

UM NOVO ROSTO PARA O POEMA “RETRATO”: CECÍLIA MEIRELES NO SEMANÁRIO PORTUGUÊS *O DIABO*

KARLA RENATA MENDES*

RESUMO

Cecília Meireles também foi figura de destaque no meio literário português. Sua ligação ao país se evidencia de inúmeras formas, tanto na relação pessoal com escritores, quanto em sua intensa produção literária em revistas entre as décadas de 30 e 50. A presença da autora, nessas publicações, evidencia o fato de que elas caracterizavam-se como suportes que, além de terem, outrora, difundindo sua poesia, hoje, revelam-se como verdadeiras fontes do processo de criação de Cecília Meireles.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles; “Retrato”; semanário português.

Em 9 de outubro de 1934, o escritor e crítico português José Osório de Oliveira publicou, no *Diário de Lisboa*, uma nota acerca da chegada de Cecília Meireles à capital portuguesa, prevista para ocorrer no dia seguinte. Era a primeira vez que a autora brasileira pisaria em solo lusitano e, como afirmava Oliveira na ocasião, sua visita era permeada por certa familiaridade inerente com o país:

O Brasil é, como Portugal, terra de poetas e de poetisas. Cecília Meireles não é a única brasileira que faz versos, nem sequer, a única que faz poesia. Mas, vindo a Portugal antes de qualquer outra, ela é, para nós, a poetisa do Brasil. Ela é quasi, de resto, portuguesa de adoção, porque escolheu um artista português para companheiro da sua vida. Por certo, sentirá ao ver pela primeira vez a terra de Portugal, a sensação de estar revendo e

* Professora da Universidade Federal de Alagoas, Campus Arapiraca, Alagoas, Brasil.
E-mail: mendes.kr@gmail.com

redescobrimo o que já conhecia [...] Cecília Meireles, sentir-se-á aqui em sua casa, como uma irmã que volta depois de longa ausência. Mas nem por isso deixa de trazer consigo a alma própria do Brasil. (OLIVEIRA, 1934, p. 4)

Embora restringisse a ligação de Cecília a Portugal ao seu casamento com um português, nota-se que, desde aquele momento, Cecília Meireles já era percebida em seu “caráter anfíbio luso-brasileiro” como bem definiria, décadas mais tarde, Nádya Batella Gotlib¹. Certamente, no âmbito das relações pessoais, não era apenas a união com o artista plástico Fernando Correia Dias que suscitava em Cecília uma aproximação crescente a Portugal, dado que sua infância, passada ao lado da avó açoriana, incutira-lhe desde cedo histórias da ancestralidade portuguesa e familiaridade com as tradições lusitanas. Para além disso, as relações que manteve com artistas, escritores e personalidades portuguesas, a maioria reforçada a partir dessa viagem, só viriam a contribuir para que essa “portuguesa de adoção” se sentisse ainda mais à vontade em terras lusas.

Dessa maneira, em 1934, a “poetisa do Brasil” chegava a Lisboa para realizar conferências sobre a educação (assunto que debatia no *Diário de Notícias*, em seção especializada), a literatura e a cultura brasileiras, carregando consigo, de fato, a “alma própria” do seu país. Embora dedicada a falar no exterior sobre aspectos nacionais, até aquele momento Cecília Meireles ainda não havia encontrado, em terras brasileiras, um espaço definitivo para sua poesia. Isso se verifica, pois a publicação de seus primeiros livros, iniciada em 1917, rendera-lhe poucos momentos de reconhecimento. Até a década de 30, dos cinco livros publicados², apenas *Criança, meu amor* (1924) alcançara alguma notoriedade, sendo adotado como livro didático no Rio de Janeiro, à época, Distrito Federal. Em 1929, candidatou-se à cátedra de Literatura na Escola Normal, com a tese *O Espírito Vitorioso*, mas foi rejeitada.

¹ Cf. GOTLIB, 1997, p. 442.

² São eles *Espectros* (1919), *Nunca mais... e Poemas dos poemas* (1923), *Criança, meu amor* (1923), *Baladas para El-Rei* (1925) e *Cânticos* (1927).

Entre os anos 20 e 30, a autora afirmara seu caráter de independência dos principais movimentos estéticos e literários do seu tempo e permanecera distante das revoluções e experiências propostas pelo movimento modernista, ensejadas pela Semana de 22. Direcionada a uma poesia mais inclinada às formas tradicionais e às temáticas universais, sua única adesão a alguma corrente modernista no Brasil situa-se no campo da revista carioca *Festa* (1927), voltada a uma vertente mais espiritualista. Seu posicionamento, portanto, contrastava diretamente com o modernismo cosmopolita e inovador proposto por escritores como Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, o que acabava por colocá-la numa linha oposta à dos principais nomes da literatura brasileira de então.

