

De “Pensamento”¹ a “Epigrama n° 6”:

um estudo do processo criativo de Cecília Meireles

Stela de Castro Bichuette

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

stelabichuette@yahoo.com.br

Karoline Zampiva Corrêa

Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro)

karolcorrea1@hotmail.com

Resumo: Nesta pesquisa, tivemos como ponto de partida, observar a participação da poeta Cecília Meireles (1901-1964) na Revista *Festa*. Após fazer um levantamento de dados dos respectivos textos publicados por ela, verificamos que o poema “pensamento” publicado na revista em 1935 pode ser lido como texto que guarda os elementos textuais que poderão ser lidos, posteriormente, em “Epigrama n° 6” encontrado na primeira edição do livro *Viagem* (1939). Dessa maneira, o objetivo principal desse trabalho é analisar as mudanças que ocorreram entre as duas versões de um mesmo poema, utilizando como arcabouço teórico o livro, *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008), de Cecília Almeida Sales.

Palavras-Chave: Cecília Meireles; Crítica Genética; Revista *Festa*.

Abstract: The participation of the poetess Cecília Meireles (1901-1964) in the magazine *Festa* is analyzed. It may be perceived that, after surveying data on the published texts, the poem “pensamento” published in the magazine in 1935 is the same poem “Epigrama n° 6” found in the first edition of *Viagem* (1939). Current research, based on the book *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008) by Cecília Almeida Sales, investigates changes in the two versions of the same poem.

Keywords: Cecília Meireles; Genetic Criticism; Magazine *Festa*.

¹ Foi preservado o título original do poema.

Introdução

A poeta brasileira Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964) é considerada uma das maiores representações da poesia de autoria feminina da literatura brasileira. Sua obra caracteriza-se por um alto conteúdo lírico, no qual, o sonho, a fugacidade do tempo, a transitoriedade da vida, o silêncio, a solidão, a natureza e a música são temas que aparecem frequentemente em sua produção poética.

Esse trabalho propõe analisar as duas versões de um poema de Meireles, “pensamento” e “Epigrama nº 6”, escolhidos por apresentarem mudanças muito significativas em seus versos o que gerou também mudanças semânticas. Nesse sentido, o primeiro poema analisado, “pensamento”, foi escrito em 1934 e publicado na revista *Festa*, especificamente na sétima revista do ano de 1935 e o poema “Epigrama nº 6”, versão modificada do primeiro, presente na primeira edição do livro *Viagem*, de 1939. Para tal fim, qual seja, verificar as mudanças nas versões dos dois poemas, lançaremos mão dos pressupostos teóricos da crítica genética.

Dessa forma, esse estudo divide-se em três momentos. No primeiro deles, “Cecília Meireles em Tempos de *Festa*”, procurou-se traçar algumas considerações a respeito da revista *Festa* e a participação de Meireles no periódico, apresentando os textos por ela publicados ali. No segundo momento “Crítica genética e o processo de criação”, discutiu-se sobre os pressupostos teóricos norteadores da crítica genética, base para esse trabalho. No terceiro momento, “As duas faces de um poema” fez-se, então, a análise das duas poesias.

1. Cecília Meireles em Tempo de *Festa*

Os periódicos literários modernistas surgiram no Brasil por volta de 1922, e serviram como veículos de manifestação e de divulgação das ideias e dos novos ideais estéticos na produção modernista. Essa nova concepção de arte que já vinha se afluando desde o fim do século XIX com o Impressionismo e prosseguindo com o surgimento de outros tantos “-ismos” no início do século XX, ficaram conhecidos, pois, como as vanguardas europeias, provocando mudanças nas artes de forma geral². Assim, para Ivan Marques (2013, p. 14), em *Modernismo em Revista: Estéticas e Ideologias nos Periódicos dos Anos de 1920*, os periódicos literários brasileiros

forneceram estrutura ao movimento, servindo tanto aos objetivos de difusão e arregimentação, quanto ao trabalho crítico e teórico. Além de representar o suporte material para a divulgação de ideias, elas deram corpo à sociabilidade e à vivência gregária da arte e da literatura, tão característica daquela época.

As revistas mais proeminentes que fizeram parte desse momento, foram *Klaxon*, publicada entre 1922 a 1923, em São Paulo; *Estética*, no Rio de Janeiro, nos anos de 1924 a 1925; *Terra Roxa e outras terras*, em São Paulo, em 1926; *Verde*, em Cataguases, 1927 a 1928 e a segunda fase em 1929, além de *Festa*, no Rio de Janeiro, de 1927-1928 e 1934-1935.

Ainda de acordo com Marques (2013, p. 15), “impulsionadas desde a época do Império pela expansão da imprensa, as revistas culturais constituíam, no começo do século XX, uma forte tradição no Brasil”. Sendo assim, essas revistas funcionavam também como uma forma de propagação das produções dos jovens escritores no Brasil, uma vez que, havia “dificuldades [...] na época para a edição de livros, especialmente os de poesia. Entre as funções das revistas literárias, estava também a de suprir essa carência” (MARQUES, 2013, p. 22).

