  
 que ao vento do mar se apaga.

E o meu caminho começa  
 nessa franja solitária,  
 no limite sem vestígio,  
 na translúcida muralha  
 que opõem o sonho vivido  
 e a vida apenas sonhada.

Nesse poema, não há limites muito nítidos entre ausência e sonho/devaneio. O eu-lírico, cuja ausência não foi verbalizada, mas foi sentida e falsamente reinventada, está “entregue à metamorfose / do tempo fluido das águas”, em uma “aventura larga”. Além disso, o trecho “cantou-se a fábula incerta / segundo a linguagem da harpa” denota um tom de certo modo angelical, distante desse eu-lírico, como se fosse a ideia que se faz dele. Seu caminho começa nessa franja solitária, que pode remeter diretamente às marés, posto que o eu-lírico se refere ao mar e à praia. De tal modo, tanto o mar quanto eu-lírico representam metaforicamente a solidão. Assim, tratando-se de capacidade imaginativa, “o devaneio [...] é um fenômeno da *solidão*” (BACHELARD, 2009, p. 14, *grifo nosso*), que teria raiz na alma do sonhador. Assim, “toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão” (BACHELARD, 2009, p. 94). Em uma entrevista ao periódico *Manchete*, Cecília Meireles comenta sobre a relação que existiu entre a sua infância solitária e a sua produção poética (MEIRELES, 1967, p. 78):

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida. [...] Foi ainda nessa área que apareceram um dia os meus próprios livros, que não são mais do que o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas, e mergulhada em solidão e silêncio tanto quanto possível.

Logo, ao destacar que da solidão de sua infância surgiu, mais tarde, a sua poesia, remete-se diretamente às reflexões do filósofo, o qual observa que “essas solidões primeiras

[...], de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis” (*Ibid.*). Considerando-se que Cecília Meireles dedicou uma vida inteira à arte de escrever, podemos afirmar que a poeta esteve sempre em sintonia com o seu devaneio poético, com sua fuga à realidade por meio da solidão. Sobre a sua postura solitária, Cecília Meireles dizia que: “Mas a minha solidão não é uma *disponibilidade*. É uma consequência natural do meu trabalho, e o seu clima indispensável.” (MEIRELES, 1967, p. 86). Já o eu-lírico de *Solombra* reclama por solidão e silêncio: “Quero uma solidão, quero um silêncio, / uma noite de abismo e a alma inconsútil / para que esquecer que vivo – libertar-me” (MEIRELES, 1967, p. 784). Bachelard afirma que, quando o “sonhador de devaneios é realmente o autor de sua solidão”, este sente um ser que se abre nele, por meio da contemplação (2009, p. 165, *grifos originais*):

De repente ele se faz *sonhador do mundo*. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos. Num devaneio de solidão, que aumenta a solidão do sonhador, duas profundezas se conjugam, repercutem-se em ecos que vão da profundidade do ser do mundo a uma profundidade do ser do sonhador.

Além disso, ainda segundo Bachelard (2009, p. 167): “[...] o sonhador de devaneios [...] é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação”. Isto significa que o “poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão” (2009, p. 168). Podemos observar que a postura do eu-lírico ceciliano aponta, de tal forma, para uma perspectiva muito próxima da do devaneio poético, que permite a observação e a compreensão pormenorizada do mundo (DAMASCENO, 1967, p. 22-23):

A um poeta visual, apuradamente visual, como Cecília Meireles, não poderia escapar o desempenho de cada ser na mecânica do mundo. Sobre a vastidão da realidade física estendem-se os seus olhos, num levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações. O ser orgânico e o inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz, montanha, céu, floresta, tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador.

Portanto, “uma vida encantada com todas as coisas” aponta justamente para o caráter contemplativo do eu-lírico de Cecília Meireles. Ainda de acordo com o estudioso Darcy Damasceno (1967, p. 21): “O conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se [...] é gozosamente apreendido por Cecília Meireles, que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação”. No poema “Lembrança rural”, de Cecília Meireles, observa-se nitidamente a

tendência melancólica e contemplativa de sua poesia, mesclando imagens de seu mundo interior de devaneios às da realidade exterior, do campo (1967, p. 190-191):

Chão verde e mole. Cheiros de selva. Babas de lodo.  
A encosta barrenta aceita o frio, toda nua.  
Carros de bois, falas ao vento, braços, foices.  
Os passarinhos bebem do céu pingos de chuva.

Casebres caindo, na erma tarde. Nem existem  
na história do mundo. Sentam-se à porta as mãos descalças.  
É tão profundo, o campo, que ninguém chega a ver que é triste.  
[...]

A descrição do campo coincide, portanto, com as percepções que este suscita no eu-lírico (“Chão verde e mole. Cheiros de selva”) que se converte no seu duplo imaginado (“Nem existem na história do mundo”), como se o campo fosse sendo inventado pelo poema, e por isso que o campo pode ser considerado triste. Assim, a “comunicação do sonhador com o seu mundo é, no devaneio da solidão, muito próxima, carece de distância, dessa distância que assinala o *mundo* percebido, o mundo fragmentado pelas percepções” (BACHELARD, 2009, p. 167). Por isso, ainda que a poesia de Cecília Meireles apresente um mundo de representação física, isto é, que trate da sua percepção subjetiva da realidade, a autora parece distanciar-se daquilo que é real e procura se aproximar da experiência da imaginação (REZENDE, 2006, p. 36-37):

Muito embora atenta ao espetáculo do mundo, a poetisa apenas esporadicamente deixa transparecer vestígios do espaço da sua experiência. Da mesma forma que não explicita o real imediato, esse canto frequentemente deixa de oferecer marcas do tempo presente, o que lhe confere um caráter de “intemporalidade”, conforme considerou Otto Maria Carpeaux. Tendo em vista o envolvimento da intelectual Cecília com as questões de seu tempo [...], a inespacialidade e a intemporalidade de sua lírica devem ser interpretadas como “claramente deliberadas”. Assim entende Leila Gouvêa, que considera tais tendências e negatividades como parte do caminho poético escolhido por Cecília, independente da leitura que do Modernismo faziam os nossos principais poetas [...].

O poeta é um sonhador que, ao sonhar, também cria, e ao criar, dialoga com o mundo, de modo que “[...] a voz do poeta é uma voz do mundo” (BACHELARD, 2009, p. 179-180): “Um devaneio falado transforma a solidão do sonhador solitário numa companhia aberta a todos os seres do mundo. O sonhador fala ao mundo, e eis que o mundo lhe fala. [...] Quando um sonhador fala, quem fala, ele ou o mundo? Todo o ser do mundo, se sonha, sonha o que fala”. É possível perceber, portanto, que o sentimento de ausência do mundo, ou de um lugar

no mundo, está ligada intimamente a uma atitude contemplativa das coisas e dos seres, devido a um olhar distanciado.

Tal atitude possui, ainda, estrita relação com a solidão, e está intimamente vinculada à imaginação poética e *cogito* do sonhador que, ao sonhar, cria um novo mundo (2009, p. 170). Porém, “mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele [...] que se torna um 'espírito', um fantasma do passado ou da viagem” (2009, p. 144). De tal forma, para Bachelard, “um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma *viagem*. Cada poeta nos deve, pois, seu *convite à viagem*” (2001, p. 4).

## 1.2 A concepção mítica de tempo

“O mundo em que vivemos talvez seja um mundo de aparências, a espuma de uma realidade mais profunda que escapa ao tempo, ao espaço, a nossos sentidos e a nosso entendimento. [...] E estamos plenamente imersos neste mundo que é o de nossos sofrimentos, felicidades e amores. Não experimentá-lo é evitar o sofrimento, mas também não haverá o gozo.” (Edgar Morin)<sup>15</sup>

Na poesia de Cecília Meireles, outro aspecto importante a ser observado é a sua dimensão mítica. O mito é, primeiramente, “o nada que é tudo”, segundo Fernando Pessoa<sup>16</sup>, um dos poetas de grande inspiração para a autora. Assim, enquanto o mito é nada, senão uma lenda que não se pode comprovar, ele também pode ser tudo, por ser a base, e por ser iniciador. Além disso, o mito é, essencialmente, uma contradição, justamente por ser ele o irreal da realidade. Segundo Mircea Eliade, “o mito [...] relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (1963, p. 11). Mas por ser o mito o mesmo sempre, é fonte de renovação e significação. Nesse sentido o mito é, também, um símbolo, que guarda em si a energia para fecundar uma realidade nova. Já de acordo com Ernst Cassirer, em *Linguagem e Mito* (1992, p. 18):

Tudo a que chamamos de mito, é, segundo seu parecer, algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência linguística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação linguística é essencialmente ambígua e, nesta ambiguidade, nesta “paronímia” das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos.

Assim, retornando às origens do termo, na língua grega, *mythos* quer dizer justamente “palavra” como primeira acepção, assumindo posteriormente o significado de “narrativa” (DEZOTTI; MALHADAS; NEVES, 2006-2010, p. 185). Assim, o mito foi usado desde a Antiguidade para a compreensão da origem de tudo, ou daquilo que até então era incompreensível. Por ser repetição, o mito pressupõe o rito, posto que mito e rito são indissociáveis enquanto dado e prática cultural, respectivamente. O rito é senão uma atualização constante do mito. E rito também se relaciona ao ritmo, posto que ambos são marcados temporalmente, assim como a poesia, que “não é nada senão tempo, ritmo

<sup>15</sup>MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 8.

<sup>16</sup>O mito é “o nada que é tudo” é um verso do poema “Ulisses”, de Pessoa, que faz parte da obra denominada *Mensagem*, na qual o autor busca relatar e recuperar a história de Portugal. Fernando Pessoa escolheu para iniciar “Os Castelos” o mito de Ulisses, o herói grego personagem de *Ilíada* e *Odisseia*, uma vez que, segundo a lenda, foi Ulisses quem fundou a cidade de Lisboa. Através do mito de Ulisses é que Pessoa constrói a base primeira, marcando não só a fundação de Portugal, mas destacando também a importância e a força do mito para a Humanidade.

perpetuamente criador” (PAZ, 1982, p. 31). De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, em seu ensaio “Da musicalidade do Universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles” (1997, p. 79):

No discurso poético, a linguagem brota da mesma fonte de onde emanam o mito e os cantos primitivos, exprimindo todo o potencial emotivo da linguagem, na qual ritmos e imagens simbólicas se unem para revelar algo do universo e do ser humano, do macro e do microcosmo. Enquanto portavoza do canto poético, o poeta é como um mago, um profeta, um vidente [...]. É em certa “disposição anímica”, imergindo no “estado poético”, que o poeta se deixa penetrar pela força da Natureza, entendida como o real em seu ser exterior e o real em sua potência, capaz de vir-a-ser (DUFRENNE, 1969, p. 186). Nesse estado, o poeta escuta a música da Natureza e impregna os seus versos de musicalidade.

O mito possui, assim, uma relação estreita com a poesia, segundo Mello (2002, p. 53): “Como o mito, a poesia é revelação. [...] Se a palavra mítica revela ao homem o sentido de seu estar-no-mundo, [...] a palavra poética provém do interior do homem e nele tem ressonância, funcionando como recurso de auto-revelação”. De tal forma, o poema também é (res)significado a cada leitura que dele se faz. O poeta, além disso, é justamente aquele que está em sintonia com o universo, e que é mediador entre as relações humanas e cósmicas. Em sua crônica “Da solidão”, Cecília Meireles discorre sobre a vivacidade que emana de todas as coisas, e que se deveria aprender a ver/ouvir (MEIRELES, 2003, p. 48-51):

Tudo é vivo e tudo fala, em redor de nós, embora com vida e voz que não são humanas, mas que podemos aprender a escutar, porque muitas vezes essa linguagem secreta ajuda a esclarecer o nosso próprio mistério. [...]  
 Façamo-nos também desse modo videntes: olhemos devagar para a cor das paredes, o desenho das cadeiras, a transparência das vidraças, os dóceis panos tecidos sem maiores pretensões. [...]  
 Tudo palpita em redor de nós, e é como um dever de amor aplicarmos o ouvido, a vista, o coração a essa infinidade de formas naturais ou artificiais que encerram seu segredo, suas memórias, suas silenciosas experiências. A rosa que se despede de si mesma, o espelho onde pousa o nosso rosto, a fronha por onde se desenham os sonhos de quem dorme, tudo, tudo é um mundo com passado, presente, futuro, pelo qual transitamos atentos ou distraídos. Mundo delicado, que não se impõe com violência: que aceita a nossa frivolidade ou o nosso respeito; que espera que o descubramos, sem anunciar nem pretender prevalecer; que pode ficar para sempre ignorado, sem que por isso deixe de existir; que não faz da sua presença um anúncio exigente “Estou aqui! estou aqui!”. Mas, concentrado em sua essência, só se revela quando os nossos sentidos estão aptos para descobrirem. E que em silêncio nos oferece sua múltipla companhia, generosa e invisível.  
 Oh! se vos queixais de solidão humana, prestai atenção, em redor de vós, a essa prestigiosa presença, a essa copiosa linguagem que de tudo transborda, e que conversará convosco interminavelmente.

