

# CECÍLIA MEIRELES E A REVISTA PRESENÇA: A TRADIÇÃO COMO HERANÇA<sup>1</sup>

CECILIA MEIRELES AND PRESENCE MAGAZINE:  
TRADITION AS A LEGACY

Karla Renata Mendes

Docente da área de Literatura da Universidade Federal de Alagoas, *campus* Arapiraca.

---

1 Artigo desenvolvido a partir dos resultados obtidos na tese de doutorado “Navegando em mares lusitanos: diálogos transatlânticos entre Cecília Meireles e Portugal”, defendida na Universidade Federal do Paraná.

**Resumo:** Cecília Meireles manteve uma profícua conexão com Portugal, atuando, por exemplo, em revistas portuguesas entre 1930 e 1950. Entre tais publicações, encontra-se *Presença*, surgida em Coimbra, em 1927. Embora inserida no contexto modernista, a revista defendia um aproveitamento da tradição e um modernismo continuador. Assim, a autora acabou encontrando ali um espaço favorável à recepção e divulgação de sua poesia, alinhada aos ideais defendidos pela revista. Dez de seus poemas foram publicados em dois números da revista. O presente artigo procura, portanto, evidenciar a participação de Cecília na *Presença*, perfazendo um panorama de suas contribuições e de seu diálogo com a publicação portuguesa.

**Palavras-chave:** Cecília Meireles, presença, poesia.

**Abstract:** Cecília Meireles maintained a fruitful connection with Portugal, acting, for example, in Portuguese magazines between 1930 and 1950. Among these publications, we can highlight the Presence appeared in Coimbra, in 1927. Although inserted in the modernist context, the magazine defended a use of the tradition and a continuing modernism. Thus, the author found there a favorable space for the reception and dissemination of her poetry aligned with the ideals defended by the magazine. Ten of her poems were published in two issues of the magazine. This article, therefore, seeks to highlight Cecília's participation in the Presence, providing an overview of her contributions and her dialogue with the Portuguese publication.

**Keywords:** Cecília Meireles, presence, poetry.

## 1. Introdução

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 Osório na ocasião, sua visita era permeada por certa familiaridade inerente ao 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 quase, 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 redescobrando 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, a poeta já era percebida em seu “caráter anfíbio luso-brasileiro” como bem definiria, décadas mais tarde, Nádia Batella Gotlib (cf. GOTLIB, 1997, p. 442). Certamente, no âmbito das relações pessoais, não era apenas a união com o ar-

tista 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.

É notável que, 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 que, posteriormente, contariam com uma expressiva participação da autora brasileira. É possível identificar contribuições de Cecília Meireles em, pelo menos, nove revistas portuguesas que circularam entre o final da década de 20 e o início da década de 60. Essas publicações em solo lusitano foram cruciais na recepção da poesia ceciliana 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.

## 2. *Presença*: a tradição como herança

A revista *Presença* surgiu em Coimbra, em março de 1927, pela iniciativa dos escritores José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca. Editada ao longo de 13 anos, contou com duas séries: a primeira composta por 54 números publicados entre 1927 e 1938, e a segunda com apenas dois números, surgidos entre 1939 e 1940. Embora os três idealizadores assumissem igualmente cargos de direção, José Régio acabou se tornando o grande mentor do grupo, assumindo extensa colaboração e delimitando com maior autoridade as diretrizes ideológicas e estéticas da revista. Tal fato seria assinalado pelo próprio Gaspar Simões, em *História do movimento da "Presença"*: "Foi a José Régio, realmente, que a geração da *Presença* confiou o estandarte da sua revista." (SIMÕES, 1958, p. 20). O suposto destaque excessivo da figura de Régio causaria, em 1930, a primeira cisão do grupo. Afastar-se-iam o diretor Branquinho da Fonseca e os colaboradores Edmundo de Bettencourt e Adolfo Rocha (Miguel Torga).

Em 1931, o poeta Adolfo Casais Monteiro passou a ocupar o cargo de diretor deixado por Branquinho da Fonseca. Sua atuação tornou-se relevante no que diz respeito à abertura da *Presença* para divulgação da literatura estrangeira, inclusive a brasileira:

A aproximação com os poetas do Brasil data igualmente desta fase [1931-1935]. É Adolfo Casais Monteiro quem mais trabalha nessa aproximação. Ribeiro Couto propõe-se editar nas nossas edições, que muito lhe agradam, o seu livro *Província*, e Cecília Meireles, Jorge de Lima, etc. colaboram na *Presença* (SIMÕES, 1958, p. 60).

De fato, uma das preocupações mais latentes do periódico seria a expansão das fronteiras culturais portuguesas, atuando na recepção e veiculação da arte estrangeira, notadamente das literaturas francesa, italiana, russa e brasileira. E é nesse contexto que emerge a figura da poeta brasileira Cecília Meireles, que se faria presente em dois números da revista: nº 45, de junho de 1935, e 53-54, de novembro de 1938.