A partir de 1930, comandando a “Página da Educação”, no *Diário de Notícias*, Cecília passou a participar de maneira muito efetiva no jornalismo brasileiro. Naquele espaço registrava a opressão do sistema escolar, opondo-se, por exemplo, ao ensino religioso obrigatório e defendendo a criação de escolas mistas. Tais ideias fariam, inclusive, com que fosse perseguida pelo governo e, em 1933, abandonasse a “Página”. Se, na imprensa, Cecília tornava-se combativa, retratando criticamente a educação brasileira, no campo literário, sua poesia ainda parecia pouco entrosada à realidade nacional circundante. Embora o modernismo de vanguarda arrefecesse e desse espaço a ideais artísticos menos radicais, em que o foco saía da euforia da forma e de uma valorização do nacional para o questionamento da existência e para críticas a questões sócio-políticas, os versos da autora continuavam parecendo por demais descompromissados.

Tal situação só ganharia um novo capítulo em 1938, quando a Academia Brasileira de Letras, após grande oposição e polêmica, resolveu conceder um prêmio à obra *Viagem*, fato que renderia a Cecília uma apreciação mais favorável no cenário literário brasileiro. Do final da década de 30 até o ano de sua morte, a poeta permaneceu publicando obras memoráveis para a literatura brasileira, como *Romanceiro da Inconfidência*, na mesma medida em que continuava confessando, em cartas aos amigos portugueses, sentir o peso de uma rejeição e incompreensão quanto à aceitação de sua poesia no Brasil. Tal sentimento a

perseguiu em fases distintas da vida, como atesta sua correspondência. Em 1946, por exemplo, um ano após a publicação de outra grande obra, *Mar Absoluto e outros poemas*, a escritora afirmou ao amigo e poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues “invejá-lo”, porque ele conseguia escrever versos para o povo e o povo os adotava. E lamentava-se: “Deve ser uma adorável simbiose essa, do poeta com a sua gente.” (MEIRELES, 1998, p. 12).

A percepção cecilianiana de uma recepção brasileira nem sempre positiva à sua obra reflete a existência de um descompasso entre as características de sua poesia (em que a tônica recai sobre o uso de formas tradicionais e temas pouco locais) e seu contexto de recepção (um modernismo preocupado em construir uma literatura de afirmação: afirmação da nacionalidade, da ruptura, do novo, da identidade própria). Nesse sentido, observa-se que a crítica contemporânea a Cecília Meireles foi muitas vezes dura em suas assertivas, ressentindo-se, talvez, de uma poesia que fugia aos conflitos e conquistas de sua época. Estabeleceu-se, então, um discurso em que Cecília Meireles aparecia como “figura solitária”, “aérea e fluida”, praticando uma poesia que “pairava acima do drama contemporâneo, e assim não se [inseria] no momento histórico”, ou como uma autora a quem “faltava a densidade dramática, de sentido coletivo”. (BRITO, 1968, p. 170). Outros críticos, como Paulo Rónai, lamentaram que, por mais sutil e penetrante que fosse o olhar de Cecília Meireles, “afeito a sondar o subconsciente”, os seus versos não ostentavam “nenhum sinal do tempo”, não o revelando “senão por finíssimas vibrações nervosas”. E se questionava: “Desejávamos mais próxima, menos alheia?” (RÓNAI, 1994, p. 65). Cecília também chegou a ser comparada com uma ilha: “Há em Cecília Meireles uma sensação de isolamento dentro do infinito, que é característico das ilhas”. (MILLET, 1952, p. 75).

Tais afirmações são exemplos da tentativa da crítica brasileira de decifrar os meandros da poesia cecilianiana e justificar o lugar (ou o não lugar) ocupado por ela no cenário da literatura do Brasil. Da mesma maneira, Otto Maria Carpeaux (1995, p. 266) também lançou-se a tal desafio, chegando à constatação de que a poesia da autora teria

suas raízes no simbolismo, o que explica certas incompreensões pertinentes no Brasil, e ao mesmo tempo, a compreensão no estrangeiro, especialmente em Portugal. Não é por isso, sua poesia menos brasileira, apenas menos modernista e, na verdade, intemporal.

