
Entre o quintal e o terreiro: Vieira da Silva no portão da infância de Cecília Meireles
Between the Backyard and the Terreiro: Vieira da Silva at Cecília Meireles' Childhood Gate

Autoria: Amanda Reis Tavares Pereira

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1653-1060>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8435356809346978>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194180>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194180>

Recebido em: 16/08/2020. Aprovado em: 13/11/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 20, jan.-jul., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

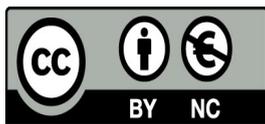
Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. Entre o quintal e o terreiro: Vieira da Silva no portão da infância de Cecília Meireles. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, pp. 238-261, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194180>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194180>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

entre o quintal e o terreiro: vieira da silva no portão da infância de cecília meireles

Between the Backyard and the Terreiro: Vieira da Silva at Cecília Meireles' Childhood Gate

Amanda Reis Tavares Pereira¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194180>

¹ Doutora e pós-doutora em Crítica e História da Arte (UERJ), mestre em Teoria e História Literária (Unicamp), graduada em Letras (UFJF). Atua como pesquisadora independente em projetos editoriais de arte, exposições e arte-educação. E-mail: amandartp82@gmail.com. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/8435356809346978>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1653-1060>

Resumo

Olhinhos de Gato, livro de caráter autobiográfico de Cecília Meireles, foi publicado pela primeira vez em capítulos, entre 1938 e 1940, na revista portuguesa *Ocidente*. Em correspondência com o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, na década de 1940, Cecília comenta que o livro seria publicado no Brasil com ilustrações da artista portuguesa, então radicada no país, Maria Helena Vieira da Silva. Não se sabe por que motivo a publicação não aconteceu, mas, na fundação que guarda parte do acervo da artista, em Portugal, a série de seis nanquins e um guache intitulada *Souvenir de Cecília* indica que a artista realizou ilustrações para a obra. Vistos de forma conjunta, texto e imagens mostram tanto as ressonâncias da relação entre as artistas quanto o interesse de Cecília pela chamada “cultura popular”, em um contexto de valorização desta. Nesse sentido, o artigo propõe, a partir dessa leitura, abordar tanto os interesses de Cecília em jogo nessa publicação quanto o modo como eles reverberam no trabalho e na experiência de Vieira da Silva no Brasil.

Palavras-chave

Cultura Popular. Literatura Brasileira. Artes Visuais. Moderno.

Abstract

Olhinhos de Gato, an autobiographical book by Cecília Meireles, was first published in chapters, between 1938 and 1940, in the Portuguese magazine *Ocidente*. In correspondence with the Azorean poet Armando Côrtes-Rodrigues, in the 1940s, Cecília comments that the book would be published in Brazil with illustrations by the Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva. It is not known why the edition did not take place, but at the foundation that maintains the artist's collection in Portugal, the series of six paints and a gouache entitled *Souvenir de Cecília* shows that the artist created the illustrations. Viewed together, text and images show both the resonances of the relationship between the artists and Cecília's interest in issues of memory and popular culture in a context of extreme appreciation of the latter. In this sense, the article proposes, from this joint reading, to approach both Cecília's interests that were at stake in this publication and the way in which they reverberate in Vieira da Silva's work and experience in Brazil.

Keywords

Popular Culture. Brazilian Literature. Visual Arts. Modernism.

Sai este ano a minha novelinha, que vai ser maravilhosamente ilustrada” (MEIRELES, 1998, p.12). Quando o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues leu essa notícia na carta de Cecília Meireles, datada de abril de 1946, ele já sabia de que novelinha se tratava. Em correspondência enviada no mês anterior, ela havia mencionado a publicação:

Saem este ano duas traduções minhas, uma de Rilke e a outra de Virginia Woolf. (...) E sai também a novelinha cujo segundo tomo já anda em preparo. Talvez você tenha conseguido a revista onde apareceu a primeira parte: ali encontrará a minha vida dos 3 aos 6 anos, quando, tendo perdido a minha mãe, que morreu muito jovem, e meu pai - que sou filha póstuma - fui levada para a casa de minha avó açoriana. (MEIRELES, 1998, p.4)