A revista *Festa*, conforme Neusa Pinsard Caccese (1971), foi um periódico modernista literário carioca criado por Andrade Muricy e Tasso da Silveira, e contou com a participação de muitos literatos e intelectuais da época, como Henrique Abílio,

² É importante deixar claro que sobre o “-ismos” do começo do século XX, há uma longa e incansável bibliografia a respeito que deve ser consultada para a melhor abrangência do tema. Por conta do recorte dessa pesquisa, no entanto, não dispomos de espaço para fazê-lo.

Adelino Magalhães, Porfirio Soares Neto, Nestor Vitor, Murilo Araújo, bem como a de Cecília Meireles. Essa revista teve duas fases, a primeira iniciada em outubro de 1927 estendendo-se até 15 de setembro de 1928, composta de doze números; e a segunda fase iniciando em julho de 1934 a agosto de 1935, com um número mais reduzido comparado a primeira fase, composta, apenas, de nove edições.

Entre as duas fases da revista, segundo Caccese (1971), houve apenas algumas mudanças que as diferenciavam. Entre elas estavam o formato, os tipos gráficos, e o subtítulo da revista, que na primeira fase era “Mensário de Pensamento e Arte” e a segunda, passou a ser “Revista de Arte e Pensamento”. Outro aspecto que as diferenciavam é que na primeira fase, apenas o título era feito em maiúsculo, o restante, até mesmo os nomes próprios, eram escritos em letras minúsculas, fato que não ocorreu na segunda fase de sua publicação. O conteúdo de *Festa* era composto por artigos, manifestos, resenhas, assuntos literários, artísticos, incluindo, música, cinema e desenhos. Assim, os temas publicados em ambas as fases da revista davam uma maior preferência por “assuntos artísticos de maneira geral, e literários em particular” (CACCESE, 1971, p. 18).

Festa também se definia como uma revista que não só se preocupa com os problemas relacionados à literatura brasileira. Nesse sentido, ela mostrava uma “acentuada tendência para a discussão de problemas filosóficos e espirituais, tendência que explicaria, inclusive, a posição assumida no tratamento dado a matéria artística” (CACCESE, 1971, p. 18-19). A renovação literária nas letras nacionais era assunto por demais debatido naquele tempo. Um dos pontos mais altos dessa discussão é de onde e quando teria começado o fluxo renovador, sendo os periódicos literários palco de muitas acaloradas discussões. Caccese (1971, p. 26) conta que “*Festa* é uma revista, que reivindica para si e, portanto, para o Rio, a prioridade e o papel principal na renovação da arte brasileira, em oposição ao que estava sendo feito – ou tinha sido feito – em São Paulo”. A partir disso, percebe-se que o grupo de *Festa* queria não apenas ser mais um jornal literário, mas ter a supremacia na divulgação dos novos ideais estéticos.

No entanto, muitas vezes, os colaboradores da revista carioca foram criticados pelos modernistas paulistas mais radicais, por privilegiarem um posicionamento estético que não rompia totalmente com a tradição literária, opondo-se, então, aos modernistas de São Paulo que buscavam uma arte que rompesse, naquele momento, com o passado

em sua totalidade. Como dissera certa vez Mário de Andrade, “aquela gente de Festa era muito séria”. Sobre isso, a pesquisadora Ângela de Castro Gomes, (2004, p. 92) no artigo “Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa”, afirma que o periódico era considerado “uma bela revista para os padrões da época, sem causar escândalo como lembrou Mário. Não era esse seu propósito, pois nunca havia sido esta diretriz do grupo que a compunha”.

Por seu tom mais sério, filosófico e, principalmente, espiritual, o grupo de *Festa* foi constantemente acusado de fazer parte de uma ramificação do Simbolismo. Para Marques (2013, p. 83) os partícipes da revista não desejavam simplesmente

Ser[em] vistos apenas como Simbolismo tardio, o grupo de *Festa* se apresentava como o ‘único modernismo verdadeiramente expressivo do espírito brasileiro’. Nessa defesa do elo com o passado, notam-se claramente duas intenções: de um lado, enfatizar o caráter brasileiro das manifestações do Simbolismo; de outro, reivindicar um papel maior e pioneiro no processo de renovação da arte brasileira.

Deve-se ponderar, a partir disso, que os participantes desse grupo não se consideravam simbolistas, mas achavam fundamental a construção de uma arte nacional brasileira baseada na tradição, ou seja, sem desprezar ou menosprezar a literatura anterior aos anos modernistas.

Cecília Meireles, apelidada de Pastora das Nuvens, começa sua caminhada literária durante esse período renovador e conturbado do século XX, publicando seus textos nas revistas que circulavam nessa época e

surge para a literatura brasileira em 1922, apresentada pelo grupo de escritores católicos que entre 1919 e 1927, através das revistas *Árvore Nova*, *Terra de Sol* e *Festa*, defendiam a renovação de nossas letras na base do equilíbrio filosófico. Seu aparecimento coincide com a eclosão do movimento modernista, do qual pretenderam aqueles escritores representar uma tendência, malgrado a diversidade de pontos de vista no enforcamento do fenômeno literário por partes dos grupos concorrentes (DAMASCENO, 1994, p. 21).

