

A construção do “eu” na poesia de Cecília Meireles

The construction of the “I”
in Cecília Meireles’ poetry

Erion Marcos do Prado
(UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e83870>

Resumo

A obra de Cecília Meireles é marcada pela presença do eu, o que fez com que alguns de seus leitores tentassem relacionar a vida dessa artista com aquilo que ela escrevia. Contudo, o eu que aparece em sua obra é fruto de seu trabalho com o discurso, já que Cecília Meireles cria vida nova a partir de sua escrita, construindo um vivido a partir de um poetado e não o contrário. O que se pretende discutir aqui, a partir da análise de alguns poemas e de algumas cartas que Cecília Meireles troca com um escritor português, é como esse eu se constrói em seu discurso poético e o quanto a autora tinha consciência desse processo discursivo.

Palavras-chave: Cecília Meireles; poesia; eu lírico; modernismo

Abstract

The work of Cecília Meireles is marked by the presence of the self, which caused some of her readers to try to relate the life of this artist to what she wrote. However, the self that appears in her work is the result of her work with the discourse, since Cecilia Meireles creates new life from her writing, building a lived from a poet and not the opposite. What we want to discuss here, from the analysis of some poems and some letters that Cecília Meireles exchanges with a Portuguese writer, is how this I constructs himself in her poetic discourse and how much the author was aware of this discursive process.

Keywords: Cecilia Meireles; poetry; lyric self; modernism

1. Afinal, quem foi Cecília Meireles?

Cecília Meireles foi uma das principais vozes do modernismo brasileiro. Nascida no dia 07 de novembro de 1901, na cidade do Rio de Janeiro, teve a vida marcada pela presença da morte. Antes dos três anos de idade perdeu os pais e os três irmãos, sendo criada pela avó materna, Jacinta Garcia Benevides (a quem dedicou a elegia que encerra *Mar Absoluto*) – açoriana, da Ilha de São Miguel, religiosa, que tinha o hábito de rezar todos os dias “por todos aqueles que sofrem” – diria Dona Jacinta respondendo a uma dúvida de sua neta). Segundo a própria Cecília, em uma entrevista para Pedro Bloch, sua avó era uma pessoa cuja dignidade e a elevação espiritual influenciariam sua forma de ver a vida.

Cecília se formou professora em 1917 e publicou seu primeiro livro de poemas, *Espectros*, em 1919. Em 1922, participou da revista *Árvore Nova*, mesmo ano em que se casou com Fernando Correia Dias, com quem teve suas três filhas, Maria Elvira, Maria Fernanda e Maria Matilde. Em 1924, se juntou ao grupo de artistas da revista *Terra do Sol* e, em 1926, apresentou seus versos na revista *Festa*.

Em 19 de novembro de 1935, depois de retornarem de um ciclo de conferências ministradas por Cecília em Portugal, Correia Dias se suicidou, o que deixaria uma marca indelével em toda a família. Sobre isso, Maria Matilde diria anos depois:

[Cecília Meireles] Calou-se sobre o incidente, mas antes de morrer ela me contou sua versão final: meu pai esperava ser recebido festivamente em Portugal, mas mamãe é que teve sucesso. Ele se ressentiu profundamente com esse fato. Para ele, era difícil conceber que na sua própria terra sua mulher fosse melhor do que ele. Ao voltar ao Brasil, resolveu se suicidar¹.

Mesmo diante de um episódio trágico como esse, o que prevalece é a ficionalização da vida da poeta, uma versão sua sobre os fatos que ocorreram. Seria, portanto, Cecília Meireles uma criação de si mesma? E a partir de quais discursos essa imagem se construiria?

Sua atuação artística foi além da literatura. Mulher múltipla, Cecília foi, também, desenhista, em seu livro *Batuque, samba e macumba* mostra essa faceta pouco conhecida do público leitor de sua poesia, e também o grande interesse que tinha pela cultura popular. A artista carioca visitou diferentes lugares do Brasil e do mundo, tendo escrito várias crônicas sobre essas viagens, quando registrou as impressões que

1 AQUINO, Jorge de. “Minha mãe Cecília Meireles”. Manchete, 1982, p. 50.

teve dos lugares pelos quais passou e das pessoas que conheceu. Alguns desses textos foram reunidos pela editora Nova Fronteira nos três volumes das *Crônicas de viagem*.

Foi educadora, escreveu um número muito grande de crônicas sobre o assunto, textos que foram publicados, pela primeira vez, entre 1930 e 1933, no jornal *Diário de notícias* e reunidos, em 2001, sob o título de *Crônicas de educação*. Foi tradutora, tendo vertido para o português o livro *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, título que compunha o acervo do pavilhão infantil inaugurado por Cecília em 1934. Ela também traduziu poemas de Tagore, autor indiano por quem Cecília dedicava profunda admiração. Visitou diversos lugares do Brasil e do mundo falando sobre cultura e educação.

Em 1938, com a publicação de *Viagem*, entrou para o grupo dos grandes escritores do modernismo brasileiro. Entre 1939 e 1940 publicou, na revista *Ocidente*, de Lisboa, *Olhinhos de gato*, único livro seu que pode ser considerado um romance. Em 1940, casou-se com Heitor Grillo, com quem viajou pelo mundo proferindo uma série de conferências de divulgação da literatura e da cultura brasileiras. A partir daí teve uma produção poética muito intensa. Lançou *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945), *Retrato natural* (1949), *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze noturnos da Holanda* (1952), *Romanceiro da inconfidência* (1953), *Canções* (1956), *Metal rosicler* (1960), *Solombra* (1963), *Ou isto ou aquilo* (1964) entre outros.