O trecho “Façamo-nos também desse modo videntes” revela que a Natureza oculta os seus códigos, e que não apenas o poeta, mas todo aquele que portar um olhar mais sensível e atento, pode decifrá-los. Assim, a autora, em seus poemas, faz justamente uma ponte entre o inteligível e decifrável, e por isso sua poesia, “apesar de, aparentemente, clara, é enigmática” (LOPES, 2010, p. 60). Observa-se, no poema a seguir (MEIRELES, 1967, p. 158), o mistério presente nas palavras e símbolos usados:

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

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

Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de ondas lamentando  
[me.  
E a multidão das estrelas avermelhadas fugindo com o céu para longe de  
[mim.

Os dias que vem são feitos de vento plácido e apagam tudo.  
Dispensam a sombra dos gestos sobre os cenários.  
Levam dos lábios cada palavra que desponta.  
Gastam o contorno da minha síntese.  
Acumulam ausência em minha vida...

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

Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,  
nutrindo de sonho a morte.

De tal modo, o poema parece bastante enigmático, pois o interlocutor é implícito e parece mais uma entidade sobrenatural, possivelmente uma alma, posto que é descrito como um ser alado. “Tua passagem se fez por distâncias antigas” talvez demonstre a imortalidade dessa alma, tal qual como descrita no diálogo entre Fedro e Sócrates, escrito por Platão: “[...] a alma é imortal, pois o que se move a si mesmo é imortal, ao passo que, naquilo que move alguma coisa, mas, por sua vez, é também movido por outra, a cessação do movimento corresponde ao fim da existência” (PLATÃO, 2000, p. 56). Tal movimento é o da transmigração de almas (“metempsicose”), que seria a mudança da alma de uma existência a outra. Outro movimento também é o de ascese, que seria a elevação da alma aos céus.

Além disso, a sua “[...] velocidade desloca mundos e almas”, e por isso caiu sobre o eu-lírico toda a violência da passagem. A sensação é de “drama sombrio”, e assim o eu-lírico

sente que “Os dias que vem são feitos de vento plácido e apagam tudo”, posto que a vida é efêmera e passageira. Ademais, a expressão “vento plácido” representa a “a ambivalência do vento que é doçura e violência, pureza e delírio [...], duplo ardor destrutivo e vivificante” (BACHELARD, 2001, p. 239). A única coisa que sobra, e que aumenta, é a própria ausência, gerada pelo tempo: “[Os dias] Acumulam ausência em minha vida”. O eu-lírico, ao final, compara a sua vida a uma planta, pois a neve (inverno) mata docemente folha a folha. A seiva da planta, porém, ainda tem esperança, e continua “nutrindo de sonho a morte”. Assim, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1964, p. 13): “Esta intimidade profunda com as coisas do mundo, introjetando no espírito da poetisa aquelas eternas presenças cósmicas, liga os seus versos ao substrato mais vital da poesia: o sentido e o sentir do TEMPO, [...] com sua dimensão metafísica e inevitável [...]”. Já segundo o estudioso Cañizal (1966, p. 75-76):

A problemática temporal – motivo de conflito – se bifurca, assumindo diretrizes essenciais: de um lado, o tempo é considerado em relação à existência; de outro, o tempo é liricamente abordado em relação à eternidade. No primeiro caso, [...] motiva conflitos cujas tribulações mais sérias estão arraigadas nas galerias do tempo especificamente existencial. Esse conflito, causado pela brevidade da vida, tem uma ampla trajetória literária, mas, na poesia moderna, de um modo geral, toma rumos mais estritamente existenciais. Já no segundo caso, o conflito lírico é motivado pela lentidão da passagem do tempo, o que é, precisamente, o contrário do processo anterior. A ansiedade pela segurança provoca um estado de desassossego; o vagaroso fluir temporal é fator básico da intranquilidade.

Gaston Bachelard, em seu *A dialética da duração* (1988), também explica que (1988, p. 31, *grifos originais*): “É preciso admitir a *alternância temporal* que se analisa por meio destas duas constatações: ou neste instante nada se passa, ou neste instante algo se passa. O tempo é então contínuo como possibilidade, como nada”. E acrescenta: “[...] partimos não de uma unidade, mas de uma dualidade temporal”. Defende-se assim que, enquanto, o tempo cronológico estaria ligado à memória e a espaços reais/concretos e definidos, o tempo do “eterno instante” na poesia de Cecília Meireles se referiria a um tempo mítico e a um espaço que poderia ser denominado platônico, ou seja, relativo ao mundo das ideias. Assim, o “eterno instante” é sentido como circularidade, assim como o mito do “eterno retorno”<sup>17</sup>, uma vez que, de acordo com Cavaliere (1984, p. 38):

---

<sup>17</sup>O mito do “eterno retorno” é, segundo Nietzsche, uma eterna repetição de fatos e acontecimentos na história da Humanidade. Assim, o autor defende que viveremos tudo de novo, várias vezes, pelo resto da eternidade. No livro *Assim falou Zaratustra*, a personagem revela: “Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre, tudo torna a florescer; correm eternamente as estações da existência” (NIETZSCHE *apud* HUNHOFF, 2008, p. 124).

Em Cecília Meireles, a busca dessa união é medida pelo sentido obsessivo do cosmos e da circularidade do tempo como finitude. Esse sentido da circularidade do tempo desentranha da realidade mítica a estrutura de redobramento, de reflexo especular que rompe com as dicotomias rígidas da codificação religiosa. [...].

Portanto, pode-se afirmar que o tempo mítico/cíclico opõe-se ao tempo cronológico/linear, visto que não há uma ideia de sucessão irreversível e decadente de eventos, e sim de renovação circular e constante: relacionada ao princípio e à eternidade devido ao seu caráter cíclico. De acordo com Octavio Paz (2012, p. 70), “[...] o que distingue o tempo mítico de todas as outras representações do tempo é o fato de ser um arquétipo. Passado sempre suscetível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a se encarnar e voltar a ser”<sup>18</sup>. Além disso, assim como o mito, o poema também é uma experiência originária (PAZ, 2012, p. 192-193):

O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores que só adquirem coerência e sentido com relação a essa primeira experiência que o poema consagra. E isso é aplicável tanto ao poema épico como ao lírico e dramático. Em todos eles o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma mudança decisiva: para de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros instantes idênticos, e se transforma em começo de outra coisa. O poema traça uma linha que separa da corrente temporal o instante privilegiado [...]. Esse instante é unguido com uma luz especial: ele foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração. [...] o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante cheio de toda a sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências.

Assim, considerando-se que as concepções sobre o tempo variam de acordo com a época e a sociedade, pode-se afirmar que, nos primórdios da civilização humana, o tempo era medido pela observação da natureza e do movimento dos astros (isto é, a natureza era a referência temporal do ser humano), e a percepção de eventos naturais que comumente se repetem – como o advento do sol e da lua, as estações do ano, etc. –, fez com que o ser humano compreendesse esse tempo em geral de forma cíclica, o que pode ser observado nos mitos de povos da Antiguidade, que remontam sobretudo à Antiguidade e às origens da história [conhecida] da Humanidade.

---

<sup>18</sup>Para Benedito Nunes, porém, “A rigor não há um *tempo mítico*, porque o mito, história sagrada do cosmo, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado. Será mais correto dizer que o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva [...] e a repetição dessa origem [...], que se insinua na linha mutável da vida individual” (NUNES, 2000, p. 66-67).

Um exemplo de mito cíclico é o mito das cinco raças, presente no poema *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo. Nesse mito, há cinco eras da Humanidade que se repetem sucessivamente ao longo da existência: a idade de ouro, a idade de prata, a idade de bronze, a idade dos heróis e a idade de ferro. Porém, tal sequência não denota uma ordem decrescente, posto que a decadência é rompida pela idade dos heróis, gerando uma ideia de circularidade dentro do próprio mito (VERNANT, 1990, p. 32-33):

As idades sucedem-se para formar um ciclo completo que, quando termina, recomeça, na mesma ordem, ou na ordem inversa [...], o tempo cósmico desenvolvendo-se alternativamente em um sentido e depois em outro; Hesíodo lamenta-se porque ele próprio pertence à quinta e última raça, a do ferro; nesse momento, exprime o pesar por não ter morrido antes ou por *não ter nascido depois*, observação incompreensível na perspectiva de um tempo humano inclinado constantemente para o pior, mas que se esclarece se admitirmos que a série das idades compõe, como à sucessão das estações, um ciclo renovável. [grifos do autor]

Tal fato também é passível de ser identificado em mitos de origem de diversas culturas, especialmente aqueles presentes nos poemas *Teogonia*, de Hesíodo, e *Metamorfoses*, de Ovídio, que apresentam relatos sobre a origem e a organização do universo, aos quais se dá o nome de *cosmogonia*<sup>19</sup>. Segundo Mello (2002, p. 31), “Eliade mostra que todo mito tem por paradigma o mito cosmogônico, uma vez que sempre explica como uma realidade passou a existir, caracterizando-se por um voltar-se às origens, não somente no sentido cronológico, mas também metafísico”. Assim, o poema “Origem”, de Cecília Meireles, pode ser considerado um exemplo moderno de revisitação dos mitos cosmogônicos, posto que remonta a um tempo mítico inicial. O próprio título do poema indica expressamente essa relação com os poemas antigos de criação do mundo. Nele, há um relato sobre a gestação do sonho do eu-lírico, que se origina como uma obra do tempo (MEIRELES, 2001, p. 152):

O tempo gerou meu sonho na mesma roda de alfareiro  
que modelou Sírius e a Estrêla Polar.  
A luz ainda não nasceu, e a forma ainda não está pronta:  
mas a sorte do enigma já se sente respirar.

Não há norte nem sul: e só os ventos sem nome  
giram com o nascimento – para o fazerem mais veloz.

E a música geral, que circula nas veias da sombra,  
prepara o mistério alado da sua voz.

<sup>19</sup>“Toda história mítica que relata a *origem* de alguma coisa pressupõe e alonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de ‘criação’” (ELIADE, 1963, p. 25).

Meu sonho quer apenas o tamanho da minha alma,  
 – exato, luminoso e simples como um anel.  
 De tudo quanto existe, cinge somente o que não morre,  
 porque o céu que o inventou cantava sempre eternidade  
 rodando a sua argila fiel.

O poema se inicia com a indicação de uma “roda de alfareiro”<sup>20</sup>, como instrumento utilizado para a feitura do sonho. Tal roda serve para modelar artefatos feitos com barro, que pode ser considerado uma metonímia para a matéria – como no mito de criação judaico-cristão, no qual Deus cria o homem a partir do barro. Além disso, a mesma roda modelou também as estrelas Sírius e Polar, cuja menção é bastante significativa. Sírius, da constelação de Cão maior, é considerada “a estrela mais brilhante do céu” (CHEVALIER, 1994, p. 407), podendo ser vista de qualquer ponto da terra.

No *Dicionário de símbolos literários*, Michael Ferber (1999, p. 206) comenta sobre as várias aparições de Sírius em textos da Antiguidade, destacando a sua intensa luminosidade. O autor observa ainda que a estrela surge logo antes do nascer do Sol, no meio do mês de julho – e, no poema, a estrela aparece exatamente no verso anterior à menção da luz (“A luz ainda não nasceu”). Já a estrela Polar é conhecida por ocupar uma posição sempre fixa no céu, e por isso possui uma significação simbólica extremamente relevante (CHEVALIER, 1994, p. 406):

A estrela polar desempenha um papel privilegiado na simbólica universal: o de centro absoluto em torno do qual, eternamente, gira o firmamento (CHAS, 17). Todo o céu gira em torno desse ponto fixo que evoca ao mesmo tempo o Primeiro motor imóvel e o centro do universo. Em relação à Polar é que se definem a posição das estrelas, a dos navegadores, a dos nômades, a dos caravaneiros e a de todos os errantes nos desertos da terra, dos mares e do céu. [...] Estaria ligada, igualmente, ao mistério da geração.

Portanto, a estrela Polar é tida como o eixo central do universo, ou seja, o universo todo se movimenta em torno dessa estrela, em uma trajetória cíclica – assim como no tempo mítico e na “roda de alfareiro”. Essas várias imagens, que remetem à circularidade, estão presentes também nas cosmogonias – o que demonstra o profundo conhecimento de Cecília Meireles acerca do pensamento mítico. Além disso, segundo Gaston Bachelard, há uma forte relação entre as estrelas e os sonhos: “[...] as estrelas “fixas” têm por missão fixar sonhos, comunicar sonhos, reencontrar sonhos. Assim, o sonhador tem a prova da universalidade do onirismo” (2001, p. 180). Depreende-se, de tal modo, que este sonho do eu-lírico não é totalmente exclusivo, mas coletivo, assim como as narrativas míticas.