Por mais que Meireles surgisse na literatura, nesse momento em que o Brasil buscava uma renovação na sua arte, não se deixou levar apenas pelo critério da renovação e destruição, assim como os outros colaboradores da Revista *Festa*, que “assume[m] o espiritualismo e o universalismo na arte, não renegando o epíteto de novos simbolistas e procurando capitalizar a tradição que vinha do romantismo” (GOMES, 2004, p. 93), ou seja, os escritores que faziam parte dessa revista ainda

valorizavam essas outras estéticas literárias que agora estavam sendo abandonadas com mais força pelos intelectuais-escretores de São Paulo e por alguns do Rio de Janeiro.

A partir da pesquisa nos periódicos de *Festa*, observou-se que a poeta foi uma das que mais contribuiu para a revista, seus poemas estão na revista desde a primeira fase, pois conforme afirma Ivan Marques (2013, p. 80):

A autora do *Romanceiro da Inconfidência* já foi evidentemente associada apenas à segunda fase da revista. Embora seu nome não constasse no rol de diretores (inicialmente chamados de “proprietários”), Cecília Meireles foi responsável, entre os poetas, pelo maior volume de colaborações, tendo aparecido desde o primeiro número, no qual publicou uma suíte de seis poemas.

Assim sendo, na primeira fase encontra-se doze produções de Meireles, entre elas, onze poemas e um conto; na segunda, quatro publicações, dois poemas e dois desenhos. Meireles fica em sétimo lugar em número de publicações em relação as duas fases da revista, atrás apenas de Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Barreto Filho, Wellington Brandão, Henrique Abílio e Adelino Magalhães (GOMES, 2004). É interessante comentar que esse periódico teve o seu projeto gráfico elaborado na própria casa de Cecília Meireles e do seu marido Fernando Correia Dias que também participava da revista. A casa do casal também serviu como ponto de reuniões para as pautas da revista.

1ª FASE		
Revista	Ano	Publicações
1	1927	I Casulo (1926) (poema)
1	1927	II (poema)
1	1927	III (poema)
1	1927	IV (poema)
1	1927	V (Agosto de 1927) (poema)
2	1927	Nenhuma publicação
3	1927	O canto da Jandaia (poema)
4	1928	Nenhuma publicação
5	1928	Carnaval (poema)
6	1928	Aceitação (conto)
7	1928	Nenhuma publicação
8	1928	I e II (poemas)
9	1928	Nenhuma publicação
10	1928	Sombra (Agosto 1927) (poema)
11	1928	Nenhuma publicação

12	1928	Três brinquedos do menino poeta
2ª FASE		
Revista	Ano	Publicações
1	1934	Poema (Agosto 1929) (poema)
1	1934	O Caminho da Glória (desenho)
7	1935	Pensamento (1934) (poema)
7	1935	Desenho de Cecília Meireles

Figura 1: Quadro ilustrativo contendo os números das revistas em suas duas fases, o ano de publicação e os nomes dos poemas, contos e desenhos de Cecília Meireles.



Figura 2: Desenho feito por Cecília Meireles para ilustrar o poema “Caminho da Glória”, do poeta Simbolista Cruz e Souza (FESTA, 1934, p. 13).

A partir dos dados levantados, nota-se que Cecília Meireles contribuiu muito com seus escritos para o desenvolvimento dessa revista, tanto na primeira fase, quanto na segunda. Além disso, a sua participação não se restringiu apenas a poemas, mas também textos em prosa e desenhos, mostrando sua capacidade artística em vários momentos.

2. Crítica genética e o processo de criação

As revistas que circulavam, nesse período, correspondente ao início do século XX, como já dito no decorrer desse trabalho, serviram para os escritores divulgarem suas produções, posto que, era mais difícil a edição de livros nessa época. Por essa via argumentativa, esses periódicos possibilitavam os escritores a fazerem seus exercícios literários. Ao pesquisar sobre Cecília Meireles em *Festa*, encontrou-se o poema “pensamento” que, posteriormente, em livro, tornou-se “Epigrama nº 6”.

Como postula Maria Zilda Ferreira Cury (1993), no artigo, “A pesquisa em acervos e o remanejamento da crítica”, as fontes-primárias trabalham com “a reconstrução – ainda que impossível na sua totalidade – de um material fragmentado, espedaçado, lacunar, sujeito às intempéries da história, do fogo do tempo, dos vazios da memória e dos buracos das páginas” (CURY, 1993, p. 80). A crítica genética procura trabalhar com esses primeiros textos, ou seja, com aquilo que, muitas vezes, foi deixado de lado pelos escritores, mas que de alguma forma podem contribuir para que os pesquisadores da literatura apreendam ainda mais sobre o processo criativo de determinado autor.