Além da recepção favorável concedida a escritores estrangeiros, *Presença* evidenciava-se como uma publicação que acolhia amigavelmente uma poética desvinculada, à primeira vista, dos movimentos de vanguarda modernistas, como era o caso da poesia de Cecília. Isso porque, apesar de tornar-se um importante meio de promoção dos escritores ligados a *Orpheu* (geração surgida doze anos antes), o movi-

mento presencista acabou tendo o título de “segundo tempo modernista” contestado graças à linha diretiva assumida ao longo de seu desenvolvimento. Embora admitisse a importância dos “rapazes de *Orpheu*”, responsáveis, segundo Gaspar Simões, por “acordar a dormente literatura nacional com um beliscão salutar” (SIMÕES, 1958, p. 18), e reivindicasse Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa como “mestres” contemporâneos, o grupo presencista acabou assumindo posturas que, na opinião de críticos como Eduardo Lourenço, afastavam-no do movimento órfico, levando a “converter o falso filho num autêntico rival” (LOURENÇO, 2003, p. 149).

Já em seu artigo de abertura no primeiro número da revista, “Literatura viva”, datado de 1927, José Régio definia um conceito de arte pautado em dois parâmetros principais: a “originalidade” e a “sinceridade”, sendo que, para ele, a falta desses dois elementos seriam vícios que inferiorizavam a literatura portuguesa de sua época. Por isso, explicava: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe” (RÉGIO, 1927, nº 1, p. 1). Dessa maneira, o conceito de “obra viva” colocava em destaque a individualidade do artista, salientando os traços de originalidade, personalidade e estilo que se imprimem à arte. Para Régio, a “literatura viva” seria,



então, aquela em que “o artista insuflou a sua própria vida e que por isso mesmo passa a viver de vida própria” (RÉGIO, 1927, nº 1, p. 1), diferente do que designava de “literatura profissional”, em que apenas se reproduziam fórmulas e modos de escrita fáceis e populares, sem imprimir-lhes a autonomia necessária à verdadeira arte.

Percebe-se que o enfoque concedido à subjetividade e à individualidade da criação literária, apontado já no editorial de abertura da revista, seria ponto fulcral ao longo da *Presença*. O tema seria retomado por José Régio no texto “Literatura livresca e literatura viva”, publicado na edição nº 9, de fevereiro de 1928. Nele, a individualidade seria levantada a partir da integração da literatura na esfera conjunta das artes, pois para Régio ela deveria ser encarada como as demais artes (pintura, dança ou música) e, como tal, caracterizava-se pela “re-criação individual do mundo”, uma vez que na “obra de Arte, o mundo existe através da individualidade do Artista” (RÉGIO, 1928, nº 9, p. 2). Observa-se que o autor/artista adquire uma espécie de “aura”, configurando-se como intérprete do mundo à sua volta, lembrando a todos, que “o escritor antes de ser o homem que se exprime pela palavra escrita é o homem que sente e pensa na complexidade dos seus dons” (SIMÕES, 1958, p. 17). Essa referência à sensibilidade do artista, tornando-o capaz de transformar suas emoções e visão de mundo em objeto de fruição estética, seria, para Fernando Guimarães, como ex-

plicitado no texto “Entre vanguarda e tradição: a *Presença*”, marca de uma “abertura para uma valorização subjetivista da criação artística incompatível, aliás, com os pressupostos do Futurismo ou outras intenções de vanguarda” (GUIMARÃES, 1982, p. 74). Para o autor, o que o grupo presencista realizou foi uma recuperação da tradição através da “‘feição individualista’ que amolda a criação artística” (GUIMARÃES, 1982, p. 79).

Essa perspectiva de enxergar o texto literário, como as demais expressões artísticas, mediado pela subjetividade e personalidade de um sujeito, visando sempre ao fim estético, acabou por diminuir o envolvimento do grupo presencista com questões externas à literatura, fossem elas políticas ou sociais. Como afirmava Régio, “o ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão (...) A finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, *a finalidade estética*” (RÉGIO, 1928, nº 9, p. 2, grifos nossos). Portanto, *Presença* manifestava o desejo de uma arte sem direções partidárias, movida somente pelas forças da criação artística. Afinal, como ressaltava Simões, o movimento buscava “a independência da literatura e da arte de todos os interesses de ordem política, social, moral, religiosa, publicitária, etc. e acima de tudo a finalidade sem fim da arte” (SIMÕES, 1958, p. 40). Todavia, o próprio Gaspar Simões reconhecia que o princípio enunciado por Régio de uma “Arte pela Arte” levou gerações posteriores a

acusarem os presencistas de certo “alheamento” e afastamento das questões históricas pertinentes à sua época, fato que o próprio autor parece não contestar, mas antes justificar, como se vê abaixo:

Em Coimbra, os rapazes chegados aos vinte e cinco anos, ou em vésperas dessa meta da plena juventude, ainda viviam sob o influxo de uma liberdade que permitia acreditar numa independência total da literatura e da arte relativamente à política e aos destinos da sociedade humana. E foi por isso que puderam dar-se ao luxo de exigir que os deixassem em paz com revoluções e aspirações políticas, confiantes num futuro de que não previam os trágicos horizontes (SIMÕES, 1958, p. 33).