Ainda que a definição de que as raízes poéticas de Cecília residissem apenas no Simbolismo português pudesse ser contestada (já que nela se encontram, entre outros, ecos da poesia medieval, dos cancioneiros, do romantismo), a percepção de que a obra poética da autora encontrou uma maior ressonância em Portugal, porque ia ao encontro de algumas tendências literárias que lá obtinham aceitação, pode ajudar a explicar a boa acolhida que a poeta teve no país mesmo antes de ali estar pessoalmente.

Assim, em Portugal, a obra de Cecília Meireles coadunava-se a um tipo de poesia em que a tradição figurava como elemento evocado e não expurgado. No modernismo português, tal segmento seria impulsionado pela revista *Presença* e seu grupo, reverberando, ao longo do tempo, em outros círculos intelectuais e manifestando-se através de periódicos literários. Essas publicações em solo lusitano foram cruciais na recepção da poesia cecilianiana e na construção de sua figura literária, pois, além de contextualizarem a participação da autora no cenário artístico português, ainda reforçaram a interação estabelecida com outros escritores e personalidades do país. Isso porque, muitas vezes, seus interlocutores eram ou editores dessas revistas ou mediadores junto aos responsáveis para que ali se divulgassem os textos da poeta brasileira. Cabia também a eles a articulação de publicações e a difusão da obra de Cecília, num misto de amizade, admiração, diálogo literário e incentivo editorial.

Nesse contexto, observa-se que se as origens do periódico remontam ao século XVII, na França, com o surgimento do *Journal des Sçavans*³, sua disseminação e popularização Europa afora fariam com que, no século XX, por exemplo, apenas no segmento literário, Portugal contasse com mais de duzentos títulos de revistas e jornais.⁴ Segundo Clara Rocha, isso

³ Cf. MARTINS, 2008, p. 38-39.

⁴ Cf. ROCHA, 1985, p. 21.

equivale a dizer que, entre 1900 e 1985, houve uma média de 2,5 revistas lançadas anualmente.⁵ Trata-se de um número relevante e que denota o quão atrativo esse tipo de publicação tornara-se àquela altura.

Muito semelhante ao que ocorria em Portugal, as revistas também disseminaram-se com mais ênfase no Brasil no final do século XIX, como afirma Martins (2008, p. 26-27):

Por volta de 1890, a inexistência de uma indústria livreira conferiu, especialmente às revistas, a função de suporte adequado para a veiculação da imagem de um novo Brasil. [...] Não seria abusivo admitir para aqueles idos que – tanto quanto o jornal, porém, mais que o livro –, a revista era o instrumento eficaz de propagação de valores culturais, dado seu caráter de impresso do momento, condensado, ligeiro e de fácil consumo.

Isso porque, enquanto a compra de um livro ainda era um ato dispendioso, a revista literária tornava-se (principalmente em edições mais simples) mais barata e acessível. Enquanto o livro destinava-se à consagração e comercialização de poetas já reconhecidos, a revista poderia divulgar autores novos. No caso do Brasil, por exemplo, evidencia-se que a *Semana de Arte Moderna*, em 1922, incentivou ainda mais a edição de revistas e semanários, que, naquele momento, destinavam-se a divulgar os ideais e as orientações estéticas dos novos grupos de artistas que surgiam. Dessa forma, os periódicos brasileiros, oriundos, principalmente, do eixo Rio-São Paulo, abrigaram, ao longo da década de 20, novos grupos de artistas e reverberaram os ecos da *Semana*, propiciando aos artistas um espaço de diálogo e interação com um público ainda resistente a muitas das inovações propostas. Nesse contexto, era papel desempenhado pelo periódico revelar as diretrizes assumidas pelos movimentos artísticos que despontavam, principalmente no modernismo, tornando-se um meio de consolidação desses grupos recém-surgidos. Como afirma Rocha (1985, p. 33-34):

⁵ Cf. ROCHA, 1985, p. 21.

A revista surge geralmente como lugar de afirmação dum grupo – que pode constituir-se como geração, tendência ou mesmo vanguarda, mas não forçosamente. Isto é: como lugar de encontro dos espíritos criadores mais significativos dum momento [...] ou então daqueles que, ainda desconhecidos do público, pretendem lançar-se no meio literário através dum órgão colectivo.