Por essa via, o estudo com as fontes primárias

envolve o estudioso que procura e classifica poemas, crônicas, críticas saídas na imprensa, manuscritos, provas, marginália dos livros dos escritores, cartas, rascunhos, versões tantas vezes modificadas antes de se transformarem no ser de linguagem que é o livro que o leitor encontra nas livrarias ou consulta nas bibliotecas. O estudo do assim chamado proto-texto (CURY, 1993, p. 80-81).

O trabalho com essas fontes procura resgatar textos dos mais variados tipos, que não foram editados em livros ou que de alguma forma sofreram algumas mudanças, sendo assim, chamados de proto-texto. Mais ainda, o estudo com essas fontes possibilita o contato com novos textos que fizeram parte da vida dos escritores, do mesmo modo, abrem caminhos para a compreensão das ideologias, pensamentos e estilos literários que circulavam no tempo em que o texto foi divulgado e o que levou o autor a produzi-lo.

Segundo Cury (1993, p. 83), os “interditos do texto - trecho ou palavras que a censura do autor ou de outrem suprimiram, riscaram, rasuraram ou substituíram – nos

apontam para novas articulações com a história, com as dominantes ideológicas da época, com a história das ideias, com as coerções dos estilos que constituem a literatura como instituição.”

Com isso, aquilo que foi, em algumas vezes, modificado ou substituído no texto final, pode estar relacionado ao grupo social que o autor pertencia, ou então, com as ideologias da época em que esse texto foi produzido e que fizeram com que no decorrer do tempo ocorressem algumas mudanças em alguns trechos ou palavras do texto ou, até mesmo, sido eliminados da obra do autor. Além do mais, “a pesquisa nos muitos acervos e arquivos que ainda permanecem praticamente intocados em nosso país, também ela deve ser incorporada aos estudos genéticos como material importante para a literatura e sua história” (CURY, 1993, p. 84). Dessa forma, a crítica genética procura estudar aquilo que na maioria das vezes permanece intocado, mas que são importantes para os estudos que envolvem a literatura.

As pesquisas, portanto, em acervos e arquivos podem nos trazer novas informações e novas releituras dos textos, permitindo, assim, fazer comparações e apontar diferenças entre o texto encontrado nos arquivos e/ou primeiras publicações e na obra final. Além disso, essas pesquisas permitem o encontro com textos que foram “muitas vezes desprezados pela historiografia literária, interessada privilegiadamente nos grandes recortes” (CURY, 1993, p. 87). Os arquivos, por conseguinte, ajudam a olhar para além daquilo que ficou gravado apenas nas linhas dos livros.

Cury (1993) destaca que mesmo os jornais, as revistas, os periódicos estando mais próximos do livro, por serem impressos, podem ser considerados também de suma importância para a compreensão de determinada época e também das transformações que muitas vezes ocorrem de um texto para outro, fazendo parte daquilo que se chama de “textos antes das edições em livros”, nomenclatura própria dos estudos em crítica genética.

No sentido de buscar a gênese do texto, a pesquisadora Cecília de Almeida Salles no artigo “Crítica genética: *In Status Nascendi*” (1996), afirma que a crítica genética não despreza a obra, mas a valoriza ainda mais, pois procura compreender o seu percurso, dessa maneira, o “objeto de estudo que, necessariamente, inclui a obra é o movimento criador” (SALLES, 1996, p. 46). A crítica genética, nesse sentido, tem

como objeto de estudo, o movimento criador de uma obra, ou seja, o seu processo criativo.

É importante salientar, também, que a crítica genética se preocupa em resgatar os rastros deixados à beira do caminho por esses escritores, por isso, conforme Salles (1996), essa crítica não se volta apenas para a análise de textos literários, mas também com outras áreas de conhecimento, como: cinema, artes plásticas, arquitetura, dança, música, entre outros.

O trabalho com a crítica genética, portanto, “surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista” (SALLES, 2008, p. 20). Percebemos, assim, que a preocupação maior dessa teoria está em observar o procedimento de produção da obra, além disso, ela procura vestígios deixados por esses artistas em suas produções, para assim, poder entender melhor o ato criador.

Nas palavras de Salles (2008, p. 28), “a Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu desenvolvimento da obra”, ou seja, ela procura entender o processo de criação de uma obra. Dessa forma “o seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar (ou quase sempre chegar) às obras” (SALLES, 2008, p. 34). De tal modo, observamos que o objeto dessa teoria é o caminho que determinados documentos levam para se chegar a uma obra, diferenciando, dessa maneira, de outras pesquisas que trabalham apenas com obras acabadas. Nesse sentido, essa teoria trabalha com “um objeto móvel, um objeto em criação. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público encontramos um pensamento em processo” (SALLES, 2008, p. 35). Essa crítica, portanto, tem como fundamento o texto que está em constante construção e nunca acabado.

Com o decorrer dos anos,

a Crítica Genética passa por ajustes, à medida que vai se desenvolvendo. Em nome de sua inevitável expansão, sofre rasuras transformadoras, ou seja, ajustes conceituais e teóricos. Uma dessas adequações diz respeito a seu objeto de estudo: o manuscrito. Já nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito não era usado limitando-se a seu significado de ‘escrito à mão’. Dependendo do escritor, podíamos deparar-nos com documentos escritos a máquina, digitados ou provas de impressão que receberam alterações do próprio autor (SALLES, 2008, p. 37-38).