Sua obra poética não foi uma unanimidade entre os críticos brasileiros de sua época. Para Drummond de Andrade, na crônica que publicou em 11 de novembro de 1964, em razão da morte de Cecília Meireles, a autora de *Vaga música* seria alguém que não parecia “uma criatura inquestionavelmente real”, dando sempre a impressão de não estar onde era vista. Segundo o poeta de Itabira, a natureza da escritora carioca era incapturável, de alguém sempre distante e exilada. Nada disso parece negativo para o cronista, que resgata uma afirmação da própria Cecília (feita a João Condé, e publicada em *O Cruzeiro*, de 31 de dezembro de 1955) sobre si mesma, a de que seu principal defeito seria “uma certa ausência de mundo”. Aliás, para Drummond isso faria com que Cecília enxergasse o mundo de essências, no qual a vida se desenvolveria em estado puro, sem as preocupações da existência. Contudo ele diz poder perceber os poemas à luz natural somente a partir do momento em que eles se desligaram da matriz humana: “A mulher extraordinária foi apenas uma ocasião, um instrumento, afinadíssimo, a revelar-nos a mais evanescente e precisa das músicas. E esta música hoje não depende de executante. Circula no ar, para sempre” (*Correio da manhã*, 11 de novembro de 1964). A partir desse comentário, se percebe que só quando o leitor desvincula ficção de realidade é que a obra ceciliana passa a se revelar integralmente. A obra, a verdadeira obra, transcende o escritor.

É isso que propõe Carl Einstein, no verbete sobre o absoluto, do *Dictionnaire critique*. Para ele, o homem teria inventado Deus, a antítese dialética da condição humana, com a intenção de deixar sua miséria à mercê de alguém maior que si mesmo. As entidades ideais compensariam essa miséria já que as qualidades dadas aos deuses descreveriam, por contradição, as baixezas do seu criador. Segundo Carl Einstein, o absoluto seria, então, a soma das compensações da miséria humana e, ao criar uma noção tão perfeita quanto Deus, o homem renunciaria ao seu próprio e miserável conteúdo. Além disso, o absoluto seria completamente vazio, o que o tornaria representante da verdade e impediria que fosse usado para demonstrar qualquer coisa, pois o absoluto – a verdade suprema – sendo indemonstrável, não poderia ser provado, tornando-se, por isso, inquestionável. O mesmo acontece com uma obra de arte quando é separada daquilo que ela representa.

Para Carl Einstein, o absoluto seria o maior esforço feito pelo homem, que tentaria recuperar as forças perdidas através das preces — o que demonstraria a incapacidade humana em suportar as próprias forças, já que teria que se separar delas para encontrar o equilíbrio. Além disso, o homem teria medo de si mesmo e das suas criações, das entidades imaginárias que ele separou de si. E foi graças ao absoluto, a maior conquista do homem na visão de Carl Einstein, que o indivíduo conseguiu ultrapassar o estado mitológico. Ao inventar algo maior que si mesmo, o homem criou sua própria dependência, sua maior invenção é, paradoxalmente, seu maior defeito.

O absoluto, assim como o vazio, é sem objeto, e se causa a morte do homem, também se torna uma forma de libertação da morte, pois se o homem morre nas mãos dos seus próprios fetiches, a existência está situada no absoluto, que se torna o instrumento de eternização do ser no exercício que o indivíduo promove de ver as palavras a partir da morte. Dessa forma, o homem se torna um espírito imortal.

Se as palavras que o homem cria se tornam seu próprio pesadelo é, também, através delas, que ele deixa de ser limitado pelas coisas. Então a obra alcança a plenitude quando é afastada de seu objeto. A morte do autor empírico promove o distanciamento da obra com a figura real e faz com que essa obra alcance a plenitude. Quando Cecília morre, sua obra perde o possível objeto real que a crítica tentou encontrar nela e alcança uma outra esfera de representação.

Michel Foucault, em “O que é um autor?” (p.29), texto publicado em livro homônimo, diz que a noção de autor representa algo importante na individualização da história do conhecimento. Para ele, na escrita o sujeito está sempre desaparecendo, pois ela promove o apagamento dos seus caracteres individuais. Dessa forma, a marca do escritor representa sua própria ausência; o que leva o teórico francês a afirmar que a função da crítica não seria a de encontrar as relações entre vida e obra, mas a de analisar a obra pela própria obra. Foucault vê uma diferença entre o nome próprio e o nome

de autor. Segundo ele, o nome de autor não é um nome próprio, não é uma descrição, um gesto apontando uma pessoa, e sim um instrumento de classificação de textos que os diferencia em relação a outros que circulam em uma determinada sociedade. Isso porque o nome de autor não parte do interior do discurso para o indivíduo real, aquele que produziu esse discurso, mas caracteriza um modo particular de existência do discurso, agrupando, delimitando, selecionando um número de textos, fazendo com que se diferenciem do discurso cotidiano.

O autor da *Arqueologia do saber* afirma que alterações em dados biográficos não causariam mudanças na figura do autor, já que a biografia se refere a um nome próprio. Mas as mudanças em dados referentes à obra modificariam completamente o nome de autor, pois esse nome está vinculado à obra. Sendo assim, a Cecília órfã, criada pela avó materna, que se casou com Correia Dias em 1922, com quem teve três filhas..., representa apenas um nome próprio, um gesto apontando uma pessoa, uma descrição, e a Cecília autora de *Espectros*, que participou do grupo de escritores de *Festa*, representa um nome de autor, pois permite reagrupar certos textos e opô-los a outros, caracterizando um certo modo de ser do discurso.

Para Agamben, em “O autor como gesto”, do livro *Profanações*, quando Foucault assume que não importa a identidade daquele que fala, reitera a necessidade de um sujeito enunciador. Sem alguém que profira um enunciado, o ato de elocução não existe. Segundo o escritor de *Estâncias*, o que o pensador francês pretende excluir da obra é o autor como indivíduo real. Ou seja, o nome de autor não se refere ao ser de carne e osso, e sim àquilo que se encontra nos limites do texto. A função-autor seria um processo de subjetivação através do qual seria possível definir um indivíduo como autor de um determinado *corpus* de texto e que, ao se colocar como autor, ocupa um espaço que evidencia sua própria ausência. O gesto enunciativo é que exprime essa presença na obra, e é esse mesmo gesto que cria o espaço vazio ocupado pela função autor.

A figura do autor só existe na obra e é ocupada por uma imagem indefinida. Sendo assim, o autor se encontra, dentro da obra, não realizado e não dito:

Precisamente por isso, porém, o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. Onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar. Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura².