Por isso, pode-se dizer que as revistas cumpriram um duplo papel que satisfazia tanto aos interesses individuais, quanto aos coletivos, afinal elas proporcionavam aos escritores um espaço de divulgação de sua obra e também propagavam os ideais dos grupos e movimentos nascentes. Além disso, outro fator importante das revistas (e que poderia atrair escritores e leitores) era facilitar o processo de comunicação, estabelecendo um diálogo mais eficiente entre autor, seus companheiros de publicação, autores adeptos de outros movimentos e o público em geral. Nas palavras de Melo e Castro (1979, p. 59),

as revistas constituem uma via mais fácil, mais aliciante e talvez mais rápida de comunicação que o livro. [...] Uma revista é geralmente um projecto aberto já que a publicação de vários números faz com que não se esgotem de uma vez as possibilidades de contactar e comunicar. Resumindo, poder-se-ia dizer em termos de comunicação, que a revista é um projecto coletivo e que se dirige a uma coletividade, (a dos leitores), enquanto o livro pode ser sempre entendido como uma arguição individual a essa colectividade.

Cedendo espaço a seções de cartas e comentários (dos próprios editores ou de leitores externos), as revistas iam encontrando mecanismos para tornar mais efetivo e aberto o diálogo entre seus “consumidores” e autores. Além do mais, caracterizando-se como um “projeto coletivo”, a revista literária tornava-se mais plural e receptiva enquanto abrigava contribuições das mais diferentes áreas. Uma publicação poderia, por exemplo, reunir escritores, críticos literários, artistas plásticos e personalidades relevantes no cenário cultural ou social.

Observa-se que, no caso de Cecília Meireles, os dois cenários são possíveis. É de se supor que, para a autora, ter seus poemas editados em periódicos portugueses configurava-se como um tipo de divulgação que lhe conferia notoriedade em círculos literários fora do Brasil. Afinal, afastada dos intelectuais paulistas e do *boom* causado por suas publicações, Cecília atuou de forma mais discreta nas revistas brasileiras, atendo-se, como visto antes, a publicações cariocas como a revista *Festa*. Porém, às revistas lusitanas também interessava ter em seu rol de contribuições o nome de Cecília graças ao prestígio que a autora possuía em Portugal desde que ali proferira conferências em 1934. Nota-se também que, embora Cecília Meireles jamais tenha assumido pertencer de fato a alguma corrente ou movimento literário, sua aproximação e convergência a certas publicações portuguesas justifica-se em grande parte por dois motivos: simpatia pela postura ideológica assumida pelas publicações (o que leva à adequação de sua poesia à linha editorial seguida por elas), e as relações pessoais com muitos dos editores e redatores portugueses, que sempre foram simpáticos à obra cecilianiana.

Todavia, enquanto algumas revistas literárias portuguesas mantiveram Cecília Meireles presente ao longo de vários números, suscitando uma colaboração diversa de textos da própria autora e apreciações críticas sobre sua obra, outras publicações contaram com uma participação mais pontual, promovida, ao que tudo indica, pela iniciativa de amigos portugueses que se esforçavam para divulgar a poeta em território luso. Dessa maneira, não houve um contato direto entre Cecília e os nomes à frente da publicação, não havendo registros de seu real envolvimento para que esses textos chegassem a ser editados. Entretanto, ainda assim, tais contribuições não deixam de ser relevantes, pois exemplificam o funcionamento da engrenagem editorial posta a serviço da divulgação de um autor, visando à publicação e divulgação daquele nome.

Nesse caso, enquadra-se, por exemplo, *O Diabo – Semanário de crítica literária e artística*, criado em junho de 1934 e que perdurou até 1940, época em que foi encerrado pela censura. Ao longo dos seis anos em que circulou por Lisboa, o semanário contou com pelo menos nove diretores,

destacando-se os nomes de Artur Inês, jornalista e escritor que esteve à frente da publicação em seu início, o escritor Ferreira de Castro, que o dirigiu por alguns meses, e Manuel Rodrigues Lapa, que buscou destacar o papel da literatura na publicação.

Eximindo-se de ser “um jornal político”, seu diretor o apresentou, no primeiro número, como “uma tribuna elevada de crítica à vida do Pensamento Português, em que cada um dos colaboradores teria a sua barricada independente e aguerrida para o bom combate pelo prestígio da Arte nos seus novos e múltiplos aspectos.” (INEZ, 1934, p. 7).⁶ Porém, ainda que não pretendesse se imbricar pelo terreno da política, esse acabou sendo um de seus principais temas. Afinal, o semanário desempenhava, como afirma Rocha (1985, p. 651), “sobretudo um papel de esclarecimento político e ideológico, incluindo variados textos de doutrinação literária (em defesa do realismo e do ‘humanismo’),” fato que colaborou, inclusive, para sua extinção durante o salazarismo.

