



# A MORTE DAS CASAS NA OBRA DE CECÍLIA MEIRELES

THE DEATH OF THE HOUSES IN THE WORK  
OF CECÍLIA MEIRELES

Paola Resende\*

\* [resende.paola@gmail.com](mailto:resende.paola@gmail.com)  
Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas  
Gerais (Belo Horizonte, MG).

**RESUMO:** Na obra de Cecília Meireles, a casa é uma imagem recorrente e um símbolo de constante devoção. A preferência pelas casas vazias ou abandonadas é sugestiva, pois esses espaços, longe de produzirem isolamento, disponibilizam uma espécie de solidão habitada, ao mobilizar habitantes e enredos antigos ou a criação de novas tramas. Essa iconografia interliga-se à modernização desorganizada das cidades, que destrói as construções antigas para ceder lugar às novas. Nesse sentido, tanto em verso quanto em prosa, são apresentadas cenas em que as casas abandonadas ou desocupadas são o mote e, em oposição ao recorrente esquecimento e destruição, a disposição do sujeito poético é de absoluta entrega e conservação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cecília Meireles; poesia; crônica; casa.

**ABSTRACT:** In the work of Cecilia Meireles, the house is a recurring image and a symbol of constant devotion. The preference for empty or abandoned houses is suggestive, because these spaces, far from producing isolation, provide a kind of inhabited solitude, mobilizing inhabitants and old plots or the creation of new plots. This iconography is connected to the disorganized modernization of the cities, which destroys the old buildings to give way to the new ones. In this sense, both in verse and in prose, scenes are presented in which the abandoned or unoccupied houses are the motto and, in opposition to the recurrent forgetfulness and destruction, the disposition of the poetic subject is of absolute surrender and preservation.

**KEYWORDS:** Cecília Meireles; poetry; chronicle; house.

*E fumos pro meio da rua  
Apreciar a demolição  
Que tristeza que eu sentia  
Cada táuba que caía  
Doía no coração  
Adoniran Barbosa*

*Outros ecos  
Habitam o jardim. Seguiremos?  
T. S. Eliot*

Na crônica “Rito do amor profundo”, a narradora, diante do interesse por uma enormidade de casas e da percepção do tempo fugidio, lamenta: “ai, essas casas onde jamais habitarei!” (MEIRELES, “Rito do amor profundo, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de março de 1947). Todavia, o impedimento da habitação física não impossibilita uma proximidade ficcional e espiritual, por meio de uma entrega absoluta a esses espaços. Essa disposição é apresentada na abertura da crônica “A casa”:

Tenho amado casas. No meu cortejo vai um vagão só de pedaços de arquitetura. E quando passo em revista a minha vida encontro as minhas dispersões embebidas de vozes, em portas e corredores com invisíveis presenças, em jardins e escadas que estão sentados comigo há imensos anos, e até em lugares onde

nunca estive, mas com os quais me correspondo, e sei que me conhecem desde sempre, e, ainda quando pertençam a outros, para mim é que foram feitos. Isto são crenças inabaláveis. Nem adianta sacudirem a cabeça com pena, e dizerem que é sonho. O sonho é toda a minha verdade. (MEIRELES, “A casa”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947)

O contato da narradora com os espaços é um encontro previsto, mediado pelo destino. Esse fato assegura uma existência permeada por “vozes” e “pedaços de arquitetura” - e um constante diálogo com essas estruturas. É, por meio desse fado, que se desloca, concreta e abstratamente, entre “portas” e “jardins”. Os fragmentos das casas simbolizam essa presença difusa, a capacidade da narradora em figurar e se integrar às mais distintas moradas. Tal irradiação é consequência da devoção não restrita apenas a sua casa, mas também a casas que “pertencem a outros”. A operação é demonstrada na descrição afetiva da “habitação mágica” de Candido Portinari (MEIRELES, “Portinari, o lavrador”, *A Manhã*, 21 de fevereiro de 1943). A caracterização desse espaço é um índice da absorção afetiva de um local alheio:

É tão bem inventada aquela casa que parece um poema: o terreno vai todo superposto, como o jardim da nossa velha amiga Semíramis de modo que, quando se muda de plano, é como

quem muda de verso. No primeiro verso, trata-se de plantinhas miúdas, que Portinari olha com certa complacência: jardim de infância vegetal... brinquedos verdes para João Cândido...florzinha para as jarras de Maria. No segundo verso começa a haver mistério; umas sombras se alargam, as árvores de alçam mais altas que nós, “Por aqui ficava bem um viveiro de pássaros...” Portinari desenha no ar uns periquitos da Austrália; apaga-os; desenha araras; desenha canários; araçongas; um passarão amarelo com umas penas pretas que se arrepia todo quando alguém chega perto... (*ibidem*)

O paralelo entre a casa e um poema apresenta a organização dos dois constructos e, ainda, o interesse em ambos, já que a aproximação do poema desponta como um elemento qualitativo. A alusão aos jardins suspensos da Babilônia, idealizados por Semíramis, insere uma modulação essencial: essa casa e esse jardim parecem mesmo aéreos, suspensos deste mundo, mais próximos do “sonho” do que da pretensa “verdade”. Além disso, é visível a inteireza da presença da narradora, que pactua com Portinari na afirmação de que “a máquina está tirando ao homem o prazer visual” (*ibidem*). O interesse “visual” é o centro do comentário nesse texto e em outros: as casas, em primeiro plano, mobilizam uma atenção plástica. Apesar do modo pouco compenetrado e atento dos outros, pode ser destacada na obra de Cecília Meireles uma

poética da dedicação. Em oposição à indiferença, há concentração e atenção plena aos objetos que contempla, o que confere, além do afeto, um empenho desmedido. Essa disposição é central na abordagem das casas, pois, contra um alheamento, o sujeito do enunciado nos poemas e nas crônicas dedica-se a esses espaços – arranjo também presente, por exemplo, em relação ao mar e aos mortos.