Isto posto, a crítica genética tem como base de estudo compreender a origem dos textos em relação à obra final que foi editado em livros, de igual modo, preocupa-se em entender como as “ideias nascem”, a saber, procura vestígios deixados pelos autores em acervos e arquivos. Além disso, ela possibilita adentrarmos naquilo que ficou apenas nas margens das historiografias literárias, fazendo com que nos tornemos críticos diante daquilo que foi guardado ou desprezado, mas que um dia foram muito importantes para a construção do que hoje chamamos de obra final de um determinado escritor. Dessa forma, ela procura investigar o processo de criação de um texto ou obra, independentemente de sua materialidade, que tanto pode ser um manuscrito, quanto documentos impressos ou escritos em máquinas, em comparação com a obra final.

3. As duas faces de um poema

Tendo em vista que a crítica genética trabalha com o processo de criação de um texto em relação à obra final, passamos agora para objetivo principal desse trabalho, que é analisar as mudanças ocorridas entre as duas versões de um mesmo poema da poeta Cecília Meireles³.

Revista *Festa* (1935)
pensamento (1934)

Nestas pedras, caiu, certa noite, uma lagrima.
O vento que a secou deve estar voando noutros países;
o luar, que a estremeceu, tem olhos brancos de cegueira:
e esteve sobre ela, mas sem vêr seu esplendor.

Só, na morte do tempo, os pensamentos que a choraram
verão, junto ao universo, como foram infelizes,
que uma noite, uma lagrima levou a vida verdadeira,
com seu grito de sonho e seu tímido amor.

Viagem (1939)
Epigrama nº 6

Nestas pedras caiu, certa noite, uma lágrima.
O vento que a secou deve estar voando noutros países,
o luar que a estremeceu tem olhos brancos de cegueira,
– esteve sobre ela, mas não viu seu esplendor.

Só, com a morte do tempo, os pensamentos que a choraram
verão, junto ao universo, como foram infelizes,
que, uma lágrima foi, naquela noite a vida inteira,
– tudo quanto era dar, – a tudo que era opor.

Ao observar o título dos poemas em estudo, verifica-se que o poema “pensamento” encontrado na Revista *Festa* (1935), escrito com letra minúscula, com data de 1934 pode ser lido como o texto que guarda os elementos textuais que serão transformados no poema “Epigrama nº 6” localizado na primeira edição do livro *Viagem*, publicado em 1939, sendo esta primeira edição enviada para essa pesquisa por um dos herdeiros do espólio da poeta. A palavra **epigrama**, de acordo com o *Dicionário*

³ Foi preservada a grafia original em ambos os poemas.

de *Termos Literários* (1974) de Massaud Moisés, deriva do grego: “epi”, sobre e “grama”, escrito, portanto, escrito sobre, nessa perspectiva, considerou-se que Meireles utilizou-se do significado dessa palavra para remeter ao outro poema “pensamento” que já havia sido publicado quatro anos antes. A poeta, conseqüentemente, escreve “Epigrama nº 6” em cima de outro já escrito por ela, ou seja, do poema “pensamento”.

As duas versões desse poema possuem duas estrofes com quatro versos cada uma, não havendo acréscimo de nenhum outro número de verso. Quanto aos verbos, em ambos os poemas, há maior predominância do pretérito perfeito. No entanto, no terceiro verso da primeira estrofe dos dois poemas encontrou-se um verbo “ter” flexionado no presente do indicativo **tem**, além de um verbo no futuro **verão**, presente no segundo verso da segunda estrofe, além disso, também se percebeu que nos dois poemas há verbos que indicam ação e outro, estado.

Em relação às rimas, os dois poemas rimam a partir do segundo verso da primeira estrofe, e caracterizam-se como rimas ricas, dessa forma, temos:

	Pensamento	Epigrama nº6
2º verso	Países; infelizes	Países; infelizes
3º verso	Cegueira; verdadeira	Cegueira; inteira
4º verso	Esplendor; amor	Esplendor; opor

Apesar dos primeiros versos de cada estrofe não possuírem rimas, as palavras, **lagrima** e **choraram** possuem uma mesma carga semântica, mostrando que mesmo não rimando, elas carregam uma mesma significação, isto é, de dor e sofrimento.

Ao comparar o primeiro verso do poema da revista com o poema da primeira edição do livro *Viagem* (1939), notamos que houve em “Epigrama nº 6” a supressão de uma vírgula em relação ao poema “pensamento”, que por sua vez, apresenta mais vírgulas em relação ao do livro, possivelmente para realçar o verbo cair, flexionado **caiu** no caso do poema da revista, ou então para dar ao verso um ritmo mais lento com a utilização de mais sinais de pontuação.

“Nestas pedras [,]⁴ caiu, certa noite, uma lagrima.” (FESTA, 1935).