Dessa forma, o movimento da *Presença* se arrogava o direito de cultivar uma arte, acima de tudo, pautada pelo individualismo criador, valorizando a subjetividade e o estilo do artista, sem que houvesse a obrigatoriedade de refletir as angústias ou necessidades de seu tempo. Deriva daí, exposta nas páginas de sua revista, uma literatura voltada para temas variados, mas explorando de forma muito contundente o caráter confessional, o próprio “eu”, o lirismo amoroso, ou, como assinalou Eduardo Lourenço, o caráter eminentemente pessoal do drama de alguém e com alguém (cf. LOURENÇO, 2003, p. 141). Essa conjuntura de aspectos, além do que define como *psicologismo* no modo de análise e crítica dos presencistas a respeito de *Orpheu*, em especial da poesia de Fernando

Pessoa, levaram Eduardo Lourenço a publicar, na década de 60, talvez o mais polêmico texto sobre *Presença* e um dos mais comentados ensaios de sua carreira: “*Presença*” ou a *contrarrevolução do modernismo português?*. Nele, o autor desconstrói o que ele chama de “autêntico lugar-comum da historiografia e da crítica literárias” (LOURENÇO, 2003, p. 225), que consistia na definição do movimento presencista como segundo tempo modernista, continuador de *Orpheu*. Na opinião de Lourenço, as obras dos autores de *Presença* apresentavam antes de qualquer ligação com o Modernismo, “uma religação ao fluir tradicional da poesia portuguesa”, configurando-se como *reflexão sobre o Modernismo* e, simultaneamente, *refracção do Modernismo* e, por isso, mereceria muito mais a designação de “*Contra-Revolução do Modernismo*” (LOURENÇO, 2003, p. 149, grifos nosso).

Como se nota, o ensaio de Lourenço situa o grupo presencista quase que “à parte” do modernismo. Da mesma forma, ao comparar a poesia de Fernando Pessoa com a de José Régio, Lourenço observa um senso de modernidade muito mais autêntico no primeiro, ressaltando a distância existente entre *Orpheu* e *Presença*, em termos de inovações e rupturas. Tal antagonismo revela o caráter ambíguo do fenômeno moderno que expõe fenômenos artísticos percebidos como *contraditórios* convivendo paralelamente.

Observa-se que, além de valorizar a individualidade e a personalidade poética, (exaltando os preceitos

de *autenticidade e originalidade*, presentes na “literatura viva”), e buscar uma literatura muito mais voltada ao fim estético do que ao reflexo de um pretensão “realismo”, o grupo *Presença*, como destaca Clara Rocha, também recusava “qualquer filiação a escolas ou partidos, admitindo colaboração de diversas proveniências” (ROCHA, 1985, p. 401). Tal recusa permitiu também que o grupo se sentisse à vontade para admirar a arte do presente e do passado, sem uma ruptura definitiva com a literatura precedente, como atesta Gaspar Simões:

*Presença* não rompia anarquicamente com o passado, embora estivesse pronta a eleger os seus mestres entre os ‘futuristas’ malsinados pela imprensa lisboeta. Respeitava igualmente Camões e Pascoais, para tanto bastava que a sua literatura fosse mais viva que livresco. (...) O conceito de ‘literatura viva’ não obrigava os *presencistas* a repudiar a lição do passado (SIMÕES, 1958, p. 38).

A ligação com os “mestres” do passado é abordada no segundo número da *Presença*, publicado em março de 1927, no artigo “Classicismo e Modernismo”, também assinado por José Régio. Ao invés de estabelecer um embate entre os valores do passado e do presente, Régio propunha uma expansão e generalização do conceito de “clássico”. Ao afirmar que “tudo o que em Arte é verdadeiramente superior — [é] clássico” (RÉGIO, 1927, nº 2, p. 1), o autor buscou encontrar uma compatibilidade entre o clássico e o moderno, che-

gando a admitir que o “modernismo superior é individualista e clássico”, uma vez que se considera clássica “toda a obra de Arte em que determinado motivo encontra o seu meio de expressão próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização” (RÉGIO, 1927, nº 2, p. 2).