Se por um lado existe essa inclinação, por outro existe uma condição isenta e desobrigada também estruturante na poética cecilianiana. É sugestiva essa dupla inflexão: uma dedicação a certas matérias e um despreendimento em relação a outras. Esse par integra a reiterada distância “deste mundo”, do plano terreno. A entrega parece ocorrer precisamente ao que escapa ou diverge dessa estrutura mundana. Desse modo, a dedicação às casas vazias é um sinal de desencontro (e desajuste) com o recorrente procedimento de abandono ou de destruição.

Tal devoção impele à observação atenciosa. Na crônica “A casa”, a altura concede um diferencial para contemplação: “das minhas altas varandas”. De antemão, a posição altaneira relaciona-se com o *tópos* do sublime. O tópico possui vários arranjos na obra da escritora, por exemplo, em *O Aeronauta*: “Eu caminhava nas nuvens, / além da terra” (MEIRELES, 2017, p. 724). Essa apresentação nas

“nuvens”, liberta e distante, é representativa do ideal, livre da constrição terrena. Entretanto, em “A casa”, existem duas diferenças na elaboração dessa posição altaneira. Em primeiro lugar, a altura não impede a visualização do mundo, mas, sim, aprimora a observação. Em segundo, essa estatura pertence a um constructo artificial. A varanda é também um “pedaço de arquitetura”, isto é, não há uma magnanimidade dos elementos naturais, das montanhas. Assim, significativo que a altitude – elevação recorrente no paradigma romântico-simbolista – seja mobilizada por uma perspectiva distinta: aproxima (e não distancia) o “eu” do rés-do-chão. Em “A casa” é a partir desse ângulo privilegiado que a narradora contempla a casa vizinha. O decurso ruinoso da demolição é transfigurado em um diálogo amoroso com o espaço:

Mas um dia a casa tirou todas as suas telhas. E entendi que para mim as tirava, e que era o seu modo de dizer-me: “Eu também te amo.” Era seu modo de entregar-se. E das minhas altas varandas vi toda a sua anatomia, suas divisões, suas passagens, suas claridades, seus descabros, a macha dos quadros no papel de paredes, as pias, os lavatórios, os ladrilhos amarelos e azuis, o chão com a sua geometria, o lugar de comer, o lugar de dormir, e esse espaço geral de sofrer, que as casas piedosamente cercam com seus sucessivos regaços. (MEIRELES, “A casa”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947)

O processo banal e aniquilador muda de forma: através dos olhos da narradora é, agora, uma demonstração de afeto. A mudança é significativa, de uma destruição indiferente a uma dedicação afeiçoada. A fria e impassível demolição é transformada em um decurso leve e afetivo, uma prova de “confidência”. O feito desmoronado era um preito, era a maneira daquela casa “entregar-se”. Apesar do não pertencimento prévio e, conseqüentemente, de um desconhecimento, rapidamente essa casa transforma-se em um espaço familiar para a narradora. Esse arranjo concomitante entre estranhamento e familiaridade pode ser aproximado do que Sigmund Freud denominou de o infamiliar<sup>1</sup>, sensação recorrente na obra de Cecília Meireles. Nesse sentido, esse recôndito alheio torna-se, sincronicamente, estranho e íntimo. Coadunado a essa impressão, é sugestiva a oposição entre a casa desnuda e seu anterior estatuto de “regaço”. No processo da demolição, há, através de uma personificação do espaço, a passagem do acolhimento para a vulnerabilidade. Esta condição aumenta o pesar da cena, ao dispor a casa em uma posição de fragilidade e desamparo.

A altura permitia que este fosse um espetáculo restrito. Com caráter de segredo, era acessível apenas para quem estivesse acima do nível da casa, pois, por fora, nada havia se alterado:

1. Ver, principalmente, FREUD, 2020, p. 107-111.

Durante esse tempo, a casa me contava não apenas o que se passara dentro dela, mas o que ela era mesma era (...). E a fachada deixava passar aquela confiança para as alturas, para as minhas varandas. Lá embaixo, os transeuntes se moviam absolutamente cegos, com esses passos tantos que os homens têm, vistos de longe. Depois, parece que não lhe bastou ter-me mostrado sua verdade interior: quis que eu conhecesse seu despojamento. E um dia desmoronou. (*ibidem*)

A varanda é um ambiente recorrente da poética cecilia-na. Esse espaço limiar permite um jogo entre o privado e o público, embora pertença à casa, projeta-se para fora dela. Nessa crônica, esse par é acrescido de uma outra modulação: é de dentro da sua casa que consegue observar aereamente outra casa, vista esta que é inibida para a rua, isto é, não é uma cena, a princípio, compartilhada publicamente. A varanda permite, então, um diálogo íntimo entre duas privacidades. Disposição similar é apresentada desde o título na crônica “Confidência”, texto no qual a altura é que permite avistar não só cenas reservadas, mas também uma outra cidade:

Interessou-me a topografia da cidade. Imaginei o caminho lá embaixo, no entrecruzamento das ruas formigantes. De uma janela a outra, uma simples linha, como a que riscavam cuidadosamente os rapazes do escritório em suas pranchetas. Mas,

pelo chão, muito diferente. Tudo se tornava desconforme, cada edifício esbelto, assim nos ares, parecia uma cidade, quando se passava por perto. Misturavam-se as galerias. Em que casa ficava aquela janela? Se levantavam os olhos, não viam nada senão o cimento subindo escalonando em sacadas, sacadas... (MEIRELES, “Confidência”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948)

Além da sacada, a janela altaneira também emoldura a contemplação: “ela sentou-se para ver a rua – e viu o mundo” (MEIRELES, 2015b, p. 173). A clareza concedida por meio dessa visão panorâmica é uma distinção em relação à perspectiva “desconforme” do solo: o quadro visto de cima é bloqueado ao rés-do-chão. Essa dupla percepção reclama algumas explorações se cotejada com o gênero do texto. Esse ângulo térreo - e, principalmente, comezinho - é recorrentemente tido como uma das características das crônicas. Ocupariam-se, portanto, de matérias corriqueiras. Junto a isso, as crônicas são publicadas em um veículo informativo também cotidiano. Nesse sentido, tais crônicas escapam à perspectiva restritiva usualmente utilizada na caracterização do gênero: os narradores posicionam-se no alto, porém ainda espreitam o mundo terreno.