<sup>20</sup>O termo “alfareiro” não existe na língua portuguesa, mas supõe-se que é derivado da palavra *alfarero* da língua espanhola e significa, de tal forma, “oleiro”; tal recurso, de transformar palavras do espanhol em palavras aporportuguesadas, é bastante utilizado por Cecília Meireles, como observado pela autora deste trabalho.

A ligação da estrela polar com o mistério da geração também é significativa, pois indica o mistério tanto da própria origem do sonho quanto da do universo, que pode se relacionar, por exemplo, com a perspectiva religiosa. Na própria Bíblia, o livro de Gênesis (1:1-3) se inicia com uma cosmogonia: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra, entretanto, era sem forma e vazia. A escuridão cobria o mar que envolvia toda a terra, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. Disse Deus: ‘Haja luz!’, e houve luz.” Esse trecho parece ser retomado no poema não apenas pela supracitada menção à luz, mas também pela forma ainda vazia do sonho (“a forma ainda não está pronta”).

Ademais, de maneira análoga ao espírito que paira sobre as águas, já “se sente respirar”, no poema, a “sorte do enigma”, que também se relaciona ao mistério acerca do destino, ao acaso da existência. Antes de existir a forma, existe o sopro, a alma, a essência, a respiração primeira. O sopro é a própria animação do corpo, o motor que traz a matéria à vida. De tal modo, se o sopro anima o ser, o vento anima o cosmos (BACHELARD, 2001, p. 233):

O turbilhão cosmogônico, a tempestade criadora, o vento de cólera e de criação não são apreendidos em sua ação geométrica, mas como doadores de poder. Nada mais pode deter o movimento turbilhonante. Na imaginação dinâmica, tudo se anima, nada se detém. O movimento cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito produz imagens, o grito gera a palavra, o pensamento. Pela cólera, o mundo é criado como uma provocação. [...] A cólera é o ato que começa.

Portanto, esse turbilhão, representado pelos ventos sem nome, é o que acelera e torna possível a criação quase concreta do sonho. Nesse sentido, o tempo no poema parece ser anterior ao das cosmogonias antigas, pois os ventos, que eram personificados como deuses na Antiguidade, ainda não têm nome. Além disso, há uma música geral que “circula nas veias da sombra”, o que aponta para uma aproximação entre sombra (isto é, o universo em formação) e ser vivo, e entre música e circulação sanguínea, bombeando sangue para o coração. Tal metáfora se faz possível diante do ritmo que tanto a música quanto a batida cardíaca geram.

Essa música também “prepara o mistério alado da sua voz”, reaparecendo, pois, a temática do mistério. Entretanto, dessa vez o mistério é alado, isto é, ascende aos céus, o que pode remeter, de certa forma, às “palavras aladas” mencionadas nos poemas *Ilíada* e *Odisseia* de Homero. Tal expressão, nos poemas gregos, servia para introduzir um discurso direto, e por isso estaria intimamente relacionada à fala. No poema de Cecília, o mistério alado pertence justamente a uma voz – não se sabe, porém, se do sonho, da música ou do próprio universo. A

estreita relação da voz com a música e a poesia gera, ainda, essa ambiguidade. Bachelard (2009, p. 179-180), ao discorrer sobre o devaneio cósmico falado, assevera que:

A façanha do poeta no clímax do seu devaneio cósmico é a de constituir um cosmos da palavra. [...] a dualidade mais sutil da Voz e do Som ascende ao nível cósmico de uma dualidade do sopro e do vento. [...]

Mas o ser do mundo sonha? [...] Sim, antes da cultura o mundo sonhou muito. [...] Os mitos encontravam assim, imediatamente, vozes de homem, a voz do homem que sonha o mundo dos seus sonhos. [...] Nos devaneios cósmicos primitivos, o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana.

A voz pode, portanto, ser interpretada como parte fundamental da criação do mundo, pois o poeta é um sonhador que, ao sonhar, fala, e ao falar, cria. Outro mito cosmogônico da Bíblia, o Evangelho Segundo São João (1:1,2), se inicia justamente com “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus.” Assim, a própria fala (representada, aqui, pelo verbo), é em si a criação do universo – o que está também na raiz da ideia de *poiesis*, isto é, da criação poética. Ainda de acordo com Bachelard, também se pode relacionar essa voz ao “sopro” e, essa música, ao “vento” – ambos responsáveis pela criação do mundo.

Por fim, a última estrofe do poema refere-se a um desejo voluntário do sonho do eu-lírico (“Meu sonho quer apenas o tamanho da minha alma”). Esse verso parece dialogar indiretamente com o de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa: “[...] eu sou do tamanho do que vejo”, posto que sonhar também é uma maneira de ver, isto é, de contemplar, como mais uma vez observa Bachelard (2009, p. 167): “[...] o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação”. O sonho assume, portanto, o papel do próprio sonhador, pois, ao almejar uma forma bem definida (ser “exato, luminoso e simples como um anel”), o sonho se transforma em Ser. Surge, porém, um paradoxo, pois a “forma” do sonho é impossível de ser delimitada.

Além disso, o sonho “cinge somente o que não morre”, pois “o céu que o inventou” possui relação apenas com o que é eterno. Por um lado, “cingir” se refere tanto ao ato de ‘se restringir’ quanto de ‘cercar-se de’, o que denota, mais uma vez, um movimento circular. Por outro, o sonho não quer experimentar a ausência do que é efêmero, do que é finito, pois deseja alcançar a eternidade. Em seu livro *Mito e Realidade* (1986), o teórico romeno Mircea Eliade esclarece que (1986, p. 82):

[...] chegando-se ao princípio dos Tempos, atinge-se o Não-Tempo, o eterno presente que precedeu a experiência temporal, inaugurada pela primeira queda na existência humana. Em outros termos, a partir de um momento qualquer da existência temporal, pode-se chegar a exaurir essa duração ao percorrê-la em sentido contrário, e desembocar finalmente no Não-Tempo, na eternidade. Isso, porém, significa transcender a condição humana e recuperar o estado não-condicionado que precedeu a queda no Tempo e na roda das existências.

Portanto, a referência ao anel, cujo formato o sonho almeja, torna-se símbolo para o elo entre o ser e o tempo, eternizados nesse instante, posto que “a valorização do instante é a condição primeira da contemplação, pois contemplar [...] é colocar-se no instante, esse ‘tempo sutil’ [...] que é o trampolim para o atemporal e o eterno. Esse é o caminho da lírica de Cecília Meireles [...]” (CAVALIERI, 1984, p. 29). Ademais, a canção do céu roda eternamente “a sua argila fiel”: aqui se encerra o ciclo, pois o poema começa e termina com uma referência à arte da olaria – primeiro com a roda de “alfareiro” e, segundo, com a própria argila. Novamente, a argila girando traz em si a ideia de circularidade, que remete ao tempo cíclico/mítico do eterno/transcendental e, duplamente, ao ato de criação.

## 2. As manifestações da Ausência

### 2.1 Aspectos filosóficos da Ausência

“A fórmula geral do filósofo – o mundo é minha representação – deve ser substituída por: o mundo é meu apetite. Morder no mundo sem outra ‘preocupação’ além da alegria de morder, não é isso entrar no mundo?” (Gaston Bachelard)<sup>21</sup>

Tenciona-se observar, nesta seção, de que modo a temática da Ausência na poesia de Cecília Meireles se relaciona a um pensamento mais filosófico, responsável, sobretudo, pelo pendor metafísico de sua obra. Nossa hipótese é de que a temática da Ausência está intrinsecamente relacionada a uma perspectiva filosófica, posto que não apenas permeia grande parte da obra da poeta carioca, como é fundamental para uma compreensão mais aprofundada de sua lírica. Para tanto, evocam-se os tratados filosóficos de dois autores, Arthur Schopenhauer e Søren Kierkegaard.

Segundo o filósofo Schopenhauer, o ser humano não pode “conhecer nem um sol, nenhuma terra; mas apenas olhos que vêem este sol, mãos que tocam esta terra; [...], ele sabe que o mundo que o cerca existe apenas como representação, na relação com um ser que percebe” (*apud* NOGUEIRA, p. 2). O que garante o conhecimento humano acerca da existência do mundo é a percepção sensível, isto é, pelos sentidos. Portanto, ainda de acordo com o filósofo, toda realidade é subjetiva (NOGUEIRA Jr, p. 2):

A representação é formada por duas partes complementares e correlativas: o sujeito e o objeto. Tudo o que aparece é objeto da percepção de um sujeito, isto é, toda a realidade é inseparável das formas de apreensão do sujeito. Essas formas são, também, as condições de possibilidade para que uma coisa se torne objeto de conhecimento. A representação é a forma geral de todo fenômeno e pode ser descrita por três aspectos: (1) Tempo (responsável pela finitude); (2) Espaço (responsável pela multiplicidade); (3) Causalidade (responsável pela necessidade).

Tal concepção sobre a representação aproxima-se da perspectiva do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), para o qual “O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos” (KIERKEGAARD, 1984, p. 195). Isto significa que, enquanto para Schopenhauer a representação é definida por meio do sujeito a partir das grandezas (i. e., tempo, espaço, causalidade), para Kierkegaard tais grandezas são vistas de modo intrinsecamente dicotômico e relacional. Além disso, ainda de acordo com o filósofo

<sup>21</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2009, p. 170.

Schopenhauer, a compreensão do mundo constitui uma Vontade de viver que, tal como a representação, parte dos mesmos pressupostos de tempo, espaço e causalidade, porém apresentando-se antes como uma negação destes princípios (NOGUEIRA Jr, p. 2):

A Vontade, por sua vez, pode ser definida através do que foi “deixado indeterminado por aquelas três formas existentes *a priori*, aquilo, portanto, que é contingente em relação a elas” (Schopenhauer, 2003, p. 81). As formas *a priori* são: tempo, espaço e causalidade, isto é, as condições de possibilidade de toda representação. Vontade é a ausência do tempo, do espaço e da causalidade. Ou seja, a Vontade consiste na eternidade, na multiplicidade e na liberdade. Portanto, a raiz metafísica constitutiva de toda realidade se inscreve na falta de determinações temporais, espaciais e causais. A Vontade é eterna, múltipla e livre.

Portanto, o que se denomina de Vontade é o que aparece no humano como pulsão, como desejo de transcendência da realidade, de “eterno”, “múltiplo” e “livre”. Paradoxalmente, quando se almeja isso na existência mundana, tal desejo se torna egoísta e mesquinho, pois a existência é, por si só, finita, temporal e espacialmente, além de contingente, isto é, regida pelo acaso. De tal forma, a existência plena somente pode ocorrer no distanciamento do mundo material em direção ao mundo das Ideias, em uma postura evidentemente platônica que nega a Vontade: “Quando se nega a pulsão, acabam as aspirações vãs de infinidade, unidade e liberdade, e com isso, não existe lugar para brigar por matéria. O que traz uma certa indiferença em relação ao mundo; ou, melhor ainda, encurta-se a distância entre ‘eu’ e o ‘outro’” (NOGUEIRA Jr, p. 7).

Pode-se afirmar, portanto, que a Ausência na poesia de Cecília Meireles, no plano existencial, corresponde justamente à negação da Vontade schopenhaueriana, ao mesmo tempo em que aponta para a ausência do tempo, do espaço e da causalidade no plano metafísico. Isto é, a Ausência enquanto desejo de transcendência metafísica, se relaciona respectivamente à eternidade (tempo), à multiplicidade (espaço) e à liberdade (causalidade). Em outras palavras, a poetisa abandona a Vontade no plano material, mas a adota no plano espiritual, visto que almeja a plenitude (transcendência/eternidade) e quase não se depara com o vazio existencial absoluto, apesar de ainda sofrer o sentimento de angústia. A angústia, para Kierkegaard (2011, p. 45), está intimamente ligada ao *espírito*, cuja realidade efetiva “[...] se apresenta sempre como uma figura que tenta sua possibilidade, mas se evade logo que se queira captá-la, e é um nada que só pode angustiar”. E isso é basicamente o que gera uma angústia existencial na poesia de Cecília Meireles (REZENDE, 2006, p. 37-38):

O conflito entre vida e morte e a tentativa de harmonização desses contrários é a grande razão da poesia de Cecília e dessa tensão extrai ela o canto com que se dispõe a glorificar a vida em sua vertiginosa corrida para o fim. Dessa forma, é como *doublet* da duração existencial que a canção aparece em sua poética, uma vez que também ela se desenrola no tempo e nele dura brevemente. Cantar, para a poetisa, seria, pois, assimilar o fluxo temporal, bem como um meio de se colocar no presente e valorizar o instante, abrandando, assim, o sentimento de insegurança, a melancolia e o desencanto de quem se percebe irremediavelmente finita.