A novelinha em questão é *Olhinhos de Gato*, livro de caráter autobiográfico que foi publicado pela primeira vez, em capítulos, entre 1938 e 1940, na revista portuguesa *Ocidente*. Nos meses seguintes, o assunto retorna na correspondência. Cecília faz referência ao título para descrever seus olhos para o poeta, traça o perfil de alguns personagens, destaca episódios pessoais significativos que foram incorporados à narrativa e conta, em meados de junho, que as ilustrações estavam sendo realizadas, naquele momento, pela artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva: “O retrato [que Côrtes-Rodrigues vê na fotografia da casa de Cecília] é do Arpad Szènes, outro húngaro refugiado, marido da Maria Helena Vieira da Silva, uma portuguesinha (...) que viveu muito tempo em Paris. Ela está ilustrando agora *Olhinhos de Gato*” (MEIRELES, 1998, p.17). Embora, na correspondência, Cecília tenha mencionado como certa a publicação de sua obra “marvilhosamente ilustrada” pela artista, isso de fato nunca aconteceu. No Brasil, a primeira edição de *Olhinhos de Gato* foi publicada somente em 1980, pela Editora Moderna, e sem nenhuma imagem além da que consta na capa, realizada por Maria Cristina Simi Carletti. Na correspondência com o poeta açoriano, não foi encontrada menção à publicação ou a possíveis circunstâncias que a teriam impedido. Um segundo tomo também nunca chegou a ser publicado e a edição brasileira corresponde ao texto publicado em Portugal. Entretanto, em Lisboa, na Fundação Arpad Szenes –Vieira da Silva (FASVS), que guarda parte do acervo dos artistas, a série intitulada *Souvenir de Cecília* (composta por seis desenhos em tinta da China e um guache), vista à luz do texto de Cecília, indica que Vieira da Silva de fato realizou ilustrações para a obra².

A artista viveu no Brasil entre 1940 e 1947, por circunstâncias da guerra. A origem judaica de seu marido, nascido na Hungria, conforme contou Cecília, obrigou o casal a deixar Paris, onde morava, e exilar-se no Brasil, onde ambos trabalharam e estabeleceram, ao longo de quase sete anos, amizades importantes

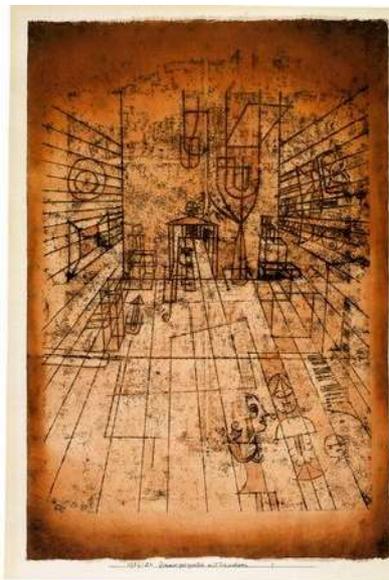
² Na década de 1940, Cecília publicou algumas crônicas com o título “Olhinhos de Gato” no periódico *A Manhã*, o que aventou a possibilidade de as ilustrações referirem-se a esses textos. Entretanto, nas poucas edições em que se localizaram esses textos, não foram identificadas correspondências com o teor das imagens de Vieira, o que indica que as ilustrações não se referem às crônicas do periódico brasileiro, mas ao texto publicado na revista portuguesa.

que extrapolariam o exílio, como o poeta Murilo Mendes, os artistas Carlos Scliar e Eros Martins Gonçalves, além da própria Cecília Meireles.