“Nestas pedras caiu, certa noite, uma lágrima.” (VIAGEM, 1939).

Nesses mesmos versos há, também, o emprego da ordem indireta, visto que, segundo Nilce Sant’anna Martins em *Introdução à estilística* (1989, p. 168), essa inversão “na poesia, pode atender à imposição da métrica ou da rima, além da intenção de ênfase. Nos poemas sem rima é comum haver maior emprego de inversão, que se torna marca da linguagem poética”, por essa via, Cecília Meireles utiliza da ordem inversa nesses primeiros versos de ambos os poemas, para dar ênfase ao substantivo **lagrima** que por sua vez é a única que não possui rima.

O verbo cair, flexionado **caiu**, é intransitivo nos dois poemas, e a pessoa do discurso está na terceira pessoa do singular, dessa maneira, ambos os poemas se referem a uma lágrima. Há, do mesmo modo, a indicação do espaço, por meio da utilização dos advérbios de lugar **Nestas pedras** e de tempo **certa noite**, nesse sentido, as pedras sugerem algo concreto, duro, sem vida, assim, a lágrima que caiu pode remeter a uma dor que foi causada pelo endurecimento da vida a que viveu o eu-lírico, em outras palavras, a lágrima representa algo que sai de dentro para fora, ou seja, sua dor interior que passa pelos seus pensamentos, no caso do primeiro poema, é colocada para fora, por razão dessa vida angustiante em que vive representado pela pedra. Outro fator a ser destacado é o artigo indefinido que aparece antes do sujeito da oração, **uma lagrima**, indicando que essa lágrima não é uma especificamente, mas que pode ser qualquer lágrima que esteja sobre esse mundo.

No segundo verso, dos dois poemas, houve apenas a substituição de um ponto e vírgula por uma vírgula no final do verso.

“O vento que a secou deve estar voando noutros países [;]” (FESTA, 1935).

“O vento que a secou deve estar voando noutros países [,]” (VIAGEM, 1939).

Assim, notamos que ao utilizar-se do ponto e vírgula, o poema proporciona um ritmo mais lento, já que uma das características desse sinal de pontuação é o de possuir uma pausa mais longa em relação a vírgula, tornado a primeira estrofe desse poema de *Festa* mais lento.

⁴ Os grifos foram utilizados para destacar as mudanças encontradas nos poemas.

No verso três, da primeira estrofe do poema do livro houve novamente a remoção de uma vírgula em relação ao poema da revista. Além disso, ocorreu a substituição dos dois pontos por uma vírgula. Já no quarto verso, encontrou-se outras mudanças, como a eliminação da vogal **e**, presente no poema da revista, sendo este substituído por um travessão.

“o luar [,]que a estremeceu, tem olhos brancos de cegueira[:]” (FESTA, 1935).

“[**e**] esteve sobre ela, mas [**sem vêr**] seu esplendor.” (FESTA, 1935).

“o luar que a estremeceu tem olhos brancos de cegueira [,]” (VIAGEM, 1939).

“[–] esteve sobre ela, mas [**não viu**] seu esplendor.” (VIAGEM, 1939).

Novamente, vê-se no poema da revista uma maior utilização de vírgulas, contribuindo, dessa maneira, para acentuar uma maior lentidão ao ritmo do poema. Em relação ao uso dos dois pontos, podemos considerar que uma de suas funções é o de esclarecer ou concluir algo que já foi mencionado. Nesse sentido, entendemos que ele esclarece o verso anterior, dizendo que esse luar que esteve sobre a lágrima, e que a fez com que ficasse estremeçada, é cego, ou seja, não vê esse sofrimento do eu-lírico, essa agitação que está passando dentro dele mesmo. Além disso, consideramos que a conjunção aditiva **e** está completando esse mesmo verso, dando-lhe uma continuidade, característica do *enjambement*. Da mesma forma, o travessão, presente no poema do livro, pode ter sido substituído para enfatizar ou realçar as suas ideias e emoções contidas naquela frase.

No quarto verso, desses dois poemas, além das mudanças que ocorreram entre a vogal **e** e o sinal de pontuação, podemos observar que houve outras mudanças, como mostra a tabela a seguir:

	pensamento	Epigrama nº6
3º verso	:	,
4º verso	e	–
4º verso	Sem vêr	não viu

Dessa maneira, houve a substituição das palavras, **sem** por **não** e do verbo **ver**, que no poema da revista está no infinitivo e do livro o mesmo verbo está conjugado no pretérito perfeito, **viu**. Nos versos do poema “pensamento”, ao utilizar **sem ver**, podemos compreender que o luar que fez a lágrima ficar abalada e comovida viu a lágrima, mas não percebeu o seu esplendor naquela noite, ou seja, não deu muita importância àquela lágrima, àquela dor e ao sofrimento do eu-lírico, já no poema “Epigrama nº 6”, quando troca essas palavras por **não viu** entendemos que o luar não notou a presença da lágrima naquela noite.

Na segunda estrofe dos poemas, localizamos outras diferenças. Logo no primeiro verso, deparamo-nos com outras substituições de palavras, como mencionado a seguir.