Tal pendor, contudo, não foi sempre predominante, pois como afirma Pires (2010, p. 217), “seu percurso editorial não foi linear”. Dessa maneira, nos seus primeiros três anos, *O Diabo* defendeu uma ideologia libertária, acolhendo contribuições de variadas estéticas e valorizando autores e publicações modernistas. Mesmo assim, em 1935, assim como *O Fradique*, acabou por se indispor com os presencistas em virtude do artigo de José Régio que tecia duras críticas aos semanários. Nesse, Régio também voltava-se contra *O Diabo*, acusando-o, por exemplo, de ser “desequilibrado por tremendos ‘nabos’, nada jornalísticos”, trazendo uma “literatura de amadores cheirando a bafio”, o que denotaria, portanto “carência de seleção de colaboradores e de colaboração”. (RÉGIO, 1935, p. 15). O autor afirmava ainda que, no semanário, haveria uma coexistência de “tendências vivas e de cadáveres que escrevem, manifestando a inexistência de uma orientação decidida, de uma direttriz.” (RÉGIO, 1935, p. 15). O jornal, por sua vez, publicaria uma nota, “O”, em novembro de

⁶ Os números d’*O Diabo* encontram-se digitalizados e disponíveis para consulta no site <<http://www.casacomum.org>>, da Fundação Mário Soares.

1935, acusando a revista coimbrã de ser um órgão alienado, “um jornal exclusivamente literário, dedicado a e para um reduzido cenáculo modernista para o qual a literatura é uma divina recreação.” (O DIABO, 1935, p. 1).

Esse ponto de vista sobre a *Presença* foi reforçado no último ano do semanário, quando *O Diabo*, sob a direção de Manuel Campos Lima, passou a assumir um discurso político mais radical, identificado com o neorrealismo e ideais marxistas. Nessa mesma época, no que diz respeito à literatura, o jornal adotou, então, uma postura que, em consonância com ideais neorrealistas, defendia o papel transformador da arte, afirmando que cabia a ela intervir junto à sociedade: “A arte que pedimos não pode ser serena. Não se limita a ver, mas a agir. A arte que pedimos valoriza, critica, classifica. Dirá qual o justo e o injusto, apontará crimes e virtudes. E será prêmio e castigo.” (LIMA, 1940, p. 1). Nesse sentido, observa-se que a crescente politização fez com que o jornal assumisse cada vez mais uma visão crítica da sociedade portuguesa, gerando polêmicas com outros órgãos de imprensa mais conservadores ou apoiadores do regime como o próprio *Fradique*.

Se, em sua fase final, *O Diabo* privilegiou o tom engajado e o inconformismo político, ao longo de sua publicação o jornal caracterizou-se por trazer ao público uma gama variada de temas e saberes: filosofia, educação, arte, música, teatro, crítica, história, teoria da literatura, divulgação científica, entrevistas, publicação de inéditos e caricaturas.⁷ No campo literário, a publicação contou com a participação frequente de portugueses, destacando-se, por exemplo, os nomes de autores como Aquilino Ribeiro, Fernando Namora, Irene Lisboa, João de Barros, João Gaspar Simões, Manuel da Fonseca e Vitorino Nemésio. Além disso, voltou-se para a cultura brasileira com especial relevo, dedicando, a partir de 1938, uma seção reservada ao país, como se explica na nota “O Diabo e o Brasil”, lançada no número 212 do jornal:

⁷ Cf. PIRES, 2010, p. 217

O *Diabo* que, desde os seus primeiros números, como órgão da cultura servida pela língua portuguesa, tem consagrado ao Brasil e à sua vida intelectual, tão cheia de riqueza, personalidade e atividade, a carinhosa atenção, traduzida em inúmeros artigos e notas sobre livros e escritores brasileiros e na publicação de colaboração brasileira, resolveu ampliar ainda essa atenção. Para isso iniciamos, hoje, a publicação quinzenal de uma página, sob a rubrica de *Vida Mental brasileira*. Nela reuniremos colaboração brasileira e portuguesa sobre temas intelectuais e literários do Brasil e registraremos os estudos e artigos publicados no Brasil sobre livros e escritores portugueses que nos forem assinalados. (O DIABO, 1938, p. 1)

Embora não tenha conseguido manter a regularidade quinzenal a que se propunha, e tenha angariado poucos nomes brasileiros representativos, o jornal contemplou o Brasil com artigos voltados para a literatura brasileira (em especial abordando o romance brasileiro de 30 e autores como José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Jorge Amado) e textos sobre os estudos afro-brasileiros e o negro no Brasil. Além disso, escritores brasileiros como o mineiro João Dornas Filho, veicularam artigos acerca de grandes nomes da literatura portuguesa como Eça de Queiroz, o que representa uma clara intenção d' *O Diabo* em estimular um intercâmbio intelectual luso-brasileiro.