Ao definir o clássico como uma obra atemporal que condensa as maiores virtudes e engenhos de um individualismo criador, *Presença* assumiu um discurso conciliador que permitia, por exemplo, uma convivência harmônica, ao longo das páginas de sua revista, entre Gil Vicente, Camões, Antero, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Tal postura conciliatória confirma a teoria de Fernando Guimarães, de que os valores da *Presença* se revelam através de “duas linhas de desenvolvimento, talvez aparentemente antagônicas: a da tradição e a da vanguarda”, acrescentando que “foi em face deste duplo apelo que a geração presencista teve de se afirmar” (GUIMARÃES, 1982, p. 70). Assim, a revista coimbrã caracterizava-se como um periódico que se instaurou no contexto modernista, mas que estabeleceu um diálogo aberto com manifestações artísticas tidas como tradicionais ou perpetuadoras de valores que poderiam ser vistos, àquela altura, como ultrapassados.

### 3. Cecília Meireles e a poesia brasileira na *Presença*

Supõe-se que vários foram os fatores que levaram Cecília Meireles a contribuir com *Presença*, afinal tratava-se de uma publicação representativa em Portugal, dirigida por Adolfo Casais Monteiro, nome familiar à autora<sup>2</sup>, e que, além de tudo, defendia um programa coerente com o estilo ceciliano. Nesse contexto, a revista *Presença* acolheu pela primeira vez a poesia de Cecília Meireles em junho de 1935, na edição nº 45, em uma seção denominada “Poetas brasileiros”, na qual três poemas da autora foram apresentados: “Cantiga”, “Amor” e “Descrição”<sup>3</sup>.

O primeiro deles, “Cantiga”, registra uma constante na poesia ceciliana. Afinal, ao longo de sua obra, mais de setenta poemas levam no título termos como “canção”, “cantiga” ou “cantar”. Tal registro denota o diálogo da autora com formas poéticas tradicionais, além de traduzir sua preocupação com a musicalida-

---

2 Em 1944, na antologia *Poetas novos de Portugal*, organizada por Cecília Meireles, Adolfo Casais Monteiro seria um dos nomes escolhidos pela autora para figurar na seção “Da Presença aos poetas mais novos”. Registra-se também que Monteiro teria sido um dos organizadores de um banquete em homenagem a Cecília, em Lisboa, em 1951, o que denota certa proximidade entre os escritores.

3 Em 1939, os mesmos poemas seriam editados na obra *Via-gem*, mas, com exceção do último, teriam seus títulos alterados: “Cantiga” tornar-se-ia “Fio” e “Amor” seria renomeado como “Êxtase”. Optou-se por tomar a edição da *Poesia completa* (Nova Fronteira, 2001) da autora como referência nas citações aos textos publicados na revista *Presença*.

de e a sonoridade, fatores também presentes nesse poema publicado em *Presença*:

No fio da respiração,  
rola a minha vida monótona,  
rola o peso do meu coração.

Tu não vês o jogo perdendo-se  
como as palavras de uma canção:

Passas longe, entre nuvens rápidas,  
com tantas estrelas na mão...

Ah!  
para que serve o fio trêmulo  
em que rola o meu coração? (MEIRELES, 2001, p. 247)

Embora não obedeça a um esquema métrico preciso, alternando versos de oito e nove sílabas, o poema alcança musicalidade nas rimas favorecidas pelo predominante esquema de dísticos. Observa-se que, na primeira estrofe, há a evocação da simbologia do “fio”, esse “agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 430) representando aquilo que conduz à essência mais profunda do eu poético. Dessa forma, vê-se um “eu” que se sente tomado por uma sensação de melancolia, para quem o existir ganha contornos apáticos. Consciente de que somente ele mesmo entende esse acontecimento, o sujeito dirige-se, na sequência, a um interlocutor que parece caracterizar-se como seu oposto. Pode-se notar que



enquanto para o eu lírico a vida parece taciturna, o “tu”, que permanece alheio e inocente, tendo como único objetivo “passar”, acaba não percebendo que “o jogo se perde”. Se na primeira estrofe há uma *proposição* e, nas seguintes, uma *antítese*, a última estrofe apresenta-se como *síntese*, já que, após a observação de seu interlocutor, o próprio sujeito se modifica, questionando-se sobre sua condição e sobre o que o afasta do outro.