Tal postura se evidencia, ainda, nas próprias palavras de Cecília, ao comentar em uma entrevista sobre o seu completo desapego à existência mundana (MEIRELES *apud* REZENDE, 2006, p. 33):

Posso eu viver muito tempo; pode minha existência tomar os mais inesperados rumos – mas essa noção de inutilidade humana; esta indiferença pela esperança, este desapego da lógica farão de mim cada vez mais uma criatura sem raízes na terra, prescindindo de tudo e à mercê dos casos que a queiram transportar.

Isso torna a visão da autora sobre a vida humana uma “mera inutilidade”, uma indiferença pela esperança. Porém, no poema “As palavras estão com seus pulsos imóveis”<sup>22</sup>, do livro *Solombra* (1967, p. 789-790), podemos observar que o eu-lírico ceciliano relata a presença de uma força que o liga à existência terrena:

“[...] Nada somos. No entanto, há uma força que prende o instante da minha alma aos instantes da terra como se os mundos dependessem desse encontro,

desses prelúdios sobressaltados.”

Além de uma possível intertextualidade com o poema “Tabacaria”<sup>23</sup>, do heterônimo Álvaro de Campos, pode-se observar que os “instantes” da terra são plurais, pois referem-se ao instante de nascer e de morrer, enquanto o instante da alma é singular, posto que é eterno. De acordo com Nicola Abbagnano (2007, p. 566): “[...] o Instante é diferente do agora (v.), sendo o limite ou a condição do tempo, porque representa uma espécie de encontro ou de compromisso entre o tempo e a eternidade”. Além disso, “[...] o I. é a decisão antecipadora da morte, isto é, do nada da existência: a mesma situação que, do ponto de vista emocional, é a angústia (*Sein und Zeit*, § 68, 81)” (Id., p. 567); por isso, talvez, os mundos terreno e

<sup>22</sup>Os poemas de *Solombra* não são nomeados, nem possuem numeração. Logo, o que se escreveu aqui como título do poema é, na verdade, o seu primeiro verso.

<sup>23</sup>“Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. [...]” (PESSOA, 1998, p. 186).

espiritual dependam “desse encontro”. Assim, por meio da experiência poética, o Poeta que se considera ausente pode encontrar uma forma de se prender à existência terrestre: “A experiência poética é o abrir das fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual fomos o que somos e seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo” (PAZ, 2012, p. 163).

Pode-se considerar a linguagem, também, como forma de representação. Não por acaso, “representação” é justamente o termo escolhido por Schopenhauer para caracterizar as instâncias da Vontade. Segundo o filósofo alemão (BARBOZA *in* SCHOPENHAUER, 2005, p. 15): “O sentido do mundo não é apreensível pela linguagem [...]. Paradoxalmente, é no silêncio que melhor se apreende (sente) o sentido daquilo que pode ser claramente dito. É no silêncio que se apreende o *quê* do *como* do mundo” [*grifos originais*]. O silêncio, aqui, pode ser compreendido como a linguagem poética, uma vez que esta é dotada de som e silêncio, de signos e símbolos por meio dos quais podemos penetrar no sentido praticamente absoluto do Ser. Do mesmo modo, a temática da ausência também se mostra um paradoxo, posto que é por meio dela que se busca viver a presença (CARRETO, 2016, p. 3):

O paradoxo é, no entanto, mera aparência: no âmago desta postura epistemológica assente na constante busca da coerência narrativa das imagens para lá da sua organização puramente gramatical ou sintática, é sempre [...] na ausência (do mito, do outro, da significação, etc.) que se funda um dizer e um conhecimento sobre o mundo e sobre a própria identidade [...] é sempre da ou na ausência que emerge a palavra cuja existência implica – material como simbolicamente – a reiterada experiência da sua própria ausência através do silêncio; palavra cuja condução essencial reside na incompletude, ou seja, num epifania constantemente rasgada pelo não-dito ou o indizível. É da relação consubstancial da palavra com a ausência que nasce a polissemia, o equívoco, a ambiguidade, a metáfora.

Nesse sentido, pode ser que a Ausência se manifeste, de forma concretizada, no âmbito da linguagem poética, onde ela pode finalmente “alcançar a eternidade, a multiplicidade e a liberdade”, tão almejadas, em vão, pelo sujeito (CAVALIERI, 1984, p. 81): “Cecília Meireles opera uma des-realização na qual começo e origem se enfraquecem no exílio que é da própria palavra enquanto marca do desejo: ‘[...] *uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo*’” [*grifos originais*]. Assim, o paradoxo se apresenta como uma espécie de alegoria para a transcendência (LOPES, 2012, p. 143-144):

As estruturas antitéticas por ela propostas conseguem expressar de modo condensado o que não é de fácil expressão: a relação com o transcendente e com o mundo. Neste sentido é que a partir dos paradoxos podemos encontrar na leitura de Cecília Meireles um ponto de vista que não se prende somente à dor, solidão e a angústia, justamente pelo fato de que tais elementos, quando

aparecem, são trampolins para momentos de esperança, renovação e transcendência.

Logo, podemos inferir que a Ausência seria não apenas o oposto fundamental de presença, binômio evidente *a priori* (isto é, só pode se tornar ausente aquilo que já foi presente), mas também aponta para uma visão neoplatônica da existência, em que há a sensação e a atitude de distância/tentativa de eliminação espacial, temporal e causal no plano material. Se a presença é um ponto demarcado no espaço e no tempo, a ausência é justamente essa inconstância e impermanência, como se pode observar no poema “Sobre um passo de luz outro passo de sombra”, também de *Solombra* (1967, p. 793):

Sobre um passo de luz outro passo de sombra.  
Era belo não vir; ter chegado era belo.  
E ainda é belo sentir a formação da ausência.

Nada foi projetado e tudo acontecido.  
Movo-me em solidão, presente sendo e alheia,  
com portas por abrir e a memória acordada [...]

A “formação da ausência” pode remeter justamente às três instâncias: “Nada foi projetado e tudo acontecido” remete à causalidade; “Movo-me em solidão, presente sendo e alheia”, ao espaço; e “com portas por abrir e a memória acordada”, ao tempo. O poema é construído todo com o uso de paradoxos, remetendo à ideia kierkegaardiana de que o ser humano é, em suma, uma síntese de opostos complementares. De tal modo, propõe-se que, na obra de Cecília, à Ausência temporal relaciona-se tanto o desejo metafísico da eternidade quanto a nostalgia e melancolia face àquilo que já se perdeu, já a Ausência espacial se refere à sensação de exílio e de não-pertencimento, além do desejo de deslocamento constante e contemplação minuciosa do universo; e, por fim, a Ausência causal relaciona-se às sensações de angústia e desespero perante a possibilidade da morte.

Estes são conceitos presentes nas reflexões de um primeiro Existencialismo filosófico, do qual fazem parte os supracitados filósofos Schopenhauer e, sobretudo, Kierkegaard, para o qual “a existência é um modo de ser, é nada mais que possibilidade, é um poder-ser, é a condição onde o indivíduo [...] é um ‘*ser-capaz-de*’” (PEREIRA; FERRAREZE FILHO, 2014, p. 87). Assim, para compreender melhor como se desenvolve a profundidade filosófica de Cecília Meireles segundo as reflexões apresentadas, selecionou-se o poema “Noções” (MEIRELES, 1967, p. 192-193), de *Viagem*:

Entre mim e mim, há vastidões bastantes  
para a navegação dos meus desejos afligidos.

Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.  
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que  
a atinge.

Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,  
só recolho o gosto infinito das respostas que não se  
encontram.

Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a  
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,  
e este abandono para além da felicidade e da beleza.

Ó meu Deus, isto é a minha alma:  
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e  
precário,  
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e  
inúmera...

Retomando a afirmação de que “o sentindo do mundo não é apreensível pela linguagem”, e a ideia de que, diante da impossibilidade de se apreender a completude do Ser, a linguagem poética permite um conhecimento mais próximo de atingir o âmago do Ser e, por fim, que nossa percepção da realidade está filtrada pela subjetividade (isto é, o real não existe, mas sim a nossa percepção do real), o real sempre possuirá uma reserva que não se esgota: só é possível ter “noções” do todo do Ser.

O verbete dedicado ao filosofema do Ser no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (p. 878), indica que há dois significados para o Ser: o uso existencial (“isso existe = isso é”), e o uso predicativo (“isso é + predicado”), que indica uma relação entre sujeito e complemento. Uma de suas possíveis relações se dá por meio da identidade, em que o “eu” deveria ser igual a “eu”. Porém, no poema, o eu-lírico afirma que “Entre mim e mim, há vastidões bastantes”, o que cria uma cisão do Ser, cuja relação não é mais de identidade, isto é, “mim não é igual a mim”. Como observa Paz, retomando a discussão sobre a experiência poética (PAZ, 2012, p. 144):

A experiência poética, como a religiosa, é um salto mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, de repente o nosso ser recorda sua identidade perdida; e então aparece, emerge, esse “outro” que somos.

De tal modo, o sentido do Ser é a busca incessante de um caminho para a verdade do que se é, nessa relação de identidade-outridade, isto é, de uma identidade que se torna outra. O paradoxo que surge entre “mim e mim”, assim como em “errância por mares

contraditórios”, aponta, novamente, para o excesso de linguagem de que se vale a experiência poética. Além disso, “o abandono para além da felicidade e da beleza” indica a negação da pulsão da Vontade do sujeito do eu-lírico. Também se encontra uma perspectiva nitidamente neoplatônica/religiosa (sugerida pelo vocativo “Ó meu Deus”) de que o eu-lírico possuiria uma “alma”, considerada “qualquer coisa que flutua” sobre um “corpo efêmero e precário”. Assim, as almas, que buscam ascender à transcendência, estão presas ao corpo, destinado à putrefação. Qualquer coisa é a incerteza sobre a definição da alma; a “forma” da alma, portanto, é impossível de ser delimitada. O sentido de alma se aproxima, ainda, do significado primevo que o filosofema do Espírito adquiriu: “pneuma ou sopro animador” (ABBAGNANO, 2007, p. 354). Porém, segundo o filósofo Kierkegaard (p. 196):

O homem é espírito. Mas o que é espírito? É o eu. Mas nesse caso, o eu? O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa de alheio a si, mas consigo própria. Mais e melhor do que na relação propriamente dita, ele consiste no orientar-se dessa relação para a própria interioridade. O eu não é a relação *em si*, mas sim o seu *voltar-se* sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida.

Portanto, o “eu” se dá justamente pela relação que se conhece a si própria; pois não é somente uma relação entre “corpo” e “alma”, mas a relação que se estabelece a partir dessa relação. Isto significa que o significado de Espírito passa pela compreensão de que o “eu”, que é essa relação, se debate e pensa sobre si mesma, originando a autoconsciência – o que também pode ser encontrado no poema devido ao caráter reflexivo e investigativo de si: “Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos. / Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.” Se o próprio espírito passa a ser sinônimo de consciência, isto gera, conseqüentemente, dúvida, hesitação, fragmentação. Além de estar dividido entre “mim e mim”, o eu-lírico se encontra repleto de questionamentos: “só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram”.

O olhar do eu-lírico, ainda, reflete a própria distância que este estabelece de si mesmo, para poder contemplar a sua própria existência: “Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a”. Tal distância indica sobretudo a ausência que o eu-lírico vivencia. Também a “errância por mares contraditórios” traz justamente a questão do eu jogado ao acaso, imerso em inúmeras possibilidades de escolha que, no fim, não representam uma saída imediata. A angústia diante da possibilidade de possibilidade, do ponto de vista kierkegaardiano, é a própria noção paradoxal de existência (MACHADO; OLIVEIRA, 2010, p. 2):

O ser humano, na verdade, se angustia pela existência mesma, por sua função e seu término. Pode-se afirmar que a morte é uma das grandes matrizes construtoras da humanidade, é o medo do nada, do desaparecimento absurdo, que torna o homem criativo, necessitado de inscrever-se na história, na imortalidade. Cecília Meireles capta esse instinto e suas perguntas convergem para o deslocamento do indivíduo em relação a si mesmo e ao outro. A solidão, incompreensão, a tentativa de transformar a morte em libertação, em superação dos limites da vida sem que ela cesse, faz da poetisa uma autora que busca extrair a essência humana em seus textos, que torna todo leitor um irmão da dor e da dúvida.

Além disso, o momento em que o “corpo” se separa da “alma” é exatamente a morte, que é a única possibilidade tida como certa, posto que o corpo é “efêmero e precário”. Portanto, a existência, aqui, é abordada por um viés metafísico, uma vez que transparece a temática da efemeridade / brevidade da vida, muito significativa para a poesia de Cecília. Se a morte devolve ao ser humano a consciência acerca da existência, posto que a delimita, a alma não experimenta o que é efêmero, o que é finito, uma vez que deseja alcançar a eternidade. Assim, a vida dos seres humanos é como “a aventura do sonho exposto à correnteza” (SCHOPENHAUER, p. 365): “À vontade de vida a vida é certa: a forma da vida é o presente sem fim. É indiferente como os indivíduos, fenômenos da Ideia, parecidos a sonhos fugidios, nascem e perecem no tempo”.