É justamente na sequência dessa tentativa de promoção do Brasil que o nome de Cecília Meireles figuraria nas páginas do semanário pela primeira vez. Em maio de 1939, o poema da autora intitulado, na ocasião, como “Lembrança”, dividiu uma das páginas do jornal com artigos sobre lançamentos de cinema e exposições de arte plásticas. Desde 1938, os poemas editados na publicação apenas contavam com o título, nome do autor e uma ilustração comum a todos eles e que encabeçava a edição dos textos: uma espécie de cavalo alado. Sem trazer qualquer nota ou apresentação, o texto ceciliano não se inseria em nenhuma seção específica de divulgação literária, reforçando a tendência do periódico em mesclar crônicas, poemas e trechos de romances a artigos e comentários de natureza diversa.

Assim como ocorreu com outras participações de Cecília em periódicos portugueses nos últimos anos da década de 30, os poemas publicados eram aqueles sobre os quais a autora debruçara-se recentemente. Não por acaso, tais textos eram justamente os que integravam o livro *Viagem*, a ser lançado em Lisboa, em julho de 1939. Portanto, “Lembrança” encontrava-se, naquele momento, como um poema à espera da futura edição em livro, sendo antecipadamente apresentado n’ *O Diabo* que, sob a direção de Guilherme Morgado (sendo substituído por Manuel Campos Lima, de postura mais radical, em dezembro de 1939), conseguia manter-se aberto a contribuições como as de Cecília, que se afastavam de uma literatura panfletária ou marxista, reivindicada mais adiante. De qualquer forma, o único elo, até onde se pode verificar, entre a poeta e o jornal era Diogo de Macedo, que havia participado de alguns números com textos sobre artistas e exposições e quem talvez tenha intermediado a aparição da poeta n’ *O Diabo*.

Se, no jornal, o título dado ao poema foi “Lembrança”, uma chave de leitura voltada muito mais para a percepção do próprio eu poético, em *Viagem* ele seria substituído por “Excursão”, nome mais simbólico e ambíguo, já que tanto poderia se referir a uma jornada externa quanto interna. Instigar essa dupla dimensão parecia ser a intenção de Cecília, já que as primeiras estrofes do poema, por exemplo, voltam-se para a descrição de uma paisagem e aquilo que a compõe (flores, céu, odores, sons) acompanhada da afirmação do eu poético “Estou *vendo* aquele caminho cheiroso da madrugada” (MEIRELES, 2001, p. 230, grifo nosso). À medida que o texto avança, os detalhes do ambiente ganham destaque, enquadrados em pequenos *frames*: “Estou *pensando* na folhagem / que a chuva deixou polida: / nas pedras, ainda marcadas / de uma sombra umedecida...” (p. 231, grifo nosso), todavia começa-se a sugerir que a descrição poderia, justamente, ser apenas uma evocação, denotada aqui pela substituição do verbo “ver” por “pensar”. Tal sugestão passa a dominar o poema nas últimas estrofes, quando o eu poético deixa de lado a paisagem externa e volta-se para si mesmo:

Estou diante daquela porta
que não sei mais se ainda existe...
Estou longe e fora das horas,
sem saber em que consiste
nem o que vai nem o que volta...
sem estar alegre nem triste,

sem desejar mais palavras
nem mais sonhos, nem mais vultos,
olhando dentro das almas,
os longos rumos ocultos,
os largos itinerários
de fantasmas insepultos...
(p.231)

A imersão para uma realidade interior, motivada por um ambiente externo (visto ou imaginado), que aos poucos vai se tornando mais introspectivo, acaba por conduzir o eu poético a uma outra dimensão humana em que ele se percebe indiferente ao tempo, às emoções e sentimentos.⁸ Mais do que isso, um tom sombrio passa a imperar no texto: o abandono dos sonhos, olhar “dentro das almas”, os “itinerários de fantasmas insepultos”. A ideia de que aquilo que, inicialmente, apresentava-se como uma *excursão* por alguma paisagem tornou-se, na verdade, uma *incursão* lúgubre para dentro de si mesmo é reforçada nos versos finais, quando o tom mais leve que alimentava a descrição da natureza nas primeiras estrofes é totalmente substituído pelo “silêncio grande e sozinho, / todo amassado com treva, / onde os nossos olhos giram / quando o ar da morte se eleva.” (MEIRELES, 2001, p. 231).