2 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007, p. 63.

O sujeito enunciador não está necessariamente presente, ele é o produto das ferramentas utilizadas para construir o discurso. É só quando o lugar ocupado por Cecília Meireles em sua obra se desliga da sua figura humana (quando a autora se torna uma ausência, um vazio) que seus poemas adquirem legibilidade para o leitor.

Distância, exílio, viagem. É isso que Drummond percebe na amiga Cecília Meireles, mas na poeta o que ele vê é sutileza e maestria no manejo dos versos e das palavras. A mulher Cecília (nome próprio) não é a mesma que a poeta Cecília (nome de autor). E ao dizer que ela não parecia uma criatura inquestionavelmente real, que não estava onde a viam, estava sem estar, Drummond constrói discursivamente uma imagem de poeta sutil, imaterial e impalpável, a mesma imagem que Cecília (o eu lírico dos poemas, o nome de autor) cria, quando ela mesma se diz em alguns poemas ser a poeta do imaterial.

Na segunda das várias cartas que trocou com Armando Côrtes-Rodrigues, Cecília Meireles diz:

Talvez V. se pergunte o que contarei daí por diante. Talvez V. tenha a curiosidade, tão natural dos amigos, de conhecer “melhor” aqueles que os estimam. Por acaso não tenho essa curiosidade a seu respeito – nenhuma espécie de curiosidade “pessoal”, digamos – simplesmente porque, como Mallarmé, não creio que sejamos esses senhores que os outros veem em nós. Estou muito feita de sobrenatural, e acho a realidade uma convenção. V., por exemplo, é uma pessoa imaginária, que se vai inventando pelo que me escreve, e pela poesia que faz. Isto me dá muitos retratos seus, que se podem manusear como um baralho de cartas. No meio pode estar a carta mais exata, não a única exata, que nem nós conheceremos nunca. Mas isto, como se vê, é um ponto de vista muito particular, que pode não ser o seu. Então dou-lhe algumas informações, que servirão para me situar, nunca para me definir³.

O eu do poema e das cartas é uma construção discursiva, nunca definitiva, que se dá a partir daquilo que é dito. Ou seja, a Cecília que o leitor vê é uma imagem criada a partir da sua obra, que caracteriza um certo modo de discurso. As informações de Cecília, dadas para situar o leitor, seriam uma tentativa da autora de manter o controle sobre sua obra. Dos diferentes retratos pintados pela poeta ao longo de sua lírica, nenhum deles parece ser o único retrato exato de Cecília Meireles, mas todos eles juntos formam essa figura que Cecília Meireles compôs a partir de sua obra.

Mesmo nas missivas trocadas com o poeta português, a escritora brasileira parece construir um eu despersonificado, que não se refere a ninguém de carne e osso. Na carta XCII, Cecília diz: “Enfim sempre me felicito de não ser mulher. Detesto as

3 SACHET, Celestino. 1998, p. 4.

mulheres. Eu não sou nada. Sou água”⁴. Primeiro ela nega, para depois afirmar. Aqui, como em outros poemas seus (muitos dos quais foram publicados em *Festa*), ela se constrói através da negação daquilo que ela não é. Se a voz narrativa não é mulher e não é nada, não é, muito menos, Cecília Meireles.

Nem suas cartas, nem suas poesias seriam um discurso de confissão, um diário íntimo, por mais que muito de sua vida possa se cruzar com sua obra, – relação que ela mesma propõe quando diz a Côrtes-Rodrigues, em uma carta de 29 de janeiro de 1946, que *Olbinhos de gato* seria uma biografia poetizada da infância. Seus textos não podem ser explicados com base em dados biográficos, sua poesia não se constrói na unidade com a pessoa empírica. E mesmo que alguns de seus escritos partam do eu, não se referem ao indivíduo real, à Cecília de carne e osso. Diria ela mesma, na carta XCIV, a Côrtes-Rodrigues:

Ai, Cavaleiro da Ursa Maior, eu não me pareço nada com os brasileiros – nem mesmo com a rapaziada do Saldanha. Não me pareço com ninguém. Diz a Haydee que sou cigana. Todos que me encontram e me encaram com olhos de analistas sempre me tomam por uma coisa estranha. Quando fui a Portugal, encontrei um cidadão que, depois de me mirar dias seguidos a bordo, concluiu que eu deveria ser francesa. Na embaixada de Espanha, um dos diplomatas procurava, procurava outro dia de onde vinha o “recorte do meu rosto”. Eu não existo. Pode crer. Isto que lhe escrevo é puro fantasma. Com um disfarce, para não causar medo⁵.

A poeta seria, então, um indivíduo sem pátria, sem nacionalidade, a quem não se pode sequer definir de onde vêm. Ou seja, novamente o eu não é, e dessa forma constrói o que é. Se essa coisa estranha chamada Cecília Meireles é puro fantasma, como o leitor poderia relacionar a ela qualquer dado biográfico? A figura humana dá espaço a um eu gramatical que fala nos textos. E esse eu só se constrói em sua relação com o outro, mesmo que esse outro seja uma ausência no texto, o eu não existe sem o outro. O eu ceciliano só existe nos momentos enunciativos em que aparece e pode ser definido apenas a partir desses discursos.

Mas “por onde erraria a verdadeira Cecília?”, perguntou Drummond. Ela não está em sua biografia, mas em cada verso, em cada crônica, em cada carta, em cada linha que escreveu. É aí que o leitor deve procurá-la, já que essa Cecília delimita os textos que lhe são atribuídos, caracterizando-os, pois cria um conjunto de discursos e o seu modo de ser, se tornando assim, um nome de autor. Ao longo de sua obra, se percebe uma figura retomada por certos signos, por palavras e expressões que remetem

4 Ibidem, p. 141.

5 Ibidem, p. 143.

a alguém distante, diferente da pessoa física. É o que a própria Cecília diz em outra carta a Côrtes-Rodrigues:

Poucas pessoas compreendem que a minha personalidade seja tão aérea, imponderável, em poesia, e de um rigor matemático nas coisas concretas. Não existe ninguém tão positiva em seus negócios, suas determinações e compromissos que este pobre poeta líquido e instável que às vezes sou. Porque comigo – parece-me – posso permitir essas incertezas e flutuações, que só envolvem a minha pessoa, em seus acertos e perigos: mas não seria capaz de arriscar ninguém, na vida de relação, nestas aventuras abstratas, por vezes muito perigosas. Isso concorre para que ainda mais se acentue a minha impossibilidade de convívio, pois os demais são práticos em poesia, e abstratos nos negócios... [...]⁶.