“Só, [**na**] morte do tempo, os pensamentos que a choraram” (FESTA, 1935).

“Só, [**com a**] morte do tempo, os pensamentos que a choraram” (VIAGEM, 1939).

Nesses versos, observamos que houve uma troca de **na** por **com**, e o acréscimo do artigo **a**, assim sendo, a preposição **na** é uma junção do artigo “a”, mais a preposição “em”, dando uma ideia que somente por ocasião da morte desse tempo ou quando ela ocorrer que os pensamentos verão o quanto a sua vida foi infeliz, indicando também uma certeza de que a morte vai acontecer. Já ao utilizar o advérbio de meio **com** e mais o artigo **a**, podemos considerar que essa morte é duvidosa, não se sabe se ela vai ocorrer ou não, e é somente por meio dela que os pensamentos compreenderão o quanto o eu-lírico foi infeliz.

No segundo verso, dessa mesma estrofe, não houve nenhuma mudança em relação aos dois poemas. No verso três, notamos também outras modificações, como por exemplo, a substituição da palavra **verdadeira** por **inteira**, além disso, percebemos a troca dos verbos **foi** e **levou**, e a inversão da ordem direta da frase, e o aumento de uma vírgula no poema de *Viagem*.

“que [**uma noite, uma lágrima levou**] a vida [**verdadeira**],” (FESTA, 1935).

“que [, **uma lágrima foi, naquela noite**] a vida [**inteira**],” (VIAGEM,1939).

Nesse primeiro momento há, portanto, a mudança dos verbos que ora indica uma ação, expresso pelo verbo levar, flexionado **-levou-**, ora um estado **-foi-**, dessa forma, vemos que houve uma mudança muito grande em relação aos verbos, mesmo que ambos estejam conjugados no pretérito perfeito. Porém, quando utiliza **foi** está dando ênfase ao estado em que aquela lágrima se encontrava naquele momento, já com o verbo **levou** há uma ação praticada pela lágrima, de ter passado toda a vida daquela maneira.

Além dessas mudanças, ocorreu também a troca de **uma noite** por **naquela noite**, ou seja, de um artigo indefinido por um pronome demonstrativo, assim ao utilizar o artigo indefinido, nos versos do poema da revista, antes da palavra **noite**, remete que aquilo ocorreu em uma noite qualquer, sendo que pode estar relacionada a qualquer noite, diferentemente de utilizar o pronome demonstrativo no poema do livro, **naquela noite**, que faz referência a uma noite em específico, mas que por sua vez encontra-se distante daquele momento. No que se refere às palavras, **verdadeira** e **inteira**, podemos considerar que elas possuem uma mesma carga semântica, pois mostra que o sentimento do eu-lírico foi sincero e completo.

Pensamento	Epigrama nº6
Lágrima levou	Lágrima foi
Uma noite	Naquela noite
Vida verdadeira	Vida inteira

Os últimos versos merecem especial atenção, pois verificamos mudanças muito radicais em relação ao poema da revista com a primeira edição do poema impresso no livro.

“**[com seu grito de sonho e seu tímido amor.]**” (FESTA, 1935).

“**[- tudo quanto era dar, – a tudo que era opor.]**” (VIAGEM, 1939).

Nesse aspecto, o último verso, do poema da revista, apresenta uma feição maior de dor e sofrimento a que viveu o eu-lírico, por conta desse amor inatingível e perdido, causado pela sua timidez. Além disso, ao descrever a palavra sonho e que esse vem em

forma de grito, podemos ver uma sinestesia, pois esse sonho encontra-se dentro do seu íntimo e o sufoca, porém agora ele coloca para fora por meio do grito. Dentro dessa mesma perspectiva, considerou-se que tudo o que lhe que causa tristeza e tudo o que está em seu pensamento sai de dentro pra fora, por meio dos órgãos do sentido, representado pela lágrima e pelo grito, saem do seu universo interior e se concretizam no meio externo, concreto, causador de tanto sofrimento.

Já nos últimos versos de “Epigrama nº 6”, há uma antítese, **dar e opor**, mostrando essa contradição que existe entre a sua vida interior e seu mundo exterior. Tudo que o eu-lírico quis oferecer na terra, se opôs a tudo o que ele viveu, não há, como no outro poema, a representação do amor e do sonho, entretanto ocorre essa dualidade que pode também estar relacionada ao momento em que o eu-lírico se encontra, pois a lágrima que ele havia chorado, agora está seca, ou seja, já não existe mais, pois, “O vento que a secou deve estar voando noutros países”, porém a lembrança daquela noite ficou para sempre guardada em seu pensamento, por meio de tudo o que ele fez durante sua vida e tudo o que lhe foi tirado.