Nesse processo em que o próprio ambiente modifica-se com as angústias do sujeito, tudo em volta adquire um ar pesaroso, refletido na imagem do “silêncio grande e sozinho”, “amassado com treva”. Dessa maneira, se no início sugeria-se algum pulsar de vida, presente nos elementos naturais que compunham o espaço percorrido pelo eu poético – o “caminho

⁸ Observa-se que o verso “sem estar alegre nem triste” ecoa o poema “Motivo”, também publicado em *Viagem*.

cheiroso da madrugada” – ao final percebe-se que, na verdade, a trilha seguida era apenas a da dissolução, representada pelo “ar da morte” que substitui a primeira impressão e passa a tudo dominar.

Além de “Excursão”, outros dois poemas de *Viagem* ainda apareceram n’*O Diabo* naquele ano de 1939. Em julho, o jornal apresentou o poema “Retrato”, que se tornaria um dos mais emblemáticos do livro e de toda a sua obra poética. Mas, no semanário, o poema foi publicado com um interessante diferencial: uma quarta estrofe suprimida na versão definitiva do texto. Esse fato sugere que Cecília poderia ter enviado anteriormente aqueles poemas a algum amigo (talvez o próprio Diogo de Macedo) que se encarregou de sua publicação. Afinal, naquele mesmo mês, o livro *Viagem* seria lançado, em Portugal, com uma versão diferente do poema que integrava as páginas do jornal lisboeta. Diante disso, pode-se imaginar que a autora não possuía total controle de seus textos em circulação no país, pois, caso estivesse a par de sua participação n’*O Diabo*, teria, provavelmente, corrigido o erro e enviado o poema em sua versão definitiva.

De toda forma, é extremamente curioso observar que um dos poemas cecilianos mais famosos já possuiu um final diferente do consagrado questionamento: “Em que espelho ficou perdida / a minha face?” De fato, o texto apresentava-se no jornal da seguinte forma:

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?

Em que mar se encontra afogada
toda a minha figura antiga.
- tão fundo, tão ermo, tão longe –
que não se atinge?
(MEIRELES, 1939, p. 5)

Como se observa pelo paralelismo, a estrofe daria continuidade à questão proposta no verso anterior, mas traria à tona um novo elemento: um mar abismal, responsável por ocultar e lançar às profundezas sua face perdida, tornando para sempre irrecuperável o que se define como sua “figura antiga”. Talvez porque tenha sido inserida abruptamente no poema, a imagem do mar realmente parece quebrar a harmonia do restante do texto, causando, sem dúvida, maior impacto a já cristalizada leitura que se encerra com a imagem do espelho. De toda a forma, o fato de “Retrato” ter sido publicado de forma diferenciada da que se conhece hoje também indica um constante trabalho de revisão e aperfeiçoamento empreendido pela poeta, responsáveis pela excelência literária alcançada em *Viagem*. Embora, à época, a autora não pudesse supor o impacto que tal poema alcançaria, atualmente é possível perceber que ele transmite muito da essência poética de Cecília: uma reflexão pungente acerca da voracidade do tempo que a tudo consome e transforma e a súbita percepção da própria efemeridade.

Seguindo a tendência de apresentar os poemas de Cecília de maneira intervalada (contemplando os meses de maio, julho e setembro), o semanário trouxe um novo texto da autora brasileira em seu número 258. Nomeado no jornal como “Cantiga”, o poema já havia sido publicado, em maio de 1938, no primeiro número da revista *Ocidente*. Tratado em livro como “Canção”, apresentava os seguintes versos iniciais: “Pus o meu sonho num navio / e o navio em cima do mar [...]”. Como se observa, o fato de já ter aparecido em outro periódico português no ano anterior, reforça a ideia de que a aparição de Cecília Meireles n’ *O Diabo* tinha como grande motivação, mais do que publicar textos inéditos, dar publicidade aos poemas de *Viagem* e reforçar a presença da autora em veículos literários, pois seus versos eram editados no semanário em meio ao lançamento de sua nova obra em Portugal.