No recorte aqui proposto, é significativa, ainda, a concepção de que os cronistas possibilitam “ver as coisas

com retidão” (CANDIDO, 1992, p. 14). Assim, tanto a visão quanto o prisma por ela proporcionado são destaques na elucidação do gênero. O olhar aparece em “A casa” e em “Confidência” com uma modulação inusitada: a narradora vê com “retidão”, enquanto no nível da rua a cena é obliterada. Essa perspectiva é uma particularidade em relação a esse tema na obra de Cecília Meireles, pois a constatação deficitária do olhar é quase sempre assinalada no sujeito do enunciado. Nesses textos, na contramão, o episódio que temos acesso é visualizado tão somente pela narradora, pois a integridade do frontispício e das “sacadas” cerceia a observação dos outros. Metaforicamente, esse prisma é expressivo, já que destaca uma atenção por parte da narradora em oposição à indiferença dos outros. Desse modo, os passantes, desinteressados, permanecem “cegos” perante o espetáculo.

É sugestivo o vínculo desse tópico ao nome da escritora, *caecilia*, uma espécie de cobra-cega, derivado de *caecus*, cego (tanto no sentido literal quanto no figurado). O fato é, de certo modo, aludido no livro *Olhinhos de gato*, “passou a ser cega e viver no mundo dos cegos” (MEIRELES, 2015b, p. 176). Além dessa espécie de destinação, na crônica “Uns óculos” a peculiaridade óptica é explicitada: “graças ao entortamento dos meus olhos, todos os lugares do mundo me parecem suficientemente belos e

confortáveis” (MEIRELES, “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.). Nesse sentido, distingue-se dos outros em perspectiva próxima da já demonstrada nas crônicas: “quando ninguém vê alguma coisa, é certo que estou num êxtase de antecipação, compungida e encantada”. Essa característica propiciou “grande tédio de olhar, à força de me causarem tanto otimismo em ver” (*ibidem*). As considerações são oportunas tanto se aproximadas do gênero crônica quanto do tema das casas: é a peculiaridade da visão que permite vislumbrar cenas que estão encobertas para os demais.

Em “A casa”, o empenho em dedicar-se ao que os outros não reverenciavam permite conhecer a “verdade interior”. Por fim, do imóvel destruído restam apenas ruínas e para os transeuntes “nem deixara pó que sujasse a roupa” (MEIRELES, “A casa”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947). O desaparecimento do espaço físico aniquila também as circunstâncias imateriais:

E a memória da casa estava apenas no chão, no traçado do chão, por onde ela voltava ao seu começo àquele tempo em que o arquiteto a inventara e ela era um vaga pensamento. Era um desenho em cima da Terra, outra vez, mas um desenho que agora se apagava. Como as belas damas que se apagam nas fotografias, sem que a sua sombra, sequer, nos diga adeus. A casa

foi me dizendo adeus pouco a pouco, e muito amorosamente.  
(*ibidem*)

Junto aos escombros, os resquícios da memória também foram apagados e a casa retorna a seu primórdio: é somente uma “ideia”. Ao sublinhar esse desaparecimento, a crônica torna-se uma espécie de preito à casa. O texto (“*exegi monumentum aere perennius*”) é uma tentativa de reter abstratamente esse espaço, um esforço contra a fatuidade do tempo - tópico que, nesse caso, é acrescido da celeridade do fervor desenvolvimentista da cidade. Assim, melancolicamente, observa o abandono e o desmoronamento dos elementos antigos da cidade.

No poema “Infância” é apresentada destruição similar. A retirada dos objetos é mediada pela comparação entre a presença no passado e a ausência no presente:

Levaram as grades da varanda  
por onde a casa se avistava.  
As grades de prata.  
Levaram a sombra dos limoeiros  
por onde rodavam os 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 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. (MEIRELES, 2014, p. 91)

Em oposição à existência da casa e à aurora da infância, restam apenas “lágrimas de agora”. O processo de desocupação da casa pode ser vincado às recorrentes perdas da infância da escritora, que culminam em uma reiterada representação de sujeitos e de espaços faltantes. Leila Gouvêa já havia assinalado esse movimento de “escavar a memória com vistas à evocação da família ancestral ausente” (GOUVEA, 2008, p. 126). No primeiro terceto, o liame entre o interior e o exterior é sugestivo, é o primeiro espaço a ser destituído. Além disso, a anáfora em “levaram” enfatiza a passividade da casa e dos objetos: é uma ação impositiva e externa que desmonta gradativamente o antigo imóvel - em um movimento semelhante ao da crônica “A casa”. Junto a retirada dos materiais, os elementos impalpáveis são também levados: a vista da varanda, a sombra das árvores e, principalmente, toda a atmosfera musical que ressoava no espaço. As estrofes intermediárias focalizam exatamente os aspectos acústicos

da casa e sua parcela melodiosa (bem como as “musicais paredes” de “A casa”). A dimensão musical é isomorfizada pelo poema e o transforma, de certo modo, em uma “sonata”, que “tocava, tocava, tocava”. Arrancado o espaço, a música também se perde. É apenas por meio da “memória” do sujeito poético que é possível reconstruir fragmentos. O canto guaiado diante dessa perda é resultante da estratégia vã: o trabalho da memória é parcial e insuficiente. Para além do espaço, a melancolia habita também essa relação precária com a memória. Em vista disso, os textos citados são percorridos por um lamento resignado, o pesar é composto por uma tonalidade contida e sóbria. Essa inflexão foi verificada por Manuel Bandeira e, embora o autor mencionasse apenas a obra poética, o escopo poderia ser expandido: “a poesia de Cecília é triste, mas de uma tristeza que jamais chora ou grita (...) poesia que ensina a sofrer conformadamente” (BANDEIRA, 2015, p. 277).