Considerações finais

O trabalho com as fontes primárias e de tantos outros materiais amarelecidos pelo tempo, que ficaram apenas nas margens das historiografias literárias, são muito importantes para compreender o processo de criação de uma obra ou texto, além de possibilitar o contato com os bastidores da criação literária de determinado autor. No artigo “A biografia, um bem de arquivo”, Eneida Maria de Souza (2008, p. 4), afirma que,

a pesquisa em arquivos é uma atividade que não atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura. Teorias críticas dos últimos anos contribuíram para o gradativo apagamento do interesse pelo exame das fontes primárias, ao ser valorizado o texto na sua integridade estética, sem o interesse pelos bastidores da criação.

De forma contrária a essa visão, em que as teorias se voltam mais para o estudo dos textos ditos acabados, essa pesquisa preocupou-se em estudar o processo de criação. De maneira mais específica, com os textos publicados por Meireles na revista *Festa*, visto que, “os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores ligadas à produção literária e existencial, constituem lugares pouco conhecidos pela crítica” (SOUZA, 2008, p. 4). Sendo assim, nossa inquietação foi em buscar textos, que, muitas vezes, acabam sendo esquecidos pela crítica literária preocupada apenas com os livros editados.

Nessa pesquisa, portanto, analisou-se as mudanças ocorridas entre dois poemas de Meireles, a saber, o poema “pensamento” e “Epigrama nº 6”, dessa maneira, adentrou-se nos bastidores da criação literária de Cecília Meireles, procurando investigar as mudanças de sentido que ocorreram nos poemas em estudo. Dentro dessa perspectiva, observou-se que no poema da revista há uma atmosfera mais romântica em relação ao poema editado no livro, um dos motivos pode ser o fato da presença do substantivo **amor** no último verso do poema. No verso em questão, o eu-lírico sofre e sente-se infeliz por conta desse amor não correspondido e inatingível, além disso, podemos

entender que uma das possíveis causas é a sua timidez que o impediu de revelar esse sentimento que agora ela carrega nos pensamentos.

O poema editado em livro parece sugerir um maior trabalho estético, talvez pelo fato do amadurecimento poético de Cecília Meireles. De acordo com Alfredo Bosi (1970), a poeta desvincula-se, anos mais tarde, do grupo de *Festa*, que por sua vez carregavam traços simbolistas, trilhando outros caminhos em direção a uma poesia mais pessoal e modernista, tanto que renega sua obra poética dessa primeira fase de sua produção. Assim, podemos considerar que o poema “Epigrama nº 6” possui traços menos românticos em relação ao primeiro, porém, não podemos deixar de considerar que ele também carrega marcas de um sofrimento e de uma vida infeliz vivida pelo eu-lírico, que em duas estrofes descreve os seus sentimentos diante de uma vida que lhe causou tanta dor.

Em ambos os poemas, podemos observar traços semelhantes como a presença da morte, tão constante na produção poética cecilianiana, o que permite refletir sobre a transitoriedade da vida e a finitude humana, uma vez que o tempo é passageiro e que nem sempre ele é favorável às escolhas que fazemos. Nesses dois poemas, discute-se a presença de uma lágrima que se encontra sozinha e desamparada, configurando outra característica de Cecília Meireles, isto é, a solidão, mostrando o quanto aquela lágrima foi infeliz durante o tempo em que esteve sobre esse mundo. Por outro lado, podemos considerar que é somente quando esse tempo e essa vida acabar que os pensamentos terão consciência de quanto o eu-lírico foi infeliz nessa vida, nessa perspectiva, os poemas compõem uma imagem de melancolia e tristeza.

Essa pesquisa, por fim, permitiu o estudo com dois tipos de materiais: o livro *Viagem* e a revista *Festa*, que foi o primeiro meio de divulgação de seus textos, permitindo-nos, dessa forma, o contato com os diferentes meios de publicação que Meireles utilizou na época, ajudando-nos a compreender melhor a sua produção artística. Esse trabalho, portanto, possibilitou que tivéssemos conhecimento dos primeiros textos produzidos por ela, contribuindo para a compreensão do processo de criação do poema “pensamento” em relação a “Epigrama nº 6”, posto que o acervo da autora em estudo permaneceu e ainda permanece fechado por conta de questões familiares, em decorrência disso, não se pode ter acesso ao seu arquivo.

Referências

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*. São Paulo: I.E.B/USP, 1971.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. A pesquisa em acervos e o remanejamento da crítica. *Manuscrita*. Revista de crítica genética, São Paulo, n. 4, p. 78-93. 1993.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do Sensível e do Imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 21-47.
- FESTA*, Rio de Janeiro, nº, 1, julho. 1934.
- FESTA*, Rio de Janeiro, nº, 7, março. 1935.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- GOMES, Ângela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1, p. 80-106. 2004.
- MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: Estéticas e ideologias nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Lisboa: Império, 1939.
- MOISÉS. Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NACIONAL Biblioteca. *Revista Festa: mensário de pensamento e de arte*. Rio de Janeiro. ano I, n. 7, mar. 1935. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>>.
- SALLES, Cecilia Almeida. Crítica Genética: In Status Nascendi. *Manuscrita*. Revista de crítica genética, São Paulo, n. 6, p. 45-57. 1996.
- . *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artístico*. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 121-129. 2008.