O eu que aparece na obra dessa escritora não representa um indivíduo real, mas vários eus. A poeta Cecília definitivamente não é a mulher Cecília. E parece ser exatamente isso que a narradora tenta demonstrar em algumas cartas que troca com o poeta português.

E quando diz que é “aérea, imponderável em poesia, e de um rigor matemático nas coisas concretas”, faz uma separação entre o eu lírico e o eu empírico, algo que muitos parecem não perceber.

Giorgio Agamben, em “Ideia do ditado”, do livro *Ideia da prosa*, diz:

Quando a poesia era uma prática responsável, pressupunha-se que o poeta estaria sempre em condições de justificar o que havia escrito. Os provençais chamavam *raço* à exposição dessa fonte escondida do canto e Dante imitava o poeta, sob a pena de cair em vergonha, a saber “abri-la em prosa”.

Delfini, acrescentando em 1956 uma introdução à segunda edição dos seus contos, escreveu para *Il ricordo della basca* (Recordação da basca) a mais longa *raço* que um poeta jamais imaginou para uma obra sua. Mas, como era geralmente hábito entre os poetas de amor, a *raço* pode aqui também enganar o leitor. De fato, ela sugere imediatamente um encaminhamento no sentido da biografia do autor, biografia naturalmente inventada a partir da obra, mas que se arrisca a ser tomada por verdade pelo leitor. A basca, transparente *senhal* da língua e do “ditado” da sua poesia, torna-se, assim, Isabel de Aranzadi, uma rapariga conhecida durante um verão em Lerici, 20 anos antes⁷.

O que parece acontecer na obra de Cecília Meireles é uma confusão entre biografia e razo. Parece que, em alguns momentos, o eu que fala nos textos se aproxima tanto do eu empírico da poeta que o leitor toma esse eu como sendo a própria poeta.

6 Ibidem, p. 46.

7 AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*, 2016, p. 42.

Se a escritora carioca “confessa”, na entrevista a João Condé, que seu principal defeito é “uma certa ausência do mundo”⁸, isso é só uma elucidação da autora para seus versos (a razão da qual fala o estudioso italiano), mas o leitor parece encontrar aí apenas uma confissão pessoal, dando a esse comentário o encaminhamento no sentido biográfico, movimento descrito aqui por Agamben.

Mas o exame que foi feito da participação de Cecília na revista Festa evidenciou uma atitude diante do mundo diferente daquela observada por Drummond, o que serviria, também, para demonstrar a diferença entre *bio e razão*, entre a Cecília empírica e o eu lírico ceciliano. Mas na obra poética de Cecília é perceptível uma necessidade do eu lírico de dizer eu.

2. Cecília Meireles e a necessidade de dizer eu

Cecília Meireles morreu em 9 de novembro de 1964, nesse mesmo dia, parece que morreu com ela, definitivamente, um nome próprio, ficando para o público leitor de sua obra apenas um nome de autor, construído ao longo de sua vida como intelectual.

Como poeta, ela muitas vezes partiu em busca do inefável, e sua obra foi a voz de um eu que dialogou com alguém perdido no tempo e no espaço, como, por exemplo, acontece no poema a seguir:

Diálogo

Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro
continuado através dos séculos impossíveis.

Agora compreendo o sentido e a ressonância
que também trazes de tão longe em tua voz.

Nossas perguntas e respostas se reconhecem
como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que choram.

Conversamos dos dois extremos da noite,
como de praias opostas. Mas com uma voz que não se importa...

E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu.
Mas um mar sem viagens.⁹

8 CONDÉ, João. Arquivos inplacáveis. O Cruzeiro, 1955, p. 29

9 MEIRELES, Cecília. Poesia completa, 2001, p.268.

Contudo, como se vem tentando demonstrar aqui, o eu que fala em seus poemas é uma teatralização, uma dramatização das vozes que compõem o sujeito poético ceciliano.

Em uma carta enviada a Côrtes-Rodrigues, datada de 16 de junho de 1946, Cecília Meireles dá um exemplo de como sua subjetividade de escritora se constrói a partir do exercício entre ela – Cecília –, e a linguagem, quando diz ao seu interlocutor:

(...) Padeço muito por tantas coisas que aos outros não lhe causam mal nenhum! V. acredita que eu sofra – mas realmente, não literalmente – porque as borboletas não possam saber de que cor são? E entristece-me pensarem – quase todos – que o que escrevo é uma coisa, e eu e minha vida somos outra. Isso não é exato¹⁰.

Giorgio Agamben, em “O ditado da poesia”, do livro *Categorias italianas*, define a palavra como algo intrínseco à vida. Para ele, a vida se gera na palavra e dela é inseparável e íntima. Sendo assim, é na poesia que se encontra a existência da poeta, pois é na poesia que está a palavra dita pela poeta. A vida de Cecília Meireles está apenas naquilo que ela escreve, porque se ser é palavra, é na relação entre ser e aquilo que diz ser que se dá a sua existência.

Como a vida se gera na palavra e dela é inseparável e íntima, sem palavra, não há vida. É essa a única certeza da lírica ceciliana, a do canto (sei que canto, e a canção é tudo – diria o eu lírico de “Motivo”), e se o que o futuro lhe reserva é o silêncio, a mudez (e um dia estarei mudo, mais nada – profetiza o eu lírico mais adiante ainda em “Motivo”), é porque o fim da vida é a morte. Através do trabalho com a palavra, a poeta luta para adiar o silêncio certo que a espera. Com sua arte, ela batalha para vencer a morte, pois é na palavra que se encontra sua existência, sua vida. E se a poeta morre e a palavra dita por ela fica, aquilo que ela diz ser em sua poesia permanece além da sua existência enquanto ser, pois continua através de sua escrita.