## 2.2 Análise sobre a Ausência nos poemas

“A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente. [...] o presente se manifesta na presença e esta é a reconciliação dos três tempos. Poesia da reconciliação: a imaginação encarnada num agora sem datas.” (Octavio Paz)<sup>24</sup>

Nesta seção, pretende-se apresentar de que forma a Ausência se manifesta, concretamente, em alguns dos poemas ao longo da obra ceciliana, para se compreender com maior profundidade a delimitação de tal conceito. Para isso, utilizar-se-á a noção de *imagem*, que significa “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 104). Assim, entende-se por imaginação, ou criação poética, justamente a capacidade de se formular imagens: “A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. É antes o contrário [...]: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E até: isto é aquilo” (PAZ, 2012, p. 196). Além disso, por ser a imagem constituída de significante (som/forma) e significado, ela faz referência, ou representa, algo de concreto no mundo, e por isso possui estrita relação com a ausência, posto que trata de coisas que não estão ao alcance da palavra. Segundo Ana Maria de Mello Lisboa (2002, p. 244):

A imagem, no poema, é uma representação que institui, simultaneamente, presença e ausência, na medida em que o evocado se faz de algo fugidio, inapreensível. Assinala Francisco Warin que o fascínio da imagem reside no fato de que “ela obnubila a relação que entretém com o que representa”. A linguagem do poema é uma linguagem “indireta”, “talvez a da ‘obra de arte’ que escolheu exprimir o inexprimível, sem contudo o falsear. No texto poético, a linguagem é, sobremaneira, ambígua, polissêmica, equívoca, e, por tudo isso, rica e inesgotável.

[...] Representar não significa substituir [...], mas tornar presente uma significação ou significar. Para Durand, quando as coisas não podem apresentar-se “materialmente” à consciência, elas se “re-presentam” através das imagens, em sentido amplo. O distanciamento do referente é próprio do processo simbólico: “O símbolo evoca, por meio de uma relação natural, algo ausente ou impossível de perceber”.

A palavra, portanto, carrega em si a ausência dos objetos e pessoas às quais se refere. Isso significa que, ainda que trate da ausência propriamente dita, é possível falar em “imagens da ausência”, que resultariam em imagéticas duplamente ausentes. Além disso, “as imagens da ausência salientam, na maioria dos casos, certa estabilidade obtida através de estados de alma, nos quais predomina a sensação de ter-se conseguido a eliminação do fluxo temporal. [...]” (CAÑIZAL, 1966, p. 76). Já de acordo com Bosi (2000, p. 29), “a linguagem indica os

<sup>24</sup>PAZ, Octavio. **A outra voz**. Siciliano, 1993. p.56-57.

seres ou os evoca. [...] Mas o que importa apreender é a diferença específica dos modos imagético e linguístico de acesso ao real; diversidade que se impõe apesar da semelhança do fim: presentificar o mundo”. Além disso, Bosi também atribui uma definição ao sentido de imagem, retomando o jogo de ausência e presença (2000, p. 29):

O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.

A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõe um código novo, a linguagem.

Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiência de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*.

De tal modo, buscou-se observar, nos poemas analisados, quais as imagens recorrentes da ausência. No presente trabalho, encontraram-se as seguintes imagens: a ausência de si, a ausência do outro e a ausência de lugar. Cada ausência representa um fragmento novo de perspectiva sobre o eu-lírico e sobre a poesia de Cecília Meireles, uma espécie de peça-chave para compreendê-los. Nesse sentido, seguem as análises.

### 2.1.1 A Ausência de si

A Ausência de si se manifesta sobretudo pelo sentimento de “ausência de mundo”, que o eu-lírico sente em relação ao mundo que o cerca, isto é, é uma sensação de alheamento em relação a tudo e a todos que permeia o estado em que o eu-lírico se encontra. No poema “Ausência”, de *Retrato Natural* (1949), observa-se que o eu-lírico deseja ausentar-se a ponto de ele mesmo não mais se ver (MEIRELES, 1967, p. 394):

Por mais tarde que seja,  
estou vendo a alvorada,  
em cravos restituída  
e em safiras molhada.

Tão certa é a minha vida  
que em cego mar escuro  
encontro o que procuro  
e não me atrevo a nada.

De esplendores ferida,  
fecho os olhos. Que ausente  
quero ser. Tão distante

que eu mesma não me veja,  
 – à morte indiferente  
 para qualquer instante.

Nesse poema, o eu-lírico se identifica plenamente com a natureza de um ser ausente. “Por mais tarde que seja”, isto é, por mais avançado que o eu-lírico esteja na vida, este está “vendo a alvorada”, o nascer do sol que precede as manhãs, o que significa uma esperança, uma luz para o eu-lírico. Cravos (flores) e safiras (pedras) simbolizam o orgânico e o inorgânico, o mutável e o imutável. O sentido da visão é recorrente no poema (“estou vendo a alvorada”, “cego mar escuro”, “fecho os olhos”, “que eu mesma não me veja”), o que denota a contemplação do eu-lírico. As palavras “ausente” e “indiferente”, bem como “distante” e “instante” criam um interessante paralelismo, não apenas sonoro mas semântico: ausência pode estar relacionada à indiferença assim como a distância está relacionada ao instante, posto que a indiferença (seja total ou parcial) é uma das condições de ser ausente do mundo, enquanto que a distância e o instante referem-se às categorias de espaço e tempo, importantes para a conceituação da ausência.

Já o poema a seguir, “Medida da significação” (MEIRELES, 1967, p. 143), do livro *Viagem* (1939), é dividido em quatro partes, nas quais a ausência é senão a própria identidade/substância do eu-lírico:

PROCUREI-ME nesta água da minha memória  
 que povoa todas as distâncias da vida  
 e onde, como nos campos, se podia semear, talvez,  
 tanta imagem capaz de ficar florindo...

Procurei minha forma entre os aspectos das ondas,  
 para sentir, na noite, o aroma da minha duração.

Compreendo que, da frente aos pés, sou de ausência absoluta:  
 desapareci como aquele — no entanto, árduo — ritmo  
 que, sobre fingidos caminhos,  
 sustentou a minha passagem desejosa.

Acabei-me como a luz fugitiva  
 que queimou sua própria atitude  
 segundo a tendência do meu pensamento transformável.

Desde agora, saberei que sou sem rastros.  
 Esta água da minha memória reúne os sulcos feridos:  
 as sombras efêmeras afogam-se na conjunção das ondas.

E aquilo que restaria eternamente  
 é tão da cor destas águas,  
 é tão do tamanho do tempo,  
 é tão edificado de silêncios

que, refletindo aqui,  
permanece inefável.

Nessa primeira parte, o eu-lírico busca pelo autoconhecimento em seu passado (“Procurei-me nesta água da minha memória”), sendo que a “água da memória” perpassa todas as distâncias temporais e espaciais, o que pode remeter a um ponto de vista mítico, como a busca pelas origens. Ademais, a água pode simbolizar a origem da vida – seja como líquido amniótico no interior do útero materno, seja como possível origem da existência terrestre que se inicia nas águas. A memória provavelmente também está associada à água devido ao seu fluxo, da mesma forma que se pode associar ambas ao fluxo do tempo. Entretanto, a relação entre água e memória aponta para uma tranquilidade de repouso, segundo Bachelard (2009, p. 189):

Existe uma água dormente no fundo de toda memória. E no universo a água dormente é uma massa de tranquilidade, uma massa de imobilidade. Na água dormente, o mundo repousa. [...] Têm um privilégio de presença. O sonhador pouco a pouco se vê na sua presença. Nessa presença, o eu do sonhador já não conhece oposição. Já não existe nada *contra* ele. O universo perdeu todas as funções do *contra*. [...] A água dormente integra todas as coisas, o universo e seu sonhador.

Assim, ao contrário da memória de água dormente, a memória do eu-lírico do poema é feita da “conjunção das ondas”, e por isso se desfazem todas as suas presenças. A medida da significação, portanto, é justamente a ausência (“Compreendo que, da frente aos pés, sou de ausência absoluta”). O eu-lírico também se compara a uma luz fugitiva, tal qual uma chama efêmera, e que é o oposto de água, o que constitui uma antítese. O ritmo é a própria passagem do tempo e da vida, mas já não há marcas nem indícios dessa passagem. Nem aquilo que restaria de eternidade, e que é “da mesma cor das águas” e do “tamanho do tempo”, permanece. Aqui também transparece a ambiguidade da palavra “refletindo”: seria o reflexo na água ou o próprio pensamento do eu-lírico? Na quarta parte do poema, o eu-lírico prossegue (1967, p. 146):

IV  
A água da minha memória devora todos os reflexos.

Desfizeram-se, por isso, todas as minhas presenças  
e sempre se continuarão a desfazer.

É inútil o meu esforço de conservar-me;  
todos os dias sou meu completo desmoronamento:  
e assisto à decadência de tudo,  
nestes espelhos sem reprodução.

Voz obstinada que estás ao longe chamando-me,  
 conduze-te a mim, para compreenderes minha ausência.  
 Traze de longe os teus atributos de amargura e de sonho,  
 para veres o que deles resta  
 depois que chegarem a estes ermos domínios  
 onde figuras e horas se decompõem.

Não precisaremos falar mais nem sentir:  
 seremos só de afinidades: morrerão as alegorias.

E saberás distinguir as coisas que perecem desoladas,  
 olhando para esta água interminável e muda,  
 que não floresceu, que não palpitou, que não produziu,  
 de tanto ser puramente imortal...

Tal qual o mito grego de Cronos, o titã que representa o tempo e que devora os seus próprios filhos, a “água da minha memória” também devora todos os reflexos, o que é motivo para as ausências do eu-lírico. Por isso é em vão o “esforço de conservar-me”, posto que todas as coisas estão destinadas ao desaparecimento e “à decadência” completos pela ação do tempo. A voz obstinada, que aparece nas demais partes do poema, pode ser tanto a voz de um interlocutor que chama pelo eu-lírico (na terceira parte, lê-se: “Para experiências do teu contentamento, / crio formas que vistam meus pensamentos irreveláveis, / e modelo fisionomias com que te possa aparecer”), ou talvez da própria consciência do eu-lírico, que insiste em desfazer-se.

Outra hipótese é a de que o poema é escrito postumamente pelo eu-lírico, que já morreu (ainda na terceira parte aparece “[...] tua voz continuará chamando por mim, obstinada / embora eu não possa estar mais perto nem mais viva”), e por isso que se é de ausência absoluta – não apenas o Ser em si, mas também o corpo, que se decompõe continuamente. O eu-lírico ainda pede que a voz obstinada traga os atributos de “amargura e de sonho” para que esta observe que mesmo as alegorias também acabam uma hora. A única coisa que não se desfaz é a água, “interminável e muda” e “puramente imortal”, assim como o tempo.

No poema a seguir, “Retrato Obscuro”, de *Mar Absoluto* (1945) observa-se o desdobramento do eu-lírico, que se divide em outra pessoa numa clara ausência consciente de si mesmo (MEIRELES, 1967, p. 291):

Veem-se passar seus dois pés,  
 serenos e certos.  
 Mas, como as pedras admiradas  
 e o pó jacente

e as mínimas vidas contritas,  
sabe-se que há uma espécie de ninho em redor deles,  
que lhes retira o peso, e governa,  
governa seu destino e os demais.

Assim é ela.

Entre pássaros e flores,  
é preciso procurar aprender suas mãos:  
inclinam-se, giram, passam,  
pertencem a outros enredos,  
têm ofícios longe da terra.

Perguntam-me por ela.  
Tão triste, responder!  
Ela chega, toca-me, deixa-me.  
Eu nem olho para ela.  
Doce e amargo é pensá-la,  
e estar à sua disposição, tacitamente.  
Sou o degrau da escada e o fecho em que pousam seus dedos.  
Às vezes, seu baço espelho,  
e o campo onde um momento desliza seu véu.

Ela vai sempre na frente.  
Sozinha. Com um silêncio de bússola e deusa.  
Livre de encontros, paradas, limites,  
anda leve como as borboletas  
e segura como o sol no céu.  
E é diante de suas mãos que se sente  
esta miséria taciturna,  
a obrigação do horizonte,  
o curto espaço entre o nascimento e a morte.

Choro porque ela está por estar – assim perto e entre nós,  
e comigo – sem mim.  
Sua presença animando e enganando minha forma,  
não me deixando ver até onde sou ela,  
e desde onde a outra que a acompanha,  
sabendo-a e sem a saber.