Observa-se que o poema, abordando um tema de caráter mais universal, obedece ao preceito presentista da defesa de uma arte “*intemporal*, ‘inacessível às condições do tempo e do espaço’” (ROCHA, 1985, p. 403), o que também acontece com os outros dois textos publicados: “Amor” e “Descrição”. Sobre esses, pode-se perceber que se alinham a dois segmentos temáticos caros à *Presença*, conforme observado por Clara Rocha: o “lirismo amoroso” e a “poesia de dispersão” (cf. ROCHA, 1985, pp. 411-428). Em “Amor”, há a presença marcante de um “tu”, figura recorrente na poética de Cecília Meireles, ao qual o “eu” se dirige numa série de imprecações: “Deixa-te estar embalado no mar noturno / onde se apaga e acende a salvação. / Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma (...)” (MEIRELES, 2001, p. 255). Recorrendo a uma estrutura paralelística, o poema constrói-se a partir de imagens que sugerem fluidez e vagueza, uma vez que todas as súplicas do eu lírico se dão no sentido de clamar pela superação de qualquer resquício da exis-

tência física, objetiva, real: “Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade. / Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai. / Nós somos um tênue pólen dos mundos...” (MEIRELES, 2001, p. 255). Só o desprendimento absoluto pode conduzir à dispersão e transcendência almejadas.

Por fim, “Descrição”, terceiro poema a integrar as páginas dessa edição da *Presença*, explora de maneira mais veemente o “*eu solitário*”, outra vertente percebida ao longo das publicações da revista (cf. ROCHA, 1985, p. 407), a partir de um viés melancólico e concatenando vários dos símbolos presentes na poética ceciliana, tais como a água, a noite e as estrelas. A partir da montagem de um cenário natural composto da “Água clara que cai sobre pedras escuras / e que, só pelo som, deixa ver como é fria” e da “noite por onde passam grandes estrelas puras” (MEIRELES, 2001, p. 264), enunciam-se uma série de elementos unidos pela característica de “não-ser”, pela incompletude: “Há um pensamento esperando que se forme uma alegria. / Há um gesto acorrentado e uma voz sem coragem, / e um amor que não sabe onde é que anda o seu dia” (MEIRELES, 2001, p. 264). O que surge, então, é uma contradição entre os conflitos enumerados e a natureza que se mantém impassível, apenas seguindo seu curso eterno: “E a água cai, refletindo estrelas, céu, folhagem... / Cai para sempre!” (MEIRELES, 2001, p. 264). Assim, a *descrição* ceciliana revela uma paisagem inalterável, a água que permanente-

mente irá fluir, mesmo que em torno dela reverberem as agitações humanas.

Três anos após a publicação desses poemas, Cecília Meireles voltaria a ocupar as páginas da *Presença* em novembro de 1938, na edição nº 53-54 da revista. Porém, em sua segunda participação, ser-lhe-ia concedida maior visibilidade e reconhecimento: um número maior de poemas seria publicado (sete, no total) em uma seção criada especialmente para esse fim (intitulada “Alguns poemas de Cecília Meireles”) e contando ainda com uma pequena nota introdutória de José Régio, grande mentor do grupo presencista. Embora sucinta, a espécie de apresentação ensejada por Régio possui um teor de crítica à pouca divulgação da obra de Cecília em Portugal, ao mesmo tempo em que enaltece o valor de sua poesia:

Já se sabe muito em Portugal que o Brasil tem hoje bons poetas e bons romancistas. Já os nomes dos maiores nos são familiares e queridos. Jorge Amado, você que escreveu as páginas admiráveis do *Jubiabá*, deixe-me salientar o seu nome (...) Ora uma coisa que me espanta é não ter ainda encontrado o nome de Cecília Meireles a-par dos de tantos bons poetas brasileiros. Deve ser isso desconhecimento meu: Porque há nos versos de Cecília Meireles uma graça poética e um dom de universalidade que qualquer dos seus maiores compatriotas lhe pode invejar. *Presença* honra-se publicando um ramo dos seus versos iluminados de intenção e ritmo. Acaso é vulgar – pergunto – ler a gente, nos dias de hoje, versos assim poéticos? (RÉGIO, 1938, nº 53-54, p.2).

O que se percebe, então, é que ainda antes da publicação de *Viagem* (ocorrida em 1939), obra que renderia a Cecília Meireles o prêmio da Academia Brasileira de Letras e a destacaria no cenário literário brasileiro, José Régio já exaltava suas qualidades poéticas, observando, em Cecília, características que se ajustavam ao ideário do movimento da *Presença*. Além disso, o questionamento final acerca da incompatibilidade de sua época e a leitura de “versos *assim poéticos*” deixa entrever um elogio e uma defesa do lirismo, ainda que, para alguns, esse parecesse algo obsoleto, face à era moderna.