A progressiva desocupação da casa em “Infância” alinha-se com a procura desses espaços já vazios em “Reino da Solidão”, crônica publicada pouco mais de um mês após “A casa” - na mesma seção “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*. Apesar da aparência desabitada do imóvel, a partir do jogo ficcional, ele se torna um espaço ocupado pelos resquícios de outras passagens. Assim, há tanto uma

reconstrução do passado quanto uma criação de novos enredos. Esse é o motivo que seduz a narradora: “isto é o Reino da Solidão, que ao mesmo tempo encanta e alucina” (MEIRELES, “Reino da solidão”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947). No início do texto, parte-se da elucubração sobre os antigos moradores:

Onde estão, os donos das belas casas vazias? Que fazem, longe, enquanto os caramanchões se cobrem de campânulas multicores, e o gato branco, altivamente recostado nos mármore, com sonhadora miopia pergunta às nuvens pelo arco-íris? Os relógios soam nas salas, profundamente: para ninguém. (Até quando?) Os tapetes, as cortinas, a sombra dos corredores bebem essa pergunta das horas. Onde estão os donos das belas casas vazias? Para se distraírem, as aranhas vão inventando rendas de cristal. Nesse momento, a menina que passa pela rua, sem rumo certo, encontra as altas grades, e adivinha: ah! este é o Reino da Solidão. (*ibidem*)

A pergunta recai sobre a distância entre eles e os imóveis abandonados, que continuam a executar ações e a encenar, tragicamente, “para ninguém”. A alusão ao relógio indicia a morosidade da passagem do tempo, quase tediosa, o que motiva até mesmo o ciclo natural das aranhas, “para se distraírem”. Embora estejam “longe” os moradores, ainda existem vestígios da estadia na casa.



Assim, a narradora e a menina ao aproximarem-se das “belas casas vazias” apreendem essas “camadas sobrepostas” (*ibidem*) de tempo e de espaço, comunicando-se com outras presenças. Esse aspecto de “descoberta” e de invenção, com tonalidade infantil, é também apresentado no livro *Olhinhos de gato*:

Subir a ladeira sentada no seu ombro é uma aventura como um passeio por cima do vento, sentindo as pedras diminuírem, e as estrelas e as nuvens aproximarem-se. Descobre-se, pela janela gradeada dos porões, um mundo secreto, agitando-se. (Um mundo velhíssimo, que ficou esquecido ali.) Descobre-se, na varanda, a ponta dos chinelos do general, na sua cadeira de balanço... (MEIRELES, 2015b, p. 59)

Esse trecho apresenta a construção de uma “infância ao mesmo tempo melancólica, solitária e mágica” (GOUVEA, 2008, p. 128). A posição altaneira advém da reinação sobre o ombro de um adulto e aproxima olhinhos de gato das “nuvens”, elemento integrante do universo lúdico infantil. Na poética ceciliana, as “nuvens” são ainda elementos componentes da distância do mundo terreno, ao aproximarem do plano celeste e sublime. Além disso, nesse trecho, é delineada a curiosidade pelas casas que são um “mundo secreto” e “velhíssimo” e, não ocasionalmente, a varanda é o pórtico desse interesse. O termo

“esquecido” é fundamental: a narradora se move contra a obliteração e o abandono dos outros viventes. Em “Reino da solidão”, apesar do caráter também abandonado, a narradora identifica um “tecido muito frágil de vozes”, não por acaso “etéreas”:

Grande é o silêncio em redor das casas fechadas. Emanam das paredes, e parece respirar. É denso, intrincado, portentoso. De muitas camadas sobrepostas. A menina sente que o silêncio não é uma ausência de vozes, mas um tecido muito frágil de vozes etéreas onde há como sussurros distantes de insetos, de pássaros, de espumas crepitantes, - e exclamações de fantasmas, - e um bocejo de marés extenuadas, e um suspiro de desertos, com areias recaindo em seu regaço desmoronado (...). De onde vem o sussurro que zumba no fundo mais profundo do silêncio? (MEIRELES, “Reino da solidão”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947)

Esse excerto apresenta a centralidade da comunicação, arranjo que atravessa a obra da escritora, constantemente em busca de diálogo. O vento, as árvores e as folhas ganham mãos e braços e embora “não estão vivas, não são humanas”, interagem com a menina que, suavemente, explora esse local, despovoado, mas frequentado por essas categorias do “sonho”. Nota-se, assim, que o isolamento é apenas humano: inúmeras outras existências e vozes

habitam esse espaço “desmoronado”, fato que assegura uma solidão habitada. Esse convívio é acentuado por uma coexistência dos tempos, é a possibilidade da “sincronia do assincrônico”<sup>2</sup> que permite, no agora, entrar em contato com outras temporalidades.

Na crônica subsequente, “Mesa do passado”, a rememoração de uma ocorrência domiciliar gera uma observação que sintetiza o embate: “são as imagens que coroam essa arquitetura vagarosa e tão precária, que se está pacientemente construindo apenas para se destruir logo que fique pronta” (MEIRELES, “Mesa do passado”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1947). Em relação às casas, tanto o aspecto material quanto o imaterial integram o par - antagônico, porém indissociável - construção e destruição. Essa oscilação confere ao espaço um estatuto precário. Estatuto este vinculado à disposição melancólica: o aspecto taciturno é fruto da constante lembrança, nesse caso do espaço, da fatuidade. Seja por abandono ou por uma vindoura demolição, o local desabitado relaciona-se com a renovação arquitetônica das cidades. Contudo, o vínculo não é salientado através de marcadores sociais, mas, sim, a partir da perenidade dos imóveis antigos ao se defrontarem com a renovação da cidade. O afeto com um local que será em breve aniquilado é o mote em “Uma casa morre”: “tenho vontade de

saudar este Hotel que morre injustamente” (MEIRELES, “Uma casa morre”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 1º de novembro de 1950.). A demolição do “hotel que ficava bem à cidade” induz o texto:

Tenho visto a morte de muitas casas. Verei agora a do Palace Hotel. Não tenho razões especiais para chorá-lo. Nunca morei lá. Nunca morou lá nenhuma pessoa amiga, a não ser pelo breve e incharacterístico prazo de algum intervalo de viagem. Não guardo recordações de nenhum jantar, de nenhuma oportunidade especial que me enternecessem. Vagas exposições, vagos copeiros, vagos habitantes..., - não, o Palace Hotel não tem nada com a minha vida. (*ibidem*)

Apesar da ausência de vínculo (é tudo “vago”), a narradora não permanece indiferente à demolição. Assim, esse espaço alheio à primeira vista torna-se rapidamente familiar. A descrição de um espaço decadente, não atualizado, indicia os motivos que, provavelmente, movimentaram sua destruição:

Se os hóspedes gastaram seus tapetes, se o tempo manchou suas cortinas, desbotou seus biombos, enferrujou seus espelhos, isso são negócios internos: visto que, de fora, o Hotel conservava a dignidade das pessoas que envelhecem nobremente: sem arrebiques e sem desleixo. Os novos edifícios podiam

2. Ver, principalmente, o desenvolvimento do conceito em *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, de Reinhart Koselleck.

subir sem se envergonharem desses antepassados que, além do mais, tinha a seu favor uma robustez de construção, uma tranquilidade forma que pareciam prever longa e próspera vida. (*ibidem*)

É o “tempo” e a natural corrosão que tornaram o hotel anacrônico aos olhos dos “novos edifícios”. Diante da modernização arquitetônica, esse não é um episódio isolado, enquadra-se em uma “tragédia” maior:

E assim sucumbiu, decerto, se não fosse a condenação que sobre ele caiu. Morre de morte violenta, não de morte natural. Morre para dar o seu lugar a outro edifício. E nesse ponto é que lhe vejo a tragédia. Numa cidade tão larga, um hotel, com sua fisionomia, com sua tradição, com esse vigor de prédio bem construído, tem de desaparecer, para que em seu terreno se levante algum arranha-céu muito mais alto, mais moderno e, principalmente, mais rendoso. Sei que tudo isso é natural. Mas impressiona-me o desamor. Nada vale senão pelo interesse financeiro que representa. Não se estimam as coisas, como não se estimam as pessoas. Vive-se na cegueira. E na cegueira veloz. (*ibidem*)

Esse componente trágico e “violento” não é um conservadorismo em relação à modernização da cidade, mas uma reticência perante o “desaparecimento” do passado para

que essa mudança possa ocorrer. Apesar da “cidade tão larga”, solapam os imóveis antigos em benefício dos novos, um “desamor” movido primordialmente pelo “interesse financeiro”. É significativo que apareça, assim como em “A casa”, o tema da obstrução da visão. A demolição é movida pela “cegueira”, aqui em sentido figurado, de insensatez.

A oposição entre artifício (a “morte violenta”) e organicidade (a “morte natural”) evoca o poema “Morte das casas de Ouro Preto”, publicado em *Claro enigma*, de 1951, de Carlos Drummond de Andrade:

Sobre o tempo, sobre a taipa,  
a chuva escorre. As paredes  
que viram morrer os homens,  
que viram fugir o ouro,  
que viram fugir o reino,  
que viram, reviram, viram,  
já não veem. Também morrem. (v.1-7)  
Morrem, severas. É tempo  
de fatigar-se a matéria  
por muito servir ao home,  
e de o barro dissolver-se.  
Nem parecia, na serra,  
que as coisas sempre cambiam  
de si, em si. Hoje, vão-se. (v.22-28) (ANDRADE, 2012, p. 69)

A destruição, mediada por um evento atmosférico, sugere uma “morte natural”, perspectiva integrante do tópico *tempus fugit*. Os termos “escorre”, “morrem”, “fatigar-se”, “dissolver-se”, “vão-se” demonstram, além de uma certa amenidade, a inevitabilidade da ação operada pelo curso irrefreável do tempo. A “morte das casas”, se vista a partir do ângulo da passagem do tempo, torna-se mais suscetível à conformação. Tal concepção é também apresentada na crônica “Assiste à demolição”, de Drummond. Nesse caso, não é mais a “morte natural”, mas a “morte violenta” e apesar dessa diferença, a disposição resignada mantém-se: “não sentiu dor vendo esfarinharem-se esses compartimentos de sua história pessoal. Elas tinham durado, cumprido a tarefa. Chega o instante em que compreendemos a demolição como um resgate de formas cansadas, sentença de liberdade” (ANDRADE, 2020, p. 58). Nesse sentido, não lamenta a destruição, pois, “sem a ilusão da permanência” (*ibidem*), acata o decurso temporal. A dedicação e o afeto dos textos de Cecília Meireles são acentuados se colocados em cotejo com “Morte das casas de Ouro Preto” e “Assiste à demolição”, pois embora reconheça a inescapável mudança, ainda se compadece do perecimento das casas. A melancolia percorre todos os textos, porém, a partir de disposições distintas: resignado em Drummond e inconformado em Cecília. Ademais, tanto os textos de Cecília quanto os de Drummond

são intensificados se recuperamos a etimologia do termo *chronica*, pertencente ao tempo, mais especificamente ao tempo presente. Nesse gênero, a alusão ao regime cronológico e sua inelutável fugacidade são decorrentes, nos termos de Davi Arrigucci, de “um relato em permanente relação com o tempo” (ARRIGUCCI, 1987, p. 51).