Vede a cor de seus olhos  
como desmaia, desaparece, límpida e liberta,  
por firmes ou oscilantes horizontes.  
Sei, quando ela fala, que é diferente de todos,  
e, mesmo quando se parece comigo, fico sem saber se sou eu.

E quando não diz nada, sofro, perguntando o que a detém,  
por lugares que apenas sinto,  
e não a posso ajudar a amar nem a sofrer,  
porque nem sofre nem ama  
e é pura, ausente e próxima.

Quem poderá dizer alguma coisa certa a seu respeito?  
Ela mesma pararia, ouvindo-se descrever,

atônita.  
 Seu rosto inviolável é como o das estrelas,  
 quando os homens explicam:  
 “Aquela é Sírius... Aquela, Antares... Aquela...”

E como as estrelas  
 a levo e me leva – incomunicável,  
 suspensa na vida,  
 sem glória e sem melancolia.

Na primeira parte do poema, o verso “Veem-se passar” demonstra que a pessoa a quem o eu-lírico se refere [e que na realidade é o próprio eu-lírico] está sempre de passagem, enquanto o eu-lírico está sempre observando. Já o verso sozinho “Assim é ela” corta/divide o poema. Outra hipótese plausível é a da transmigração da alma que sai do corpo e se observa (“Sua presença animando e enganando minha forma, / não me deixando ver até onde sou ela, / e desde onde a outra que a acompanha, / sabendo-a e sem a saber”), ou a alma que é observada pelo corpo. Uma é a forma material/física da outra, pois não há limites nítidos entre elas. Uma pista é o fato de o eu-lírico se comparar a objetos, que servem a tal figura misteriosa, que é “bússola e deusa”: “Sou o degrau da escada e o fecho em que pousam seus dedos. / Às vezes, seu baço espelho, / e o campo onde um momento desliza seu véu”. Segundo Octavio Paz (2012, p. 141):

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e reunião com o Outro são também estados de solidão e comunhão conosco. Aquele que está realmente a sós consigo mesmo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está sozinho. A verdadeira solidão consiste em estar separado do seu ser, em ser dois. Todos nós estamos sozinhos, porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. Repetidas vezes tentamos agarrá-lo. Repetidas vezes ele nos escapa. Não tem rosto, não tem nome, mas está sempre ali, escondido. [...] Seremos o seu vazio, o rastro de sua ausência? É uma imagem? Mas não é o espelho, e sim o tempo que o multiplica. E é inútil fugir, aturdir-se, envolver-se no turbilhão das ocupações, das tarefas, dos prazeres. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um vazio, uma fossa aos nossos pés. O homem vive descontrolado, angustiado, procurando esse outro que é ele mesmo.

Assim, pode-se identificar, nos versos “Ela vai sempre na frente. / Sozinha. Com um silêncio de bússola e deusa”, que “a verdadeira solidão consiste em estar separado do seu ser, em ser dois”, isto é, a solidão não é estar totalmente só, pois se oferece a própria companhia. O eu-lírico, portanto, é solitário e ausente, assim como o seu duplo, que é “pura, ausente e próxima”. Existem, porém, diferenças entre o eu-lírico e seu duplo, como o fato do duplo ser mais liberto: “Livre de encontros, paradas, limites, / anda leve como as borboletas / e segura como o sol no céu”. Aqui, também, se percebe a fixidez desse duplo, que é comparado ao sol

e às estrelas. Já o verso “Choro porque ela está por estar – assim perto e entre nós, / e comigo – sem mim”, revela uma aparente contradição: de que se está com o eu-lírico ao mesmo tempo que sem ele. Tal verso lembra o poema “Comigo me desavim”, do poeta português Sá de Miranda (“Comigo me desavim, / Sou posto em todo perigo; / Não posso viver comigo / Nem posso fugir de mim.”), ou ao famigerado verso de Arthur Rimbaud “*Je est un autre*”.

De modo parecido com o apresentado acima, no poema “Velho estilo” observa-se a completa separação entre corpo e alma (MEIRELES, p. 1967, p. 192-193):

Corpo mártir, conheço o teu mérito obscuro:  
tu soubeste ficar imóvel como o firmamento,  
para deixar passar as estrelas do espírito,  
ardendo no seu fogo e voando no seu vento...

Corpo mártir que és dor, que és transe, que és silêncio,  
e onde, obediente, vai batendo o coração,  
sei que fostes esquecido, e, quando um dia te acabares,  
não é por ti que os olhos chorarão.

Ninguém viu que tu foste o solo e o oceano dócil  
que sustentou jardins e embalou tanta viagem,  
que distribuiu o amor, e mostrou a beleza,  
dando e buscando sempre a sua própria imagem.

Um dia tu serás símbolo, ideia, sonho,  
tudo o que agora apenas eu compreendo que és:  
porque um dia virá que, nesta marcha do infinito,  
alguém se lembrará que o mais alto dos cânticos  
pousou, na terra, sobre uns pobres pés.

Há aqui nitidamente uma perspectiva platônica, de que as almas, que ascendem à transcendência, estão presas ao corpo, destinado à putrefação. A alma, considerada “o mais alto dos cânticos”, é elevada, mas pousa, em contraponto, sobre esse corpo finito e pequeno, dono de “uns pobres pés”. Esse corpo mártir é justamente aquele que se sacrifica e sustenta o próximo, impassível e obediente, e também sofre pelas ações mundanas – mas é um corpo ausente, invisível aos outros, posto que foi esquecido.

O próprio corpo também procura por sua imagem – o que o relaciona, talvez, ao mito de Narciso –, e provavelmente por isso ninguém mais o vê, além do eu-lírico. Não se sabe, porém, de quem é esse corpo – se de um interlocutor do eu-lírico, ou se do próprio eu-lírico. Retomando a ideia do poema anterior, pode ser que este poema seja também uma versão da alma que se observa. No entanto, somente o eu-lírico compreende o que esse corpo será: nada

senão sonho, ideia, símbolo. O eu-lírico, portanto, pode ser associado à ideia simbolista de poeta visionário, capaz não apenas de entender esses símbolos, mas de ser responsável pela memória e divulgação deles, eternamente inscritos no poema.

Por fim, nesse poema, de *Solombra* (MEIRELES, 1967, p. 784), observa-se tanto a ausência de si (“Quem me vê não me vê, que estou fora do mundo”) quanto a ausência de um outro (“Onde estás? inventei-te?”):

Há mil rostos na terra: e agora não consigo  
recordar um sequer. Onde estás? inventei-te?  
Só vejo o que não vejo e que não sei se existe.

Esperamos assim. Por esperança, a espera  
vai-se tornando sonho afável; mas descubro  
no olhar que te procura uma névoa de orvalho.

Qualquer palavra que te diga é sem sentido.  
Eu estou sonhando, eu nada escuto, eu nada alcanço.  
Quem me vê não me vê, que estou fora do mundo.

Lá, constante presença em memória guardada  
percebo a tua essência – e não sei nem teu nome.  
E à tentação de tantas máscaras felizes

se opõe meu leal, nítido sangue.

Segundo Hansen, “[...] a poesia de *Solombra* vem de dentro dela como enunciação feita do ponto de vista da distância e da ausência do que se perdeu. É a experiência da ruína e do sofrimento da perda que a caracteriza.” (HANSEN *apud* LOPES, p. 139). Assim, no poema acima, pode-se observar um eu-lírico que provavelmente perdeu alguém, mas que não sabe ao certo se o inventou ou não. A ausência também pode ser compreendida no trecho: “Só vejo o que não vejo e que não sei se existe”. A perda do outro desemboca na sensação de se estar fora do mundo, considerada uma “constante presença em memória guardada”, posto que o eu-lírico aparenta estar confuso e perturbado, questionando a própria existência do interlocutor. Porém, esse alguém existe no mundo das Ideias (“percebo a tua essência”), que é um lugar “fora do mundo”. Além disso, de acordo com Lopes (2012, p. 143):

O ser humano não existe da mesma forma que as demais realidades, mas ele é o “lugar” em que o mundo pode se revelar com uma infinidade de ângulos e vieses interpretativos. Por isso está no mundo, mas não pertence a ele, como vimos. Em *Solombra* o eu-lírico apresenta-se como o ser-no-mundo, mas não do-mundo, o que significa dizer que percorre seu caminho existencial na trama da existência fazendo uso das coisas para atingir seu projeto maior que é o vir-a-ser. Estar no mundo, mas não pertencer a ele – estou fora do mundo –, é o que nos diz o eu-lírico de *Solombra*. Assim, ao

ver o eu-lírico o que se vê é a sua aparência e não o que se passa em seus pensamentos ou quais são seus anseios. O maior deles é o desejo de relacionar-se com o Tu. A atitude de ser fora do mundo torna o eu-lírico preparado para o diálogo: percebe que deve utilizar-se das coisas caso estas sirvam para elevá-lo até o Tu, transcender. Desse modo é que ver o sujeito-lírico é o mesmo que não vê-lo por completo.

Pode-se concluir, portanto, que a ausência de si está intrinsecamente relacionada, também, à ausência do outro, que se verá a seguir.

### 2.1.2 A Ausência do outro

A ausência do outro se refere comumente às ausências mundanas de pessoas (e, geralmente do ser amado). No poema “Canções do mundo acabado” (MEIRELES, 1967, p. 185), observa-se que o eu-lírico discorre sobre reações semelhantes à perda/ausência do outro:

Meus olhos andam sem sono,  
somente por ter avistarem  
de uma tão grande distância

De altos mastros ainda rondo  
tua lembrança nos ares.  
O resto é sem importância.

Certamente, não há nada  
de ti, sobre este horizonte,  
desde que ficaste ausente.

Mas é isso o que me mata:  
sentir que estás não sei onde,  
mas sempre na minha frente.

O poema acima demonstra pontos de convergência com o poema de *Solombra* analisado anteriormente, “Há mil rostos na terra”, posto que novamente se trata de uma ausência de um outro. Porém, nesse poema, não se questiona a própria lucidez ou a existência do outro, pois “[...] os olhos andam sem sono” por “avistarem de uma tão grande distância”. Tal distância também pode ser considerada um lugar “fora do mundo” – além disso, o eu-lírico avista a lembrança do interlocutor dos “ares”, o que novamente aponta para um mundo idealizado. Essa ausência é sentida, antes, como uma presença (“sentir que estás não sei onde / mas sempre na minha frente”).

Já no poema “Personagem” (MEIRELES, 1967, p. 158), a ausência é de alguém que se ama e que provavelmente se perdeu:

### Personagem

Teu nome é quase indiferente  
e nem teu rosto já me inquieta.  
A arte de amar é exatamente  
a de se ser poeta.

Para pensar em ti, me basta  
o próprio amor que por ti sinto:  
és a ideia, serena e casta,  
nutrida do enigma do instinto.

O lugar da tua presença  
é um deserto, entre variedades:  
mas nesse deserto é que pensa  
o olhar de todas as saudades.

Meus sonhos viajam rumos tristes  
e, no seu profundo universo,  
tu, sem forma e sem nome, existes,  
silêncio, obscuro, disperso.

[...]  
Teu corpo, e teu rosto, e teu nome,  
teu coração, tua existência,  
tudo – o espaço evita e consome:  
e eu só conheço a tua ausência.

Eu só conheço o que não vejo.  
E, nesse abismo do meu sonho,  
alheia a todo outro desejo,  
me decomponho e recomponho.

Nesse poema, o eu-lírico afirma que apenas pensar nesse “tu” já o satisfaz, uma vez que a ausência do interlocutor já não é mais causa de angústia para o eu-lírico (“Para pensar em ti, me basta / o próprio amor que por ti sinto: / és a ideia, serena e casta, / nutrida do enigma do instinto”). Novamente, isso aponta para um neoplatonismo, que demarca a distância entre o eu-lírico e o ser amado. O eu-lírico ainda afirma: “A arte de amar é exatamente / a de ser poeta”<sup>25</sup>: isto pode dizer que o poeta também é aquele que se contenta com a ausência das coisas, pois a arte de amar é justamente a arte da perda, de aprender a perder. Além disso, a ausência do outro pode ser relacionada ao movimento do Saudosismo, posto que (BOTELHO, 1990, p. 36-37):

---

<sup>25</sup>Pode ser que a “arte de amar” faça referência ao poeta romano Ovídio (43 a.C-18 d.C), que possui um conjunto de três livros com esse nome, cujo tema é justamente a arte de seduzir. Os poemas de Ovídio, porém, possuem um cunho mais erótico, ao contrário do poema de Cecília.

A saudade é, antes de tudo, ausência, apartamento de pessoas, de seres livres que se prenderam. [...] E a ausência não é apenas a percepção sentimental do que não se cumpre, mas a consciência da própria liberdade vinculada, é a lembrança de uma dádiva quantas vezes total, é, em resumo, uma revelação do Espírito.