Logo em seguida à nota introdutória, surgem os poemas que se dividem em cerca de três páginas da revista. Dos sete textos, dois seriam publicados, posteriormente, em *Viagem*, quatro surgiriam na obra *Vaga Música*, de 1942, e um deles apareceria em *Mar Absoluto*, de 1945, o que sugere um processo contínuo de escrita por parte da autora e indica uma posterior organização e seleção dos poemas para publicação em livro. “Anunciação”, primeiro texto da série, integra o livro *Viagem* e reflete uma característica marcante da poesia de Cecília Meireles escolhida para figurar na *Presença*: a referência a elementos relacionados ao universo marítimo. Nesse poema, por exemplo, há menção a “navios”, ao “vento” que movimentava cordas e velas da embarcação, “areias”, “nuvens”, “espumas”, “remos”, “onda”, “peixes”, elementos simbólicos de fluidez, dispersão e efemeridade. A poeta constante-

mente sugere a ideia de dissolução, liquidez, identificada aqui nos “corpos desmanchados no vento” ou na “água [que] derrete um brilho fino” para logo perder-se. A escolha de um texto em que a figuração do mar fosse central para a construção dos sentidos poéticos não é fruto do acaso, uma vez que a autora publicava em uma revista portuguesa, inserida em uma cultura de forte apelo a esse elemento.

A mesma interlocução com referências ao universo lusíada acontece com o segundo poema a figurar nas páginas dessa edição da *Presença*. “Cantiga”, posteriormente editado na obra *Vaga Música* como “A amiga deixada”, retoma o ideário das cantigas medievais, mas inserindo elementos próprios do universo poético ceciliano. Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval, nesse poema “é estabelecida uma das primeiras reflexões da poetisa sobre a existência passada das amigas, a cantarem o abandono, a saudade do amado, nas cantigas chamadas de amigo, finamente evocadas também pelas rimas em /a/ e /i/” (MALEVAL, 2003, p. 135). O poema é composto a partir de uma estrutura que se alterna entre a repetição dos versos “Antiga / cantiga / da amiga (...)” (que passa a figurar como uma espécie de refrão), e que recebe, de acordo com a evolução do poema, diferentes complementos. Inicia-se com a “amiga *deixada*”, a “*chamada*”, “*chegada*”, “*calada*” até a retomada cíclica, na última estrofe, da primeira e mais simbólica designação. Entremeadas a esses “ecos” das cantigas, surgem

estrofes que recuperam as imagens de efemeridade, dispersão e fluidez constantes na poesia da autora: “Pérola caída / na praia da vida: / primeiro, perdida / e depois — quebrada. / (...) Partiu como vinha, / leve, alta, sozinha, / — giro de andorinha / na mão da alvorada” (MEIRELES, 2001, pp. 438-439). A bela metáfora da “pérola caída na praia da vida” associa-se muito bem à fragilidade inerente à figura da amiga: “perdida” e “quebrada”, acaba por apenas desaparecer, pon-do termo a um processo de solidão e dissolução que se anunciava desde que foi “deixada”.

A escolha dos poemas publicados para a segunda participação da autora na revista deixa entrever ainda mais a proximidade existente entre Cecília Meireles e o universo português. Além da temática do mar e a referência às cantigas medievais, o terceiro poema, “Mulher de pedra”<sup>4</sup>, seria editado em *Vaga Música* com uma dedicatória à escritora portuguesa Fernanda de Castro, esposa de Antonio Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal. Eles haviam sido os grandes responsáveis pela primeira viagem de Cecília ao país, em 1934, a fim de realizar conferências sobre literatura e educação. A respeito da amiga portuguesa, Cecília afirmou em carta a Fernando de Azevedo em 1934:

tenho uma amiga esperando-me no Estoril. É a poetisa  
Fernanda de Castro (...) Uma criatura encantadora (...)

---

4 Publicado em *Vaga Música* com o título “A mulher e seu menino”.

com o mesmo tóxico que eu tenho no sangue do espírito: deslumbramento pela selva e pelo oceano, loucura pelo sol (...), fome do infinito (...) (MEIRELES apud GOUVÊA, 2001, p. 29).

Durante a visita de Cecília a Portugal, e após conhecer pessoalmente a amiga, os laços entre as duas escritoras se estreitariam ainda mais e, como nota Leila V.B. Gouvêa, a casa de Fernanda e Ferro passaria a ser “um dos pontos de encontros” entre artistas portugueses e Cecília Meireles (cf. GOUVÊA, 2001, p. 36). A relação afetuosa entre as duas escritoras seria registrada através da poesia, como o comprova o texto ceciliano dedicado a Fernanda e, em contrapartida, o poema “Quem pudera, Cecília!” publicado na edição 100, da *Colóquio Letras*, em 1987, e no qual a portuguesa exalta a figura da poeta brasileira em seu carinho por Portugal e pelas coisas simples do país. Embora nas páginas da revista coimbrã “Mulher de pedra” não seja dedicado a Fernanda, tal poema acaba assumindo relevância especial em sua obra, uma vez que seria o escolhido como homenagem e referência à amiga portuguesa.