Em “O sonho da língua”, do livro *Categorias italianas*, ao analisar a relação entre os temas da lírica estilnovista e dantesca e um caso de amor narrado por Polifilo, Agamben observa:

A inteligência daquilo que, no texto poético, aparecia como instância de um nome e de uma figura feminina foi removida pelo gesto aparentemente desatento com o qual Boccaccio, referindo-se a uma pretensa brincadeira familiar, identificava Beatriz com a filha de Folco Portinari, mais tarde esposa de Simone de Bardi. A compreensão desse gesto, que para a poesia trovadoresca já havia sido cumprido naquelas noveletas germinais que são

10 SACHET, 1998, p. 21.

as vidas e as razos provençais, somente é possível caso ele seja entendido na sua estreita solidariedade com aquele com o qual Boccaccio cria a novela florentina. A experiência amorosa que era, tanto nos provençais como nos estilonovistas, experiência da absoluta primordialidade do evento de palavra sobre a vida, do poetado sobre o vivido inverte-se então na ideia de que todo poetar é, ao contrário, sempre poetar um vivido, um colocar em palavras – narrar – um evento biográfico. Observando-se bem, no entanto, tanto Boccaccio quanto os ignotos autores das vidas trovadorescas nada mais faziam, na realidade, que levar às extremas consequências a intenção dos poetas de amor: construindo uma anedota biográfica para explicar uma poesia, eles inventavam o vivido a partir do poetado, e não vice-versa. Se a experiência dantesca da absoluta originariedade da palavra era uma “vida nova”, assim como no evangelho de João está dito que aquilo que se gera na palavra é vida, então verdadeiramente, num certo sentido, Beatriz era uma criancinha florentina¹¹.

O eu ceciliano (não apenas de suas poesias, mas de sua obra em prosa também, e muitas vezes de suas missivas) é uma máscara (puro fantasma, disse ela a Côrtes-Rodrigues), uma teatralização realizada por um autor foucaultiano. O que exclui a relação entre a vida e a obra da autora, mesmo que em alguns momentos Cecília pareça estar colocando em palavras um evento biográfico. Ao se analisar aquilo que ela produz na sua arquitetura e no jogo das suas relações internas, como propõe Foucault em seu ensaio *O que é um autor*, pode-se perceber o eu ceciliano como uma construção de um sujeito poético. Cecília, a das cartas, dos textos em prosa e principalmente a dos poemas, não é a Cecília propriamente dita (*Ceci(lia) n'est pas une pipe*), apenas a representação de uma voz que fala nesses textos. Se o autor, para Foucault, é uma função do texto, o eu empírico não existe, porque o único eu que existe é aquele que fala nos textos, o eu lírico dos poemas. O cachimbo que serviu de modelo para Magritte não deve ser tomado como verdade, pois, ao contemplar a obra desse pintor é o desenho que foi feito pelo artista que se materializa para o espectador, tornando-se, ele sim, verdade. Ainda que a imagem não seja o cachimbo propriamente dito, a representação desse cachimbo é a única coisa que fica para o espectador. Quando diz que sua vida e sua obra são a mesma coisa, Cecília quer dizer que cria vida nova através da palavra e não o inverso. Ela não coloca em palavras um evento biográfico, ela não está arrazoando o vivido, mas poetando um arrazoado.

Em “O ditado da poesia”, Giorgio Agamben demonstra que a relação entre vida e linguagem que nasce no evangelho de João acontece de forma oposta em relação ao conceito moderno de biografia. Segundo a retórica antiga, o poeta (ou orador) fazia uso de uma técnica que lhe assegurava o acesso ao lugar da palavra. E como o orador deveria ter sempre à disposição argumentos dos quais deveria tratar, os lugares da

11 AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*, 2014, p. 83.

palavra se tornavam imagens mnemônicas que asseguravam a ele a possibilidade de argumentação. Dessa forma, o homem passou a encontrar a palavra somente através de um desejo amoroso, o que fez com que a linguagem se tornasse um cruzamento de amor, palavra e conhecimento.

Ao longo do século XII, os poetas provençais interpretaram de forma nova a relação entre a tópica e a sua *ratio inveniendi*, que se tornou, para eles, a razão de trovar, de onde viria o nome trovador (trovador e trobairitz). Os trovadores, ao invés de recordarem argumentos já consignados a um topos, passaram a fazer do evento da linguagem o topos original, algo que se tornou possível a partir da proximidade entre amor, palavra e conhecimento. Dessa forma, aquilo que constituía a poesia para eles, a razão, e que os poetas chamavam de ditado, não era nem um evento biográfico, nem um evento linguístico, mas algo que ficaria entre o vivido e o poetado, tornando-se um viver a palavra como experiência amorosa. E, por isso, chamavam de amor o fundamento de sua arte poética.

Foi no período entre os séculos XIII e XIV que surgiram os primeiros exemplos de biografias em âmbito românico. Nesses textos, que se referiam à vida dos trovadores e aos episódios que deram origem às suas poesias, aconteceu a inversão na relação entre poesia e vida. O que antes era um viver a razão (fazer experiência do evento de linguagem como amor, uma unidade entre vivido e poetado) se torna um arrazoar o vivido (colocar em palavras um evento biográfico). Se os trovadores criavam biografias para explicar sua poesia – o evento literário presente em sua lírica –, entre os séculos XIII e XIV, essas vidas poéticas passaram a ser as existências dos poetas. Esse mesmo jogo entre bio e razão acontece na obra de Cecília Meireles, e “Biografia”, poema de 1957, publicado nos dispersos de sua Poesia completa, é um exemplo de como isso se realiza.

Biografia

Escreverás o meu nome com todas as letras,
com todas as datas
– e não serei eu.

Repetirás o que me ouviste,
o que leste de mim, e mostrarás meu retrato
– e nada disso serei eu.

Dirás coisas imaginárias,
invenções sutis, enganosas teorias
– e continuarei ausente.