Amar é justamente a consciência da “liberdade vinculada”, é o “[...] querer estar preso por vontade”, citando o verso de um dos poemas camonianos mais conhecidos. Isso também se traduz no verso: “O lugar da tua presença / é um deserto, entre variedades: / mas nesse deserto é que pensa / o olhar de todas as saudades.” Segundo Chevalier (1986, p. 410), “o deserto implica dois sentidos simbólicos essenciais: é a indiferenciação principal, ou a extensão superficial, estéril, sob a qual deve ser buscada a realidade” [tradução nossa]<sup>26</sup>. O deserto é, portanto, uma metáfora para a ausência por excelência, pois é o tempo da indiferença, um espaço de exílio. O próprio “tu” também se dessubstancializa no poema: “tu, sem forma e sem nome, existes, / silêncio, obscuro, disperso.” Assim, o eu-lírico só conhece a ausência desse outro, que faz parte de seu sonho. O movimento de decompor e recompor-se é justamente a tentativa de se materializar os desejos do eu-lírico.

E, no poema, “De longe te hei de amar” (MEIRELES, 1967, p. 653), observa-se o amor que o eu-lírico sente em relação ao interlocutor:

De longe te hei de amar,  
– da tranquila distância  
em que o amor é saudade  
e o desejo, constância.

Do divino lugar  
onde o bem da existência  
é ser eternidade  
e parecer ausência.

Quem precisa explicar  
o momento e a fragrância  
da Rosa, que persuade  
sem nenhuma arrogância?

E, no fundo do mar,  
a estrela, sem violência,  
cumpre a sua verdade,  
alheia à transparência.

---

<sup>26</sup>“El desierto implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación principal, o es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad.” (CHEVALIER, p. 410).

O eu-lírico, nesse poema, deixa novamente transparecer a sua visão de mundo neoplatônica (“De longe te hei de amar / – da tranquila distância / em que amor é saudade / e o desejo, constância”). Isso demonstra que até o amor, se for consumado, está destinado a acabar, e por isso a distância do eu-lírico. Além disso, o eu-lírico irá amar do divino lugar onde a existência é “eternidade”, mas parece “ausência”. A própria rosa, que é efêmera, persuade, pois parece ser infinita com a sua fragrância. Já a estrela, no fundo do mar, pode ser tanto a estrela-do-mar quanto a sombra de uma estrela do céu.

Da mesma forma, no poema “Aceitação”, observa-se novamente um poema direcionado a um “tu” (1967, p. 111):

É mais fácil pousar o ouvido nas nuvens  
e sentir passar as estrelas  
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos.

É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano  
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas,  
que desejar que apareças, criando com teu simples gesto  
o sinal de uma eterna esperança.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,  
[nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:  
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.

Nesse poema, a realização amorosa é impossível, pois o eu-lírico considera mais fácil “pousar o ouvido nas nuvens / e sentir passar as estrelas”, além de “debruçar os olhos no oceano”, a ter a presença do amado na terra. Depreende-se, assim, a aceitação resignada da perda ou da morte desse “tu” (outro), já presente no título do poema (“Aceitação”). Nada mais resta ao eu-lírico, portanto, senão cantar: “a canção é uma conexão com o mundo das essências, de onde ela se sente apartada. Através da música, Cecília se conecta a uma dimensão distante” (NETO *apud* CARDOSO, 2007, p. 26). Além disso, a cigarra é considerada “símbolo dos termos complementares luz-obscuridade, pela alternância do seu silêncio durante a noite e do seu estridular ao calor do sol”, e “[...] tornou-se atributo dos maus poetas, de inspiração intermitente” (CHEVALIER, 1994, p. 240). Ao dizer que não tem inveja às cigarras, o eu-lírico se coloca em um patamar abaixo dos poetas. A morte vem com o tempo, assim como a poesia, que o eu-lírico desenrola “de dentro do tempo”. A morte é inevitável e o tempo, irreversível.

Porém, no poema “Presença” (MEIRELES, p. 1967, p. 418), observa-se que a ausência já não é mais pessoalizada ou referente a alguém conhecido, mas sim generalizada:

Não mais a pessoa: o interstício do tempo  
habitado por ela,  
outrora, quando a presença era visível e esquecível.  
A memória padece  
nesse lugar, que pertencia a algum destino,  
pelas coisas estranhas  
e no entanto banais que representam a existência.

Custa a cerrar o oceano  
de onde a florava a imagem desnuda e desprezada.  
Inutilmente a levam...  
que a solidão respira, anuncia seu nome,  
seu rosto inviolado.  
E a secreta evidência  
perturba os que vão morrer, agora que a notaram,  
e alucina seus olhos  
com a tentação raramente possível da efígie eterna.

Nesse poema, não há a palavra “ausência” escrita explicitamente, porém pode-se depreendê-la no contexto apresentado (“quando a presença era visível e esquecível”). Além disso, o poema apresenta outro tema canônico da autora: a memória, que padece. Aqui, o oceano também é metaforicamente relacionado à memória, como já visto em outros poemas. O eu-lírico relata o espanto das pessoas diante da morte, presas à memória dos indivíduos. Segundo Damasceno: “Visão de graça e plenitude que se faz eterna, a expressão derradeira do objeto contraria a própria morte e, fazendo-se memória, impede a fluência do tempo.” (1967, p. 42). Diferente, porém, de outras ocorrências, a solidão é pessoalizada em uma prosopopeia, pois possui nome e rosto.

Por fim, no poema “Velho estilo” (MEIRELES, p. 1967, p. 193), a ausência é de uma “coisa que passa”, que não é nomeada:

Coisa que passas, como é teu nome?  
De que inconstância foste gerada?  
Abri meus braços para alcançar-te:  
fechei meus braços, – não tinha nada!

De ti só resta o que se consome.  
Vais para a morte? Vais para a vida?  
Tua presença nalguma parte  
É já sinal da tua partida.

E eu disse a todos desse teu fado,  
Para esquecerem do teu chamamento,

Saberm que eras constituída  
Da errante essência da água e do vento.

Todos quiseram ter-te, malgrado,  
Prenúncios tantos, tantas ameaças,  
Grande, adorada desconhecida,  
Como é teu nome, coisa que passas?

Pisando terras e firmamento,  
Com um ar de exausta gente dormida,  
Abandonaram termos tranquilos,  
Portas abertas, áreas da vida.

E eu, que anunciei o acontecimento,  
Fui atrás deles, com insegurança,  
Dizendo que ia por dissuadi-los,  
Mas tendo a sua mesma esperança.

No ardente nível dessa experiência,  
Sem rogo, lágrima, nem protesto,  
Tudo se apaga, preso em sigilos:  
Mas no desenho do último gesto,

Há mãos de amor para a tua ausência.  
E esse é o vestígio que não se some:  
Resto de todos, teu próprio resto.  
– Coisa que passas, como é teu nome?

Nesse poema, cuja maioria dos versos são de nove sílabas poéticas, a ausência não é pessoalizada nem conhecida (denominada de “coisa que passas”), o que denota algo de transitório. O fato de a ‘coisa que passa’ estar lá já indica que ela não está mais (“Tua presença nalguma parte / já é sinal da tua partida”). Além disso, a ‘coisa’ é desejada (“Todos quiseram ter-te”). É recorrente, também, as imagens da água e do vento na poesia de Cecília, mostrando uma possível intertextualidade com o poema “Discurso”: “Um poeta é sempre irmão da água e do vento”. Tal ‘coisa que passa’ é, assim, “[...] constituída / Da errante essência da água e do vento”, o que a relaciona ao fazer poético.

### 2.1.3 A Ausência de lugar

A ausência de lugar se refere a lugares que o eu-lírico visita em memória, posto que não existem mais no mundo real. Porém, tal classificação não é de todo recorrente na poesia de Cecília Meireles, uma vez que foram encontrados poucos poemas no *corpus* com o assunto. A seleção desses poemas se justifica, porém, pela temática da memória e da ação da

do tempo sobre as coisas e lugares. No poema “Província” (MEIRELES, 1967, p. 147-148), observa-se que a cidade foi perdida:

Cidadezinha perdida  
no inverno denso de bruma,  
que é de teus morros de sombra,  
do teu mar de branda espuma,

das tuas árvores frias  
subindo das ruas mortas?  
Que é das palmas que bateram  
na noite das tuas portas?

Pela janela baixinha,  
viam-se os círios acesos,  
e as flores se desfolhavam  
perto dos soluços presos.

Pela curva dos caminhos,  
cheirava a capim e a orvalho  
e muito longe as harmônicas  
riam, depois do trabalho.

Que é feito da tua praça,  
onde a morena sorria  
com tanta noite nos olhos  
e, na boca, tanto dia?  
Que é feito daquelas caras  
escondendo o seu segredo?  
Dos corredores escuros  
com paredes só de medo?

Que é feito da minha vida?  
abandonada na tua,  
do instante de pensamento  
deixado nalguma rua?

Do perfume que me deste,  
que nutriu minha existência  
e hoje é um tempo de saudade,  
sobre a minha própria ausência?

O eu-lírico traça o retrato de uma cidadezinha do interior (“Província”), e os verbos no passado denotam que esse lugar não existe mais. A ausência de lugar, aqui, dialoga intimamente com a ausência de si (“[...] hoje é um tempo de saudade, / sobre a minha própria ausência”). Pode-se conjecturar que há um “tu” implícito (“Que é feito da minha vida? / abandonada na tua”), remetendo também à ausência do outro. A memória pergunta pelas coisas que estão ausentes, e por isso o tema do “Ubi sunt” transparece nesse poema, uma vez

que “onde estão” poderia corresponder à frase, muito repetida, “que é feito?”. Assim, segundo Adaidides Pereira Cardoso (2007, p. 49):

À perda e ao desencontro sobrevive a memória, recurso de percepção capaz de reavivar as sensações e atualizar os sentimentos, restabelecendo a integridade do ser. Nesse sentido, o tempo adquire uma relevância fundamental na construção dos sentidos perpetrada pela linguagem poética. Para A. Bosi, “a memória reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou. A memória luta contra a usura do tempo em defesa do ser. A construção da presença é uma alegria difícil porque fundada na dor da ausência”.

É comum, na literatura, a busca por um lugar perdido, um “paraíso”: lugar imaginário ou não. Por exemplo, no *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, o poeta descreve o seu passado em busca do tempo que se foi, e também o seu desejo de retornar, ou ir embora, para Pasárgada, um lugar real mas que foi reinventado pelo poeta. Também não se sabe se a cidade do poema de Cecília se refere a um local específico ou imaginário, mas a memória não necessariamente precisa ser real. Ela pode ser imaginada pelo poeta.

Já no poema “Infância” (MEIRELES, 1967, p. 383), de *Retrato Natural*, pode-se observar a memória do eu-lírico sobre as coisas e lugares de sua infância:

Levaram as grades da varanda  
por onde a casa se avistava.  
As grades de prata.

Levaram a sombra dos limoeiros  
por onde rodavam arcos de música  
e formigas ruivas.

Levaram a casa de telhado verde  
com suas grutas de conchas  
e vidraças de flores foscas.

Levaram a dama e o seu velho piano  
que tocava, tocava, tocava  
a pálida sonata.

Levaram as pálpebras dos antigos sonhos,  
deixaram somente a memória  
e as lágrimas de agora.

Este poema, fortemente imagético, demonstra o tema da ausência por meio da repetição do verbo “Levaram”, no pretérito imperfeito, como forma de mostrar a ação do

tempo sobre as coisas da infância. O poema parece descrever uma casa de telhado verde, com suas grades, varanda e jardim. Segundo Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço* (1988, p. 201): “As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida”. E acrescenta (1988, p. 290):

Então, do fundo de seu canto, o sonhador se recorda de todos os objetos de solidão, dos objetos que são as lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto. [...] Do fundo de seu canto, o sonhador revê uma casa mais velha, a casa de outro país, fazendo assim uma síntese da casa natal e da casa onírica. “As coisas imóveis e mortas nunca esquecem: melancólicas e desprezadas, elas recebem a confiança daquilo que carregamos de mais humilde, de mais ignorado, no fundo de nós mesmos” (pág. 244). Que apelo à humildade o sonhador escutou no seu canto! [...] O sonhador, no seu canto, pautou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo. O canto transforma-se num armário de recordações. Tendo transposto os mil pequenos umbrais da desordem das coisas na poeira, os objetos-lembranças colocam o passado em ordem. À imobilidade condensada se associam as mais longínquas viagens num mundo desaparecido. [...] o sonho vai tão longe no passado que atinge uma transcendência da memória.