Como o título sugere, o poema tem como mote central justamente a “mulher de pedra” que é questionada pelo eu-lírico: “Mulher de pedra / que é do menino / que houve em teu doce / braço divino (...)” (MEIRELES, 2001, p. 439). A percepção da ausência física desse “menino” suscita respostas da “mulher” (marcadas textualmente pelas aspas) que enfatizam

uma relação maternal em que a tônica seria a proximidade, a união, mas que, diante da perda do “menino”, acaba sendo marcada pela dor do afastamento e torna-se uma espécie de lamento: “Vento do tempo / me estremeceu: / ele era pedra / da minha pedra, / mas nunca soube / se era bem meu. (...)” (MEIRELES, 2001, p. 440-41). O poema constrói-se em torno de um jogo em que a mulher referida pode somente ser uma estátua à qual falta uma parte, nesse caso, justamente a criança amparada nos braços, assim como, simbolicamente, uma figura maternal que vê seu menino distante de si. As motivações que levariam Cecília Meireles a dedicar tais versos a Fernanda de Castro podem apenas ser supostas, cogitando-se a possibilidade da autora portuguesa ter lido e apreciado o poema ou o fato de Cecília ver nele alguma identificação íntima com a amiga de além-mar.

Além desses três poemas que, de diferentes maneiras, ligam-se a Portugal, outros quatro textos ainda integrariam a seleção apresentada na revista: “Música”, “Eco”, “Memória” e “Carta”. Em “Música” (que integraria mais tarde o livro *Viagem*), como se sugere desde o título, há a exploração sonora através de uma estrutura poética tradicional que privilegia os tercetos (das dozes estrofes que compõem o poema, onze obedecem a esse esquema), em versos tetrassílabos e que evocam, por vezes, a *terzina*, sistema em que o primeiro e o terceiro versos rimam entre si e o segundo dá rima ao terceto seguinte: “Noite perdida,



/ não te lamento: / embarco a vida // no pensamento,  
/ busco a alvorada / do sonho isento (...)" (MEIRELES,  
2001, p. 233). Através de elementos como "noite",  
"rosa", "vento", "lua" e "sombra", toma corpo uma poe-  
sia que clama pela dispersão (uma vez constatado  
que a vida está "num chão profundo! / - raiz prendi-  
da") e que almeja um sujeito espalhando-se metafori-  
camente através desses mesmos elementos.

"Eco", por sua vez, surgiria editado em *Vaga Música*, no ano de 1942, mas ainda em 1939 seria desta-  
cado por Mário de Andrade no texto "Cecília e a poe-  
sia". Para o autor, esse "seria um dos mais admiráveis  
poemas de Cecília Meireles", apesar de configurar-se  
como "duro, rijo, em que certas frases muitas secas  
batem com uma firmeza clássica de pedra, entre fra-  
ses emolientes, cheias dessa sensibilidade sensual,  
que faz nascer o adjetivo" (ANDRADE, 1972, p. 72).  
Como apontou Mário, o poema se põe a descrever um  
"pobre animal" que surge em um morro, alta noite, em  
silêncio, numa busca vã não se sabe exatamente pelo  
quê, mas em meio à escuridão solitária, obtém, como  
única resposta ao seu clamor, o próprio eco de seus  
latidos. Insuflado pelo som que ouve, parte em dire-  
ção ao eco numa improfícua perseguição. A "tristeza  
de buscar um eco, um sentido, uma identidade maior"  
(ANDRADE, 1972, p. 73) vivida por esse animal seria,  
para Mário, facilmente associada à busca empreendi-  
da pelo próprio homem, drama que, segundo o poeta,  
seria traduzido com primazia por Cecília.

Quanto ao poema “Memória” — também presente em *Vaga Música* —, receberia (assim como “Mulher de pedra”), na edição em livro, uma dedicatória, dessa vez, a José Osório de Oliveira, um dos primeiros críticos portugueses a chamar a atenção para a obra de Cecília e que se tornaria um grande amigo da autora. O que se observa é que, com o passar do tempo, “Memória” se tornou um dos mais emblemáticos poemas de Cecília Meireles. Fruto de inúmeras análises, ele se constrói a partir da afirmação “Minha família anda longe”, reiterada ao longo do poema e explicada através das várias dispersões e transformações que atingem essa “família”: “Minha família anda longe, / com trajos de circunstâncias: / uns converteram-se em flores, / outros em pedra, água, líquen” (MEIRELES, 2001, p. 372). Como salienta Leila V. B. Gouvêa, indícios apontam que o poema tenha sido escrito na ocasião da viagem de Cecília a Portugal, em 1934, o que é sugerido, por exemplo, pelo uso do termo *trajos*. (cf. GOUVÊA, 2008, p. 132). Além disso, o poema teria surgido como resposta a uma pergunta do próprio Osório de Oliveira (o que justificaria a posterior dedicatória) que se resume, para Gouvêa, no questionamento *Ubi sunt?* (Onde estão?), expressão latina de origem bíblica, retirada da frase: “Onde estão aqueles que viveram neste mundo antes de nós?” (cf. GOUVÊA, 2008, p. 132).