Somos uma difícil unidade,
de muitos instantes mínimos
– isso seria eu.

Mil fragmentos somos, em jogo misterioso,
aproximando-nos e afastando-nos, eternamente.
– Como me poderão encontrar

Novos e antigos todos os dias,
transparentes e opacos, segundo o giro da luz
– nós mesmos nos procuramos.

E por entre as circunstâncias fluímos,
leves e livres como a cascata pelas pedras.
– Que mortal nos poderia prender?
1957¹²

Conforme indicação do organizador da Poesia completa de Cecília Meireles, de 2001, Antonio Carlos Secchin, esse texto foi publicado em 1957, após Canções (1956) e no mesmo ano de Romance de Santa Cecília e Oratório de Santa Maria Egípcíaca, e, portanto, faz parte da produção de maturidade da autora. Mas como está presente nos “Dispersos” de sua Poesia completa, não se insere em nenhum projeto bibliográfico propriamente dito da autora, ou seja, ele não pertence a nenhum livro de poemas de Cecília Meireles. No entanto, é um texto em que se evidencia não só o jogo entre bio e razo que Cecília promove em sua obra, mas também a teatralização do eu que ela realiza em seus poemas.

“Biografia” parece uma pista de como o eu lírico ceciliano quer que seu leitor perceba sua obra, daquilo que a autora quer que ele busque em seus textos. E se a vida e a obra de Cecília são a mesma coisa, textos como esse seriam representativos de sua existência como poeta, a única forma de vida verdadeira para ela.

O exercício da construção do nome de autor feito por Cecília Meireles acontece ao longo de sua trajetória literária na medida em que ela tenta desenredar a história desse nome para criar, ela mesma, sua biografia literária. Se não importa a forma como seu interlocutor escreve seu nome, é porque há diferentes eus presentes em seus textos, e se nenhum deles é o verdadeiro eu de fato, é porque não há apenas um verdadeiro, mas todos os nomes que são construídos em seus textos são verdade. Quando Drummond sugere, na crônica escrita na ocasião do falecimento de Cecília, desligar a obra de Cecília da matriz humana que a compôs, é porque o eu que fala nos textos cecilianos não é nem homem, nem mulher, apenas uma construção discursiva realizada ao longo dos anos, e por isso, alguém incapturável. Para Foucault, o nome de autor não é um nome próprio, mas uma ferramenta de classificação de textos, algo que

12 MEIRELES, Cecília. Poesia completa, 2001, p.1785.

os diferencia diante dos outros textos, pois caracteriza um modo particular de discurso, assinalando o estatuto que esses discursos assumem em uma determinada cultura. O autor seria uma função do texto, que estaria ligada a sistemas legais e institucionais que circunscrevem, determinam e articulam o domínio dos discursos. A função autor não opera uniformemente em todos os discursos, em todas as ocasiões, em todas as culturas, e não é definida espontaneamente pela atribuição de um texto ao seu criador, mas a partir de uma série de procedimentos rigorosos e complexos e não remete a um indivíduo concreto, pois dá lugar a uma pluralidade de eus e posições subjetivas que podem ser ocupadas por aquele que tenha os elementos necessários para cumprir tal função. Sendo assim, o sujeito enunciador de discurso se dissolve numa complexa e variável função do discurso. Fundadores de discursividade seriam aqueles que não produziram apenas suas obras, mas também a possibilidade e as regras de formação de outros textos.

Cecília Meireles não é apenas uma autora foucaultiana, mas também uma fundadora de discursividade, pois em sua obra se encontram as regras para a formação de outros textos. Como participante do grupo Festa, ela conseguiu agrupar, em sua produção artística, um modelo de composição literária que realizou ao longo de sua trajetória como escritora. Assim como Mário de Andrade, ela também se reconhece como um sujeito clivado, mas diferentemente do autor da Paulicéia desvairada que ao dizer “Eu sou trezentos, trezentos e cinquenta” assume a impossibilidade de união desses seres que o compõem em um único indivíduo, Cecília busca a sua unidade a partir da fragmentação que a constitui. Se “mil fragmentos somos, em jogo misterioso, aproximamo-nos e afastamo-nos, eternamente”, o que ela busca saber através de sua obra é “– Como me poderão encontrar?”, incluindo, nessa pergunta ela mesma (a poeta, o eu lírico de seus textos), como alguém que busca pelo seu próprio eu. Se somos uma difícil unidade é porque, por mais que seja improvável, formamos juntos, para Cecília, uma coisa só. Mesmo havendo uma diversidade de grupos no modernismo brasileiro, a literatura brasileira seria a unidade dessa diversidade de grupos. A unidade do ser se dá através dos muitos instantes mínimos que o constroem. Tanto o grupo da semana de 1922, como os poetas de Festa, todos eles eram a literatura brasileira. Se representavam a multiplicidade de escritores e grupos daquela época, ao mesmo tempo faziam parte da unidade de escritores brasileiros daquele período.

Ao propor uma obra que não se inseriu no que acontecia naquele momento, se aproximando do modernismo de Festa, Cecília não apenas circulou a parte do modernismo brasileiro, mas possibilitou uma nova forma de discurso poético, diferente daquela que vinha sendo feita pelo grupo da semana de 22. É essa possibilidade que a torna uma fundadora de discursividade, já que ela, junto do grupo Festa, cria as regras de um novo fazer literário a partir de seu discurso poético, que se realiza

concretamente a partir das obras desses escritores. Agrippino Grieco, em “Quatro poetisas” publicado no livro *Evolução da poesia brasileira*, viu a produção poética de Cecília como a imitação da obra de Pessoa, de Antero de Quental e de outros porque a discursividade fundada a partir de sua poesia aproximava sua escrita da de alguns poetas portugueses com quem dialogou a partir de sua escrita (a amizade que dedicou a eles escritores). Contudo, o que Cecília cria é, sobretudo, uma nova forma de fazer poesia, diferente daquela que vinha sendo realizada pelo grupo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graça, sendo talvez esse um dos elementos que tenha tornado sua obra um cânone da literatura brasileira.