Nesse trecho transparece a relação entre sonho, devaneio e ausência. O sonhador, em sua solidão, permite acessar suas memórias (imaginárias ou não) de coisas que estão ausentes, seja pelo sonho ou pelo devaneio. A ausência é irremediável, mas a memória pode preenchê-la, e o devaneio acessá-la poeticamente. E, ao acessar a memória da infância, cria-se uma espécie de tempo mítico. Assim, apesar de serem manifestações de âmbitos diferentes, o tema do “Ubi sunt” também pode ser retomado aqui, servindo como espécie de resposta à pergunta. A memória e as lágrimas, porém, são as únicas que perduram (“deixaram somente a memória / e as lágrimas de agora). Ainda segundo Bachelard (p. 200): “A casa [...] nos permitirá evocar [...] luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do Imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo”.

E, por fim, no poema “Constância do deserto” (MEIRELES, 1967, p. 325-326), há uma praia desértica metafórica, ou seja, menos um lugar concreto e mais um lugar imaginado:

Em praias de indiferença  
navega o meu coração.  
Venho desde a adolescência  
na mesma navegação.

– Por que mar de tanta ausência,  
 e areias brancas de tão  
 despovoada inconsistência,  
 de penúria e de aflição?  
 (Triste saudade que pensa  
 entre a resposta e a intenção!)  
 Números de grande urgência  
 gritam pela exatidão:  
 mas a areia branca e imensa  
 toda é desagregação!  
 Em praias de indiferença  
 navega meu coração.  
 Impossível, permanência.  
 Impossível, direção.  
 E assim por toda a existência  
 navegar navegarão  
 os que têm por toda ciência  
 desencanto e devoção.

Nesse poema, pode-se observar que o deserto, apesar de vazio, é constante / permanente. Há, aqui, novamente o tema da solidão do eu-lírico, que se compara a uma praia deserta de indiferença, por onde navega o seu coração. Já a ausência é comparada ao mar, enquanto sentimentos como penúria e aflição são comparadas às areias brancas. A areia branca e imensa, que se refere tanto à praia quanto ao deserto, “toda é desagregação”, o que indica que o eu-lírico está fragmentado. O eu-lírico também se encontra no estado de deslocamento constante, o que contrasta com o título do poema (“Costância do deserto”): “Impossível, permanência. / Impossível, direção”. E os versos “E assim por toda a existência / navegar navegarão / os que têm por toda ciência / desencanto e devoção” fazem lembrar a construção dos versos de Camões: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte”, ou o verso de Fernando Pessoa: “Navegar é preciso; viver não é preciso”.

De acordo com Octavio Paz, discorrendo sobre a questão da presença (2012, p. 185):

Como uma água profunda brotando, como o mar banhando a praia, as presenças voltam à superfície. Pode-se ver tudo, tocar, apalpar. Ser e aparência são uma e mesma coisa. Nada está oculto, tudo está presente, radiante, pleno de si mesmo. [...] A presença perde pé, inundada em si mesma. Perde corpo o corpo. O ser precipita no nada. O ser é o nada. [...] Nesse instante pode brotar a pergunta, o sadismo, a tortura para saber o que há por trás dessa presença irremediavelmente alheia.

Assim, essa “presença irremediavelmente alheia” remete justamente à ausência: uma presença da ausência. Como já se viu anteriormente, em outros poemas, a sensação de alheamento também é fundamental para se compreender tal ausência de lugar, posto que é um movimento de distância, assumido pelo eu-lírico. Para fins de conclusão, pôde-se observar

nos poemas analisados a constituição da ausência de acordo com a poesia de Cecília Meireles:  
a ausência de si, do outro e de lugar.

### 3. Considerações finais

Como observado na presente dissertação, o tema da Ausência assume grande importância na poesia de Cecília Meireles, como um dos principais motivos de sua escrita poética. Na primeira parte do presente trabalho, procurou-se demonstrar as ressonâncias que os movimentos simbolista, decadentista e moderno tiveram na poesia de Cecília, bem como situá-la em relação ao modernismo brasileiro. Assim, em suma, como características do Simbolismo presentes na poesia de Cecília Meireles, observou-se que há o caráter místico e o apelo espiritual, bem como a musicalidade acentuada dos poemas; já como elementos que remetem ao Decadentismo, a tendência à introspecção e à melancolia. Ademais, como características modernas, há a relação com o efêmero e o eterno, proposta base da presente dissertação.

Neste mesmo capítulo, buscou-se avaliar a natureza da criação poética, segundo os conceitos presentes na *Poética do devaneio*, de Gaston Bachelard, bem como demonstrar, com a análise sobre o mito de origem, de que forma a poesia ceciliana, a partir de várias imagens que formam uma cosmogonia, dialoga com essa percepção mítica do tempo, relacionada ao princípio e à eternidade devido ao seu caráter cíclico. Tal concepção de mundo está intimamente relacionada à matéria poética na obra de Cecília, uma vez que a autora busca alcançar a eternidade por meio de sua linguagem. Nelly Novaes Coelho observa ainda que a própria linguagem poética da autora revela essa percepção filosófica da transitoriedade, em uma profunda reflexão acerca da existência humana (1964, p. 16-17):

[...] Em Cecília Meireles, essa profunda integração no Tempo, sentido como o 'eterno instante', já é percebido a partir da linguagem poética escolhida. [...] Tudo, nesta poesia ceciliana, é expresso em imagens fluidas, instáveis, denotando sempre algo que resvala, escapa, foge, escorre.

Assim, no segundo capítulo, procurou-se demonstrar os aspectos filosóficos que permeiam a Ausência. A investigação dessa temática na poesia de Cecília Meireles conduziu a um cruzamento entre a poética ceciliana e o pensamento filosófico do século XIX, sobretudo de Søren Kierkegaard e Arthur Schopenhauer, ambos preocupados com as questões relativas às reflexões existenciais do ser, antecipando o que viria a ser a filosofia existencialista do século XX. Observou-se também a íntima relação da Ausência com as instâncias de tempo, espaço e causalidade, caracterizadas por Schopenhauer. Além disso, a temática da Ausência pressupõe uma atitude contemplativa e solitária da poeta, o que apontou para o aprofundamento das questões existenciais.

Já na segunda parte do segundo capítulo, apresentou-se tanto o conceito de imagem na poesia quanto os tipos de ausências encontrados na poesia de Cecília Meireles, bem como as análises dos poemas. Assim, ao nos apresentar a seu mundo poético, Cecília não apenas nos oferece um convite à reflexão, mas uma poesia altamente elaborada. Portanto, pode ser considerada não apenas como uma poeta perfeitamente integrada ao seu tempo, mas também como uma figura renovadora e autêntica na poesia brasileira, importantíssima para a compreensão humana sobre a vida, tão permeada de ausências. Talvez seja esse um de seus maiores legados para a poesia e a literatura de modo geral.

## Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira, coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3. Ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **O novo espírito científico; A poética do espaço**. Nova Cultural, 1988.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BARBOZA, Jair. **Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo**. São Paulo: Moderna, 1997.

BARRETO, Laís Karla da Silva. **Cecília Meireles: mulher ao espelho, imaginário poético e metafísica do amor em *Viagem e Mar Absoluto***. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna**. Concepção e organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 123-144.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. Companhia das letras, 2000.

BOTELHO, Afonso. **Da saudade ao saudosismo**. Ministério da Educação e Cultura. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

BUENO, Luís. “Cecília Meireles – a pastora muda”. In: PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (Org.). **Poetas mulheres que pensaram o século XX**. Curitiba: UFPR, 2008.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “A Poesia de Cecília Meireles”. **Revista de Letras**, Vol. 8/9, 1966, pp. 58-77.

CARGNELUTTI, Camila Marchesan; ALÓS, Anselmo Peres. “O culto do artifício em transposições de arte no romance *Às avessas*, de J.-K. Huysmans”. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 283-293, jul./dez. 2014.

CARDOSO, Adaidides Pereira. **Metapoesia, música e outros motivos em Viagem, de Cecília Meireles**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

CARRETO, Carlos. “O imaginário: estruturas da ausência”. **Cadernos do Ceil: Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário**, 2016.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COELHO, Nelly Nevaes. “O ‘eterno instante’ na poesia de Cecília Meireles.” *In: \_\_\_\_\_*. **Tempo, solidão e morte**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

DAMASCENO, Darcy. “Poesia do sensível e do imaginário”. *In: MEIRELES, Cecília*. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. p. 13-45.

DEZOTTI, M. C. C.; MALHADAS, D.; NEVES, M. H. de M. (Coord.). **Dicionário Grego-Português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006-2010. 5 vols.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar latino-português**. Revisão de Ruth Junqueira de Faria. 6.ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

FERBER, Michael. **A dictionary of literary symbols**. Cambridge University Press, 2007.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Editora Cosac Naify, 2014.

GINZBURG, Jaime. “Análise de *Província*, de Cecília Meireles”. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 32-36, abr./jun. 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e lirismo puro em Cecília Meireles**. São Paulo: EDUSP, 2008.

HARVEY, Paul (Org.). **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1998.

HESSE, Hermann. **Lobo da estepe**. Ed. Record, 1961, p. 77.

HIPPOCRATE. **Aphorismes d'Hippocrate**. Traduits en français, avec le texte en regard accompagnés d'un argument et de notes par É. Littré. Paris: Chez J. B. Baillière: 1844.

HUNHOFF, Elizete Dall'Comune. **O tempo**: fator de identidade nas obras de Florbela Espanca e de Cecília Meireles. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2008.

JAUSS, Hans Robert. "Tradição literária e consciência atual da modernidade". *In*: \_\_\_\_\_. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de angústia**: uma simples reflexão psicológico demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LOPES, Delvanir. "Cecília Meireles e o jogo do impasse". **Revista Iuminart do IFSP**, Sertãozinho, vol. 1, nº 4, p. 60-68, 2010.

\_\_\_\_\_. "Versos ambíguos em *Solombra*, de Cecília Meireles". **Revista Iuminart**, ano IV, nº 85, nov/2012.

MACHADO, Dirlene Francisca; OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. "A poesia morena de Cecília Meireles". **Revista Vida de Ensino**, v. 02, n. 01 p. 01-09, mar/set. 2010.

MARCHIORO, Camila. **Cecília Meireles e os símbolos do absoluto**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2014.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

\_\_\_\_\_. **Janela Mágica**. 3ª edição. Editora Moderna, 2003, p. 48 a 51.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. **Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles”. **Cerrados**, Brasília, n. 6, a. 6, p. 77-88, 1997.

\_\_\_\_\_. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 234p. (Textos, 9).

NOGUEIRA JR, Renato. “A ética da compaixão na filosofia de Schopenhauer”. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. S/d.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Editora Ática, 2000.

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

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Cosac Naify, 2013.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio: 1914-1935**. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. **Fedro ou da Beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores. 6ª ed. 2000.

REZENDE, Jussara Neves. **A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço**. Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

SILVA, Rosana Rodrigues. “Imagens do absoluto: o simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles”. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 31, n. 1, p. 121-138, jan./jun. 2009.

SWEDENBORG, Emmanuel. “Correspondências”. Tradução de Adriano Scandolaro. Retirado de: <https://escamandro.wordpress.com/2014/07/02/emanuel-swedenborg-correspondencias/>. Último acesso em 12 de fevereiro de 2016.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Paz e Terra, 2002.

ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras**. (Poetas modernos do Brasil 3). Petrópolis: Vozes, 1973.

**Bíblia Sagrada.** Edição pastoral. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

### **Bibliografia consultada**

ARRIGUCCI JR., Davi. “Nota sobre Cecília”. *In:* \_\_\_\_\_. **O guardador de segredos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 67-71.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo.** 3. Ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 2008.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso:** ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

\_\_\_\_\_. **A Dialética da Duração.** Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

CAVALIERI, Ruth Villela. **Ser e o tempo na imagem refletida.** Achiamé, 1984.

CRISTÓVÃO, Fernando. “A alquimia poética de Metal Rosicler”. *In:* GOUVÊA, Leila v. B. (org). **Ensaio sobre Cecília Meireles.** São Paulo: Humanitas/ Fapesp, 2007.

FRANCHETTI, Paulo Elias Allane. **Nostalgia, exílio e melancolia:** leituras de Camilo Pessanha. São Paulo, EDUSP, 2004.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles.** São Paulo: FAPESP/Humanitas (FFLCH-USP), 2007.

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

HUYSMANS, J. - K. **Às avessas.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 273p. Tradução de: *À rebours.*

LOPES, Delvanir. **A poética de Cecília Mireles e a relação com a filosofia da existência: ou da angústia e transcendência em Metal Rosicler**. Araraquara: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2004.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Viagem aos confins da noite: *Solombra*”. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 191-239.

NOVAES, Aduino (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

PARAENSE, Sílvia. **Cecília Meireles: mito e poesia**. Santa Maria, RS: UFSM, 1999.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência**, ou, A literatura do exílio. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo**. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1967.

SECCHIN, Antônio Carlos. “Uma obra em trânsito. Cecília: a incessante canção. Poesia completa, de Cecília Meireles: a edição do centenário”. In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre poesia & alguma ficção**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. p. 151-162.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Unesp, 2005.