Em 1950, mesmo ano de publicação de “Uma casa morre”, a crônica “Casas...”, de Cecília Meireles, espreita novamente o tema. Esse texto, de certo modo, pode ser lido como uma continuação da já citada “A casa”, por meio da palinódia inicial:

Tenho amado muitas casas. Algumas, apenas na paisagem, de longe, sem saber como são: pelo simples modo que têm de abrir ou fechar suas janelas, como pálpebras sobre o tempo, e de assim ficarem, com o rosto, em névoa, na solidão das montanhas, numa espécie de espera maternal, serena e preocupada. Outras, mais de perto: sentindo suas pedras, a luz de suas vidraças, o aramo de suas madeiras. (MEIRELES, “Casas...”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de julho de 1950)

O acréscimo “muitas” intensifica a relação que já havia sido demonstrada na crônica da década anterior. O atributo da altura é ainda marcante na descrição dos espaços: “meu primeiro amor foi uma casa com muitos

telhados, muitas varandas, e estátuas pelos ares: belas mulheres, brancas e sonâmbulas, conversando ao luar, envoltas em drapeadas túnicas. Era uma grande casa, sempre fechada, no meio de um jardim silente” (*ibidem*). O trecho acentua o interesse pelos “ares” e o “primeiro amor” reforça a disposição afetiva (o dizer “eu te amo”, em “A casa”). Os espaços em decomposição também são requisitados:

Tenho amado pedaços de casas: fachadas que se sustentam sozinhas, sem janelas nem portas, sem telhado nem escadas, grandes máscaras de alvenaria à espera do último instante daquela morte lenta que recebem e assistem (...). Tenho amado suas varandas, com pavões, batéis e barcarolas... (...). Decerto, tudo são amores diferentes. Guardo no coração casas estrangeiras: casas seculares, pontudas, inclinadas. (*ibidem*)

É um dismantelo que, lenta e parcialmente, derruba os “pedaços de casas”, embora não impeça a conservação abstrata e dedicada por parte da narradora. Bem como os “pedaços de arquitetura”, a imagem fragmentada, além de ser parte do processo de destruição, possibilita o recorte desse espaço, com destaque para as parcelas mais estimadas. Ao fim do texto, desponta a reticência com os novos paradigmas arquitetônicos: “agora vou amar casas parecidas com máquinas, com instrumentos de ótica,

reluzentes de vidro e alumínio, com o esqueleto visível, como nas placas de raio X” (*ibidem*). A aproximação com as “máquinas” revela uma certa perda de aura das casas. Essa retratação autômata destoa das descrições anteriores diáfanas e graciosas. Todavia, é como se, apesar da contrariedade estética, seguisse, devotamente, a amar as novas construções.

Assim, é significativo que, nessa crônica, os dois tipos de casa coexistam. A presença de uma não anula a outra, uma evidência de um ideal de desenvolvimento que incorpore novos imóveis, mas sem necessariamente solapar os antigos. Cecília Meireles reconhece na cidade de Amsterdã arranjo semelhante ao idealizado: “ela [Amsterdã] guardou suas antiguidades, como arquivo precioso, e vai construindo o que lhe falta, sucessivamente. Cada século vai sendo aumentado, como na casca das árvores, em camada periférica” (MEIRELES, “Cidade Louca”, *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1952.). Ao invés da completa renovação, a cidade mantém em harmonia as construções antigas e as recentes. A metáfora dos anéis das árvores demonstra que o decurso temporal permite preservar e acumular, acrescentando camadas e não as substituindo. Ao contrário de Amsterdã (“cidade inteligente”), o Rio de Janeiro (que ganha um epíteto no título, “Cidade louca”) tem um crescimento “desordenado”, que

objetiva substituir os espaços e as construções. Junto ao escopo arquitetônico, a natureza é também aniquilada:

Por fim, vieram os arranha-céus, e acabaram com o que nos restava: a paisagem circundante, a paisagem que fazia a admiração dos forasteiros desde os velhos tempos de Debret e Rugendas... Aquela famosa natureza de que já ninguém mais falará. Pois, para ver essa natureza, é preciso ir bem longe: ela não está mais em redor da cidade, como sua proteção natural. A cidade foi cercada por um exército de arranha-céus, na maioria tão horríveis que os poucos que possam haver com alguma intenção de elegância desaparecem na brutalidade geral. Porque o arranha-céu, arquitetonicamente, é uma brutalidade. (*ibidem*)

A aniquilação das casas antigas tem como único objetivo a construção de novos edifícios “horríveis”, porém mais rentáveis. Junto à destruição material, a natureza é também arruinada e retirada do panorama da cidade. Em cotejo com os textos anteriores, nos quais é o espaço al-taneiro que permite acessar a cena, em “Cidade louca” os edifícios obliteram a visão. A parcela ínfima de natureza restante desaparece da paisagem citadina pela altura dos “arranha-céus” (edificação, aliás, presente, por diversos prismas, em grande parte da poética modernista). A resistência diante dessas propriedades é estruturada em “Pomba em Broadway” (MEIRELES, 2014, p. 107):

Era um sussurro de fontes,  
mas ai! por densas paredes  
em verticais horizontes!  
Que mensagem conduzia  
subindo e descendo os ares,  
pela fronteira do dia,  
subindo e descendo os ares,  
estrangulada nos muros  
daqueles densos lugares,  
por onde vultos escuros  
o ouro do mundo levavam  
fechado nos punhos duros? (v.10-21)

Esses novos paradigmas da arquitetura comprimem a espacialidade da cidade: tudo é “estrangulado” pela “brutalidade” dos novos edifícios. Assim, em meio aos “verticais horizontes”, a “mensagem” simbolizada pela pomba passa despercebida. O poema lembra a construção dicotômica de “O cisne”, de Charles Baudelaire. Em comentário a este texto, Starobinski aproxima a construção material da cidade à melancolia na teoria dos humores: ambas são secas e frias, e, assim, há uma “mistura de monumentalismo e função repressiva” (STAROBINSKI, 2014, p. 59). A análise de Starobinski é produtiva para o poema de Cecília, pois as aves simbolizam, nos dois casos, o desajuste (e também a melancolia) dos sujeitos diante das

3. Sobre essa aproximação ver ARAUJO, 2021, p.213-218.

incipientes formas das cidades. novas construções<sup>3</sup>. Com total desconcerto, longe de seu habitat natural, a pomba e o cisne movem-se trôpegos no espaço citadino.