No ensaio “Desapropriada maneira”, do livro *Categorias italianas*, Agamben se propõe a refletir sobre porque nos importa a poesia. Para ele, as pessoas que responderiam a essa pergunta se dividiriam entre aquelas que defenderiam a importância da poesia com a condição de confundi-la com a vida, e as que perceberiam a poesia como algo isolado da vida. Mas nenhuma dessas duas posições responderia de fato qual seria a importância da poesia, e haveria uma outra percepção que se oporia a elas:

Contra essas duas posições está aquela que é atestada pela experiência do poeta: a afirmação de que poesia e vida, mesmo no caso de elas divergirem infinitamente no plano da biografia e da psicologia do indivíduo, voltam a confundir-se sem resíduos no ponto de sua desobjetivação recíproca. E elas – nesse ponto – se unem não imediatamente, mas em um meio [medio]. Esse meio [medio] é a língua. Poeta é aquele que na palavra gera a vida. A vida que o poeta gera na palavra, é subtraída tanto ao vivido do indivíduo psicossomático quanto à indecidibilidade biológica do gênero¹³.

A poesia se confunde com a vida, porque a poesia gera a vida, e se poesia e vida se unem na palavra é porque é a palavra que gera tanto a poesia quanto a vida. Poeta, então, é aquele que gera vida na palavra, vida esta que substitui a do indivíduo empírico. E ainda que a existência poética não corresponda necessariamente à existência biológica do ser, elas se unem em um meio que é a língua. E se a primeira se sobrepõe a segunda é porque a vida do poeta só existe a partir da palavra. O poeta é aquele que gera vida na palavra. Por isso a palavra é vida, e a linguagem, o elemento de ligação entre palavra e vida. Se Cecília gera a vida na palavra dita, isso ocasiona a relação entre vida e obra para ela. Mas tanto a vida quanto a poesia são dessubjetivadas, segundo Agamben, e isso que faz com que as duas se confundam uma com a outra. É a dessubjetivação, que se dá através da língua, da vida e da obra que faz com que o leitor associe a vida à obra.

13 AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*, 2014, p. 122.

Ao dizer eu, o escritor dá materialidade a essa dessubjetivação, porque ao dizer eu, ele demonstra a impossibilidade de se definir quem é aquele que fala no texto.

Em uma carta que escreve a Côrtes-Rodrigues, em 21 de abril de 1946, Cecília evidencia o jogo discursivo que realiza na construção do seu retrato ao longo de sua obra e de sua vida.

Ontem encontrei o negativo de um retrato meu, no estúdio do Leme (a praia onde morávamos). Pensei: “nunca ninguém ofereceu um negativo de retrato; no entanto, é muito mais poético o negativo do que a cópia”. E resolvi mandar-lho. Pois cheguei à conclusão de que a V. posso confiar muitas loucuras. O que mais me impressionava no negativo era que V. me pudesse ver “por transparência”. Compreende o que há de infantil e maravilhoso nisso? Depois ocorreu-me um soneto que é um verdadeiro improvisado sobre o caso. Aqui vão o soneto e o negativo, com o que se pode iniciar um “museu de indícios espantosos” – sem se dizer de quem, para não comprometer a reputação da ascendência açoriana...

Soneto anacrônico e quase apócrifo enviado a um Amigo o negativo de um seu retrato

Mando-te o negativo de um retrato,
que retrato é, talvez, mais positivo
das submersas campinas onde vivo
num nevoeiro de flores inexato.

Obscuros sonhos pasce, tão cativo,
meu coração, que o mísero relato
das razões do meu ser, ato por ato,
mesmo a Deus deixaria pensativo.

E pois que em sombras vou, toda envolvida,
e o branco é negro, e o negro, branco, estudo
maneira de tornar-me transparente.

Que a luz, atravessando a minha vida,
transforme as relações do mundo, e tudo
narre, de quanto vir, magicamente¹⁴.

Não apenas aqui, mas também em outros momentos, Cecília tenta dessubjetivar seu sujeito poético. Mesmo que se trate de um texto mais próximo do mundo material, como a carta, Cecília não perde seu lirismo e continua criando um sujeito que não é necessariamente o seu eu empírico. Ao dizer a amigo que com o soneto e com o negativo se pode iniciar um museu de indícios espantosos é porque cada gesto que ela realiza como poeta, assim como cada texto que escreve, é uma pista para construir uma

14 SACHET, Celestino. 1998, p. 9.

imagem sem necessariamente dizer não apenas de quem é essa imagem, mas também como realmente ela é, já que o negativo não é o retrato de fato, mas algo que gera o retrato, a possibilidade do retrato. Com isso, Cecília cria uma figura de poeta a partir daquilo que diz ser e não daquilo que é realmente. E também a partir do que não diz, o negativo.

Tanto faz como se escreva seu nome, isso não importa na medida em que nenhuma das grafias representa realmente quem é o eu que aparece nesses textos. Mas as diferentes formas de escrita desse nome evidenciam a existência de uma mulher múltipla construída a partir da sua atuação artística. E esse jogo entre vida e obra não acontece apenas em sua poesia, mas também em sua prosa. A crônica “História de uma letra”, publicada em 27 de dezembro de 1944, no jornal *A manhã*, seria um exemplo disso em sua produção em prosa. Nesse texto, mais uma vez se evidencia a tentativa de controle da escritora sobre a forma como sua produção artística deve ser entendida pelo público, porque é mais um momento em que ela tenta construir sua biografia literária, mostrando que ela está criando o vivido a partir do poetado, e não o contrário. Nessa crônica, ela explica o porquê de ter suprimido uma letra de seu sobrenome, o que parece remeter à primeira estrofe de “Biografia”, aproximando, assim, a obra em prosa da lírica de Cecília Meireles. E quando na crônica ela deixa claro que a nova grafia do sobrenome assumida por ela vale apenas como nome de artista, marca a existência de uma fronteira entre a escritora Cecília e a mulher Cecília, já que haveria, a partir daí, uma grafia diferente para o sobrenome de cada uma delas. A forma antiga do seu sobrenome seria a grafada “nos documentos oficiais, nesses lugares respeitáveis em que a firma é a garantia da nossa pessoa recebendo e pagando – os lugares que vemos que merecem a consagração e a estima unânimes dos nossos colegas humanos”¹⁵. E para os textos literários estaria reservada a nova grafia de seu sobrenome:

Quanto às coisas literárias, essas efêmeras coisas pelas quais vamos morrendo dia a dia, não são assim de tal modo graves que precisem de firma autêntica, daquela firma por que juízes nos podem perguntar um dia, brandindo um papel pavoroso e fulminante: “Dize, bandido, foste tu que assinaste este documento?” Não, as coisas literárias não chegam a esse ponto. O mais que nos pode acontecer é tirarem o nome que escrevemos no fim e substituírem-no por outro, sem juízo, sem fulminação, sem defesa...¹⁶

15 MEIRELES, Cecília. “História de uma letra”. *A manhã*, 1944.

16 *Ibidem*.