Por fim, o último poema, “Carta”, é o que apresenta maior distância temporal (sete anos) entre a publica-

ção na *Presença*, em 1938, e o aparecimento em livro (*Mar Absoluto*, de 1945), no Brasil. Trata-se de uma espécie de poema em prosa, livre de preocupações quanto à rima e à métrica, caracterizado por um tom confessional próprio das cartas pessoais e que apresenta, em sua maior parte, uma estrutura paralelística baseada na repetição da frase afirmativa “Eu, sim” e da conjunção adversativa “mas”:

Eu sim — mas a estrela da tarde que subia e descia o  
[céu cansada e esquecida?  
Mas os pobres, batendo às portas, pregando, sem  
[resultado, a noite e o dia com seu punho seco?  
Mas as crianças, que gritavam de coração alarmado:  
[“Porque ninguém nos responde?”  
Mas os caminhos, mas os caminhos vazios, com suas  
[mãos estendidas à toa? (MEIRELES, 2001, p. 522).

Denota-se a angústia que acompanha o eu poético (marcada pela interrogação em todos os versos) ao enumerar uma sequência de pedidos e gestos sem resposta, que têm em comum o signo da desesperança, da solidão e do abandono. Vai se delineando, assim, um sujeito poético que se angustia, mas que, de certa forma, está acima desse drama e lamenta pelos que não alcançaram esse patamar: “Ah! — eu, sim — porque já chorei tudo, e despi meu corpo usado e triste / e as minhas lágrimas o lavaram, e o silêncio da noite o enxugou” (MEIRELES, 2001, p. 522). Como se percebe, esse “eu” supera sua condição existencial comum e transcende-a. Passa por uma transformação

metafórica em que um tipo de “purificação” o liberta das amarras físicas e o conduz à superação da dor e sofrimento ordinários.

Em conjunto, a análise dos poemas de Cecília Meireles publicados nas duas edições de *Presença* permite entrever que sua poesia ajustava-se bem às linhas mestras do movimento português preconizado pela revista. Ao valorizar a *originalidade* e a *sinceridade* artísticas, sugere-se uma literatura voltada à exploração do *eu*, que, no caso de Cecília, traduz-se na permanente renúncia à mera condição humana e a busca de sempre vencer a efemeridade através da transcendência e da dispersão entre elementos simbólicos. Sem romper definitivamente com a tradição, a revista coimbrã valorizava os “mestres do passado”, o que se traduz, por exemplo, na referência e releitura que Cecília faz do Trovadorismo. Talvez pelo maior espaço e representatividade concedidos à poeta no segundo número em que publica, nota-se uma escolha sentimental dos textos, uma vez que ali percebem-se mais ligações diretas ao universo lusitano, inclusive através das dedicatórias aos amigos portugueses. Por tudo isso, a revista constitui-se capítulo expressivo na trajetória de Cecília Meireles, que encontrava em terras portuguesas um reconhecimento e uma valorização de sua poesia que, certamente, lhe eram bastante significativos.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*, São Paulo: Martins/INL, 1972.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- GOTLIB, Nádia B. De volta à primeira lição. In: GARCEZ, Maria Helena Nery; RODRIGUES, Rodrigo Leal (Org.) *O Mestre*. São Paulo: Green Forest do Brasil, 1997.
- GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Vila da Maia: Imprensa Nacional, 1982.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MALEVAL, Maria do A. T. O (desen)canto medieval na Poesia de Cecília Meireles. In: *Revista Scripta*, v.6, n.12, p. 134-145, Belo Horizonte, 2003.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa* (2 vol.). (Org.) Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MENDES, Karla Renata. *Navegando em mares lusitanos: diálogos transatlânticos entre Cecília Meireles e Portugal*. 250p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/43523/R%20-%20T%20-%20KARLA%20RENATA%20MENDES.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>.
- OLIVEIRA, José Osório de. A poetisa do Brasil. *Diário de Lisboa*, p. 4, 9 de outubro de 1934.
- RÉGIO, José. Literatura viva. In: *Presença - Folha de Arte e Crítica*, n. 1, p. 1-2, março de 1927.
- RÉGIO, José. Classicismo e modernismo. In: *Presença - Folha de Arte e Crítica*, n. 2, p. 1-2, março de 1927.

RÉGIO, José. Literatura livresca e literatura viva. In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*, n. 9, p. 1-8, fevereiro de 1928.

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

RÉGIO, José. Alguns poemas de Cecília Meireles. In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*, n. 53-54, p. 2, novembro de 1938.

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

SIMÕES, João G. *História do movimento da “Presença”*. Coimbra: Atlântida, 1958.