Por outro enfoque, o aspecto desértico reiterado nas casas é um recorte de um tema mais amplo na obra da escritora: o vínculo com um mundo assombrado, frequentado por espectros e outras aparições. Na crônica “Loucuras variadas” a afirmação de que “já dormi em casa mal-assombrada” (MEIRELES, “Loucuras variadas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de maio de 1944) é uma das vivências que asseveram “certa erudição sobre coisas que costumam causar calafrios” (*ibidem*). Movimento semelhante é mobilizado no poema “Nós e as sombras” (MEIRELES, 2015a, p. 144):

E em redor da mesa, nós, viventes,  
comíamos, e falávamos, naquela noite estrangeira,  
e nossas sombras pelas paredes  
moviam-se, aconchegadas como nós,  
e gesticulavam, sem voz.  
Éramos duplos, éramos tríplexes, éramos trêmulos,  
à luz dos bicos do acetileno,  
pelas paredes seculares, densas, frias,  
e vagamente monumentais.  
mais do que as sombras éramos irrealis.

Sabíamos que a noite era um jardim de neve e lobos.  
E gostávamos de estar vivos, entre vinhos e brasas,  
muito longe do mundo,  
se todas as presenças vãs,  
envoltos em ternura e lãs.  
Até hoje pergunto pelo singular destino  
das sombras que se moveram juntas, pelas mesmas paredes...  
Oh, sem as saudades, sem pedidos, sem respostas...  
Tão fluidas! Enlaçando-se e perdendo-se pelo ar...  
Sem olhos para chorar...

A cena de um jantar na casa é transfigurada pela centralidade das “sombras”, elas são as presenças em destaque na “noite estrangeira”. A rememoração é orientada para as “paredes”, ângulo focalizado por ser o abrigo das “sombras que se moveram juntas”. É sugestivo que, nesse poema, as “sombras” apareçam com um duplo estatuto: são interligadas aos corpos dos viventes e, ao mesmo tempo, possuem existência independente – o que acentua o caráter soturno do episódio. Nesse sentido, é no interior da casa, um espaço quase isolado de seus arredores (“muito longe do mundo”) que foi possível esse encontro “singular” ocorrer. Aqui, não há destruição da materialidade da casa, mas do espaço simbólico que permitiu aquela cena. A alusão ao temário de assombro e a esse poema pode ser articulada com a leitura de João Adolfo

Hansen sobre o último livro da autora, *Solombra*. Algumas considerações realizadas pelo crítico caberiam também à abordagem das casas: “a experiência da ruína e do sofrimento da perda” (HANSEN, 2001, p. 34) e os “afetos e cenas idos e revividos parcialmente na duração do eu que se repete em melancolia” (HANSEN, 2001, p. 36). A “ruína” e o “reviver” são aspectos da constatação da morte das casas, operam também o caráter melancólico inerente da dissolução e da perda.

Na crônica “Evasão”, a revisitação de cenas do passado de uma casa é integrada à atmosfera macabra:

Assim, quando nos aproximamos da casa, olhamo-la pelo lado de fora, com muito respeito, esperando que alguma janela se abrisse, e algum fantasma (...). Mas ninguém aparecia. As janelas continuavam fechadas, com esse jeito de sono das casas vazias. E os moradores antigos sorriam para ela, e reconheciam coisas familiares: um degrau, uma porta – e paravam como nós diante dos amigos que não vemos há muito tempo, e para quem sorrimos com certa pena: “Como o tempo passa!” (“Passons, passons, puisque tout passe – Je me retournerai souvent...”). E todos queríamos entrar na casa, cuja porta se abriu, de repente, como a casca de uma fruta. E por dentro era úmido e o ar parecia ter essa penugem de maçãs mofadas. Mas era sonora, a casa, e o estrépito das vozes ameaçava

quebrar as louças guardadas no armário de 1900. Tão sonora como o interior de um violoncelo. E os proprietários sorriam com ternuras filiais para o relógio parado, para os copinhos cor-de-rosa, para a fruteira. O que me penalizava era um sofá de pernas para o ar, que se avistava num recanto. Porque ninguém o socorreria. Tinha um golpe no forro, por onde saíam, ruivas, mechas tristes do seu recheio. (MEIRELES, “Evasão”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1945)

Junto às alusões aos “moradores antigos”, com um caráter mortuário, a expectativa dos fantasmas e a cena inóspita sugerem a deserção. É contra a “cólera” do vizinho (“que já não se lembra da Europa arrasada”) que a narradora propõe a “evasão” e que “viremo-nos para o outro lado. O lado do sonho” (*ibidem*). É em oposição à cena inicial de adversidade que busca, em “um amanhecer de verão no Texas”, um conforto afetivo na memória e na elucubração de possíveis enredos. A atmosfera lúgubre, longe de causar medo, é motivo de estima e de interesse. A música é, mais uma vez, destaque. Embora a casa esteja abandonada, conserva seu aspecto “sonoro”, com “estrépito de vozes” e assemelhando-se ao “interior do violoncelo”. A sonoridade, seja em caráter melodioso ou apenas ressoante, é um indício de presenças, tanto de pessoas quanto dos objetos. Assim, é na ausência de um silêncio absoluto que a narradora constata outras existências. É como se os sons



atravessassem o tempo, furassem a barreira da cronologia. A construção faz lembrar a “música inaudita escondida no arbusto” (ELIOT, 2018, p. 227) também em uma casa abandonada, em “Burnt Norton”, de T. S. Eliot. O aspecto “inaudito” (“unheard”) merece dois apontamentos. O primeiro é sua dimensão incomum e insólita. O segundo é que, tanto na crônica de Cecília quanto no poema de Eliot, embora a música não seja percebida pelos outros, sobressai para os sujeitos poéticos. No poema “O verso melancólico”, tais sonoridades preenchem a casa:

Ó verso melancólico,  
tenho a casa repleta  
de palavras obscuras,  
de cantigas herméticas! (MEIRELES, 2017, p. 879)

As “palavras” e as “cantigas” são abstrações que deixam a “casa repleta”. Ao invés de objetos, esses elementos metalinguísticos são os responsáveis por ocupar a casa. Os adjetivos “obscuras” e “herméticas” concedem o tom enigmático desse diálogo com o “verso melancólico”. O espaço do lar é, novamente, descrito com destaque para seu aspecto rítmico e estranho.