A literatura, feita dessas “efêmeras coisas pelas quais vamos morrendo dia a dia”, não obriga a certeza e a precisão que exigem os lugares respeitáveis que são os documentos oficiais, o que permite à autora criar, em sua obra literária, um eu diferente do eu empírico. Meirelles nos documentos oficiais, Meireles nos textos literários, mas não importa como se escreva esse nome, nenhuma dessas formas representa de fato quem é a pessoa evocada por elas.

Em “Biografia”, assim como na carta e no negativo que envia a Côrtes-Rodrigues, e também em “História de uma letra”, ela não mostra ao seu interlocutor um retrato seu, mas um negativo desse retrato. Ela não se constrói apenas a partir daquilo que diz ser, mas também do que diz não ser. Se o retrato não evidencia quem ela é, o negativo desse retrato é mais uma pista para compor a imagem fragmentada daquela que fala nos textos literários, nos quais trata das coisas efêmeras pelas quais se vai morrendo dia a dia.

No ensaio “Sobre a impossibilidade de dizer eu”, publicado no livro *A potência do pensamento*, Agamben faz uma formulação sobre a relação entre a máquina mitológica e o eu do autor:

Nesses excertos [os prefácios que foram escritos para *La macchina mitológica*], a máquina mitológica se identifica perigosamente com o eu do autor, coincide com sua possibilidade ou impossibilidade de dizer eu. Ela é, nesse sentido, um decalque ou uma máscara do eu – ou melhor, uma dramatização ou uma teatralização a duas vozes do sujeito, de seu ritmo interno e de sua íntima cisão. A máquina implica, então, não só na cognoscibilidade ou na incognoscibilidade da festa, mas também a possibilidade ou a impossibilidade de o eu do scriptor se conhecer, de aceder a sua própria festa. (...) ¹⁷.

E constantemente Cecília Meireles chama a atenção do leitor para teatralização do eu, em sua obra:

Mulher ao espelho

Hoje, que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

17 AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*, 2015, p.100.

Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos pecados,
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruzes,
outros, buscando-se no espelho.¹⁸

A poeta não sabe ou não se importa com quem é. Ou melhor, ela sabe que como escritora representou muitas figuras ao longo de sua obra, mas não sabe qual dessas figuras é. Porém tem uma certeza, a de que está morta. A autora Cecília está morta.

Sua poesia parece ter sido uma viagem do eu lírico em busca de si mesmo. E também a certeza da impossibilidade do encontro desse eu a partir da poesia. Por isso a poeta dialogou muitas vezes com alguém irreconhecível e indefinível. Se já foi mulher ou flor (pois Margarida é tanto substantivo próprio, como substantivo comum) não foi, em nenhum dos casos, a representação clássica dessas figuras. Isso porque ela não foi a rosa que gostaria de ter sido, ela foi margarida, ou talvez Margarida. Quem sabe as duas?

A busca que a poeta realmente empreendeu foi para definir sua própria imagem e também para destruir a imagem de mulher, de flor, de feminino, que existia naquele momento.

Em uma carta enviada a Côrtes-Rodrigues, datada de 13 de dezembro de 1947, Cecília Meireles diz: “E eu iria para onde me levassem. Porque eu sou água. Não me ponho muito perto do mar ou dos lagos verde-azuis, que logo me passo lá para dentro, e já não me separa mais desse encanto”¹⁹. E se Cecília se apresenta como um fragmento, é porque os diferentes eus que aparecem em sua escrita fazem parte de uma

18 MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, 2001, p.533.

19 SACHET, 1998, p.143.

coisa só que o leitor chama Cecília Meireles. Se esse ser é dividido, é também, como a água, parte de um todo, um oceano chamado Cecília Meireles.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. Categorias italianas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. O aberto. Lisboa: Edições 70, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. Chapecó: Argos, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília. Correio da manhã, 11 de novembro de 1964.

AQUINO, Jorge de. Minha mãe Cecília Meireles. Manchete. Rio de Janeiro: 23 de janeiro de 1982.

BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral I. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral II. Campinas, Pontes Editore, 2006.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1989.

CONDÉ, João. Arquivos implacáveis. O Cruzeiro. 31 de dezembro de 1955.

DAMASCENO, Darcy. Cecília Meireles: O mundo contemplado. Rio de Janeiro:

Orfeu, 1967.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. Lisboa: Nova Vega, 2009.

GRIECO, Agrippino. Evolução da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Ariel, Editora LTDA: 1932.

JESI, Furio. O mito. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

MEIRELES, Cecília. História de uma letra. A manhã, 27 de dezembro de 1944.

MEIRELES, Cecília. Poesia completa. 2 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RICARDO, Cassiano. A academia e a poesia moderna. São Paulo: Revista dos tribunais, 1939.

SACHET, Celestino. A lição do poema – Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Organização e notas de Celestino Sachet. Ponta Delgada, 1998.

SECCHIN, Antonio Carlos. Escritos sobre poesia e alguma ficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

SECCHIN, Antonio Carlos. Memórias de um leitor de poesia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

SILVEIRA, Tasso da. Definição do modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1932.

Submissão: 02/04/2020

Aceite: 20/05/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e83870>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

Internacional.