Logo, é possível afirmar que a presença de Cecília nesse semanário, exemplifica o papel das revistas e, nesse caso, também dos jornais literários de se tornarem aquilo que Clara Rocha chama de “trampolim de lançamento”. Segundo ela, tais meios de comunicação lançavam escritores em seu sentido mais amplo: davam a conhecer, promoviam, atiravam ao público, tornavam público.⁹ Nesse sentido, iniciativas como a empreendida n’*O Diabo* mantinham o nome de Cecília, bem como seus poemas, em circulação, contribuindo para alavancar o êxito do lançamento de seu livro e constituindo-se como uma verdadeira ação de *marketing* em prol da escritora brasileira.

Fato inegável é reconhecer que publicações como essa revelam, em muitos casos, facetas ainda pouco conhecidas da obra de grandes escritores, como exemplificado com um dos poemas mais famosos de Cecília. Haja vista que seus manuscritos, arquivos e documentos, que revelariam indícios de seu processo criador, encontram-se inacessíveis aos pesquisadores brasileiros, semanários e revistas lusitanas oferecem-se como um interessante campo de investigação em busca de contribuições inéditas ou versões diferentes dos textos publicados no Brasil. Assim, *O Diabo*, assim como outras publicações portuguesas, apresenta-nos alguns aspectos da criação poética daquela que tão bem se definiu como “a inúmera” e que, ainda hoje, lança-nos o desafio para que se revelem algumas de suas tantas versões.

.....

A NEW FACE TO THE POEM “PORTRAIT”: CECÍLIA MEIRELES IN THE PORTUGUESE MAGAZINE *THE DEVIL*

ABSTRACT

Cecília Meireles was also an important figure in the Portuguese literary circle. Her connection with this country is evidence by many ways, by her personal connection with Portuguese writers as well as her intense literary publication

⁹ Cf. ROCHA, 1985, p. 34

in magazines between the decades 1930' and 1950'. The presence of the author in these periodicals reveals the fact that they were supports that, besides had published her poetry, today can reveal as true sources of Cecília Meireles creation process.

KEYWORDS: Cecília Meireles; "Portrait"; Portuguese magazine.

UN NUEVO ROSTRO PARA EL POEMA "RETRATO": CECÍLIA MEIRELES EN EL SEMANARIO PORTUGUÉS *EL DIABLO*

RESUMEN

Cecília Meireles también fue figura destacada en el medio literario portugués. Su conexión con el país se evidencia de innumerables formas, tanto en la relación personal con escritores, cuanto en su intensa producción literaria en revistas entre las décadas de 30 y 50. La presencia de la autora, en esas publicaciones, evidencia el hecho de que ellas se caracterizaban como soportes que, además de haber, otrora, revelando su poesía, hoy, se muestran como verdaderas fuentes del proceso de creación de Cecília Meireles.

PALABRAS CLAVE: Cecília Meireles; "Retrato"; Semanario portugués.

REFÊRENCIAS

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955.

INEZ, Artur. Janela aberta. *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano I, n. 1, 2 jun. 1934. p. 1.

LIMA, Manuel Campos. Uma arte simples e heroica. *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano VII, n. 282, 17 fev. 1940. p. 1.

MARTINS, Ana Luíza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

MEIRELES, Cecília. Retrato. *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano VI, n. 253, 29 jul. 1939. p. 5.

_____. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Organização e notas de Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

_____. *Poesia completa de Cecília Meireles*. Organização, introdução e estabelecimento de texto de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. (2 vol.).

MELO E CASTRO, E. M. de. As revistas dos novísimos. *Sema – Publicação sazonal de artes e letras*, n. 3, p. 59-65, outono/1979.

MILLET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

O DIABO. Semanário de Crítica Literária e Artística. *O Diabo na Presença*, Ano II, n. 73, 17 nov. 1935. p. 1.

_____. Semanário de Crítica Literária e Artística. *O Diabo e o Brasil*, . Ano V, n. 212, 16 out.1938. p. 1.

OLIVEIRA, José Osório de. A poetisa do Brasil. *Diário de Lisboa*, 9 out. 1934. p. 4.

PIRES, Daniel. *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*. Lisboa: Grifo, 1996.

RÉGIO, José. Semanários literários. *Presença – Folha de Arte e Crítica*, n. 46, out. 1935. p. 15.

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1985.

RÓNAI, Paulo. As tendências recentes. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 63-65.

Submetido em 29 de agosto de 2017

Aceito em 20 de novembro de 2017

Publicado em 26 de janeiro de 2018