Na obra de Cecília Meireles, essa interação é composta por múltiplas camadas de temporalidade e, assim, a

constatação de que “o tempo passa” alude a um jogo entre mudança e permanência ou entre presente e passado. Imbuído dessa consciência e aberto ao convívio com outros tempos e espaços, o sujeito poético requisita as várias presenças do passado nas contemplações do presente. Entretanto, diferentemente dos outros textos, em “Evasão” é criada uma hierarquia entre os visitantes e os donos:

E os donos da casa passeavam entre aquelas coisas, e falavam delas – mas via-se que não eram as mesmas, as que nós contemplávamos e as que eles conheciam. Por isso, o encantamento era maior. Quando eles apontavam para uma cadeira, nós, miseravelmente, só víamos um móvel, mais ou menos melancólico, sentado em si mesmo anos a fio. Eles, porém, tinham uma história relacionada com aquele lugar, e horas e posições antigas, e muitas coisas invisíveis os cercavam; e isso ao mesmo tempo me dava ciúme por não poder entender e delícia, por ser capaz de inventar. Se me tivessem deixado ficar ali muito tempo, a casa teria conversado comigo, em sua linguagem velha, inocente, mas complicada. (MEIRELES, “Evasão”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1945)

São dois modos de ver a mesma cena. A vivência na casa rendeu para os moradores uma familiaridade e um “encantamento” distintos do parco contato da narradora, o que configura o motivo do “ciúme”. É significativo

que, apesar disso, escuta, atentamente, a “linguagem velha” das coisas. Nesse sentido, é sugestivo que a “evasão” (em busca do “sonho”) encontre, nessa crônica, uma casa. Esse gesto destaca não só a entrega a esse espaço, mas o caráter sereno de “regaço” e de familiaridade que as casas, mesmo alheias, simbolizam na poética cecilianiana. No desapego “deste mundo” a narradora recorre ao reduto da casa, como local de harmonia e de afeto.

Por fim, a constante percepção sincrônica de temporalidades distintas é sintetizada no poema “Trânsito” (MEIRELES, 2015a, p. 138):

Tal qual me vês,  
há séculos em mim:  
números, nomes, o lugar dos mundos  
e o poder do sem fim. (v.1-4)

Essa convergência dos “séculos” e dos “lugares” integra a busca e a devoção pelas casas. O traslado temporal é acentuado na composição em *Romanceiro da Inconfidência*, livro no qual é o espaço e, em específico, as casas que desencadeiam a passagem pelos séculos:

As mesmas salas deram-me agasalho  
onde a face brilhou de homens antigos,

iluminada por aflito orvalho. (v.16-18)

Tudo me chama: a porta, a escada, os muros,  
as lajes sobre mortos ainda vivos,  
dos seus próprios assuntos inseguros. (MEIRELES, 1989, p. 38-42)

Os componentes da casa são os símbolos que permitem o contato com o passado e, concomitantemente, são abrigo, “regaço” e “agasalho”. É a capacidade dos locais reterem existências anteriores que os transformam em ambientes propícios para o contato com outras existências. A amálgama de espaço-tempo permite que a escritora se dedique em absoluto, com afeto e melancolia, às casas esquecidas e desabitadas no presente, mas que, em algum momento, abrigaram “homens antigos”. Desse modo, é a partir desse empenho que assinala “tenho amado casas” e responde, dedicadamente, à demanda “tudo me chama” (*idem*, p. 40).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Cadeira de balanço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ARAUJO, Paola Resende B. G. **Praias da indiferença: Cecília Meireles e o embate temporal em verso e prosa.** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 280, 2021.

ARRIGUCCI, Davi. "Fragmentos sobre a crônica". In: ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha;** organização Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Global, 2015.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: CANDIDO, Antonio [et al.]. **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

ELIOT, T. S. **Poemas;** tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar;** tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GOUVEA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e "Lirismo puro" na Poesia de Cecília Meireles.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. "Solombra ou a sombra que cai sobre o eu". In: GOUVÊA, Leila V. B. **Ensaaios sobre Cecília Meireles.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MEIRELES, Cecília. "A casa", **A Manhã,** Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947.

\_\_\_\_\_. "Casas...", **Folha da Manhã,** São Paulo, 20 de julho de 1950.

\_\_\_\_\_. "Cidade Louca", **Revista Manchete,** Rio de Janeiro, 16 de abril de 1952.

\_\_\_\_\_. "Confidência", **A Manhã,** Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948.

\_\_\_\_\_. "Dia a dia" (II), **Correio Paulistano,** São Paulo, 12 de abril de 1945.

\_\_\_\_\_. "Evasão", **A Manhã,** Rio de Janeiro, 20 de junho de 1945.

\_\_\_\_\_. "Loucuras variadas", **A Manhã**, Rio de Janeiro, 31 de maio de 1944.

\_\_\_\_\_. **Mar absoluto e outros poemas**; apresentação João Adolfo Hansen. São Paulo: Global, 2015a.

\_\_\_\_\_. "Mesa do passado", **A Manhã**, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1947.

\_\_\_\_\_. **O aeronauta**. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**, vol. 1. Rio de Janeiro: Global, 2017.

\_\_\_\_\_. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Olhinhos de gato**. São Paulo: Global, 2015b.

\_\_\_\_\_. "Portinari, o lavrador", **A Manhã**, 21 de fevereiro de 1943.

\_\_\_\_\_. **Retrato natural**. Global: São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. "Reino da solidão", **A Manhã**, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947.

\_\_\_\_\_. "Rito do amor profundo" **A Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de março de 1947.

\_\_\_\_\_. "Uma casa morre", **Folha da Manhã**, São Paulo, 1º de novembro de 1950.

\_\_\_\_\_. "Uns óculos", **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. São Paulo: Editora 34, 2014.

*Recebido em: 10-10-2021*

*Aceito em: 28-02-2022*