Ao final da década 1930, pouco antes de chegar ao Brasil, Vieira da Silva já havia encontrado paradigmas que norteariam seu trabalho no pós-guerra, quando seu trabalho alcança reconhecimento e notoriedade dentro e fora da Europa. Entre novas resoluções, repetições e experimentações, quando a artista atravessou o oceano, já havia chegado, mesmo que ainda de modo experimental e especulativo, à autonomia do espaço pictórico; da linha, na construção de estruturas que vazam, movimentam e constroem o espaço, explorando sua presença na superfície; e da cor, de seu uso expressivo em pequenas manchas, que, com o passar dos anos, implodiriam o espaço em múltiplas perspectivas. De um lado, sua presença foi um capítulo importante para a arte abstrata no país, juntamente com a atuação de Arpad, ainda pouco pesquisada, como professor de pintura, dando aulas práticas e teóricas. Do outro, esses anos vividos no Brasil são parte importante e incontornável do percurso que conduziria à consagração do trabalho de Vieira no pós-guerra.

Nos nanquins, é possível observar como a artista parece querer dialogar com as pesquisas sobre o espaço e o desenho infantil empreendidas por Paul Klee (Imagem 1). Na fortuna crítica sobre Vieira, essa relação já foi inclusive mencionada e suas linhas trêmulas e hesitantes já foram associadas ao interesse pelo traço e olhar infantis, o que ocorreu também com outros artistas, nas primeiras décadas do século XX (HALKIAS, 2008³).

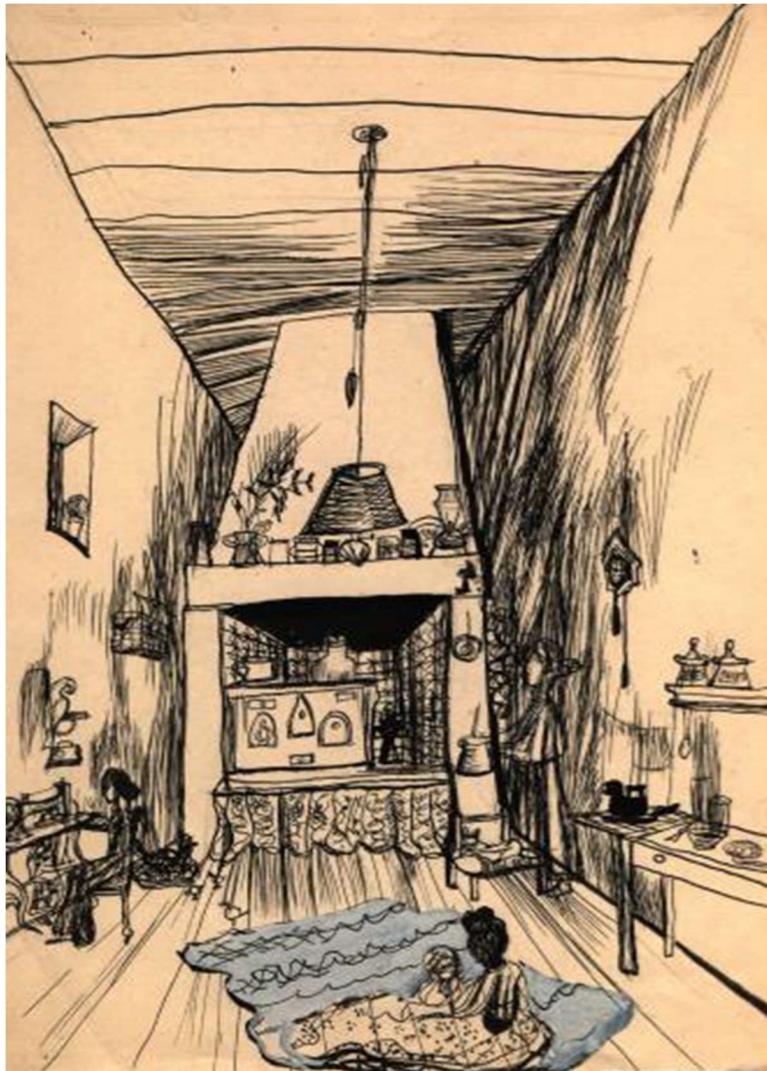
Figura 1 – Perspectiva interior com gente – Paul Klee – 1921
Óleo e aquarela sobre papel sobre cartão, 48,5 x 31,7 cm.
Berna, Kunstmuseum Rern, Paul-Klee-Stiftung



Fonte: Paul-Klee-Stiftung

³ Embora sua narrativa seja por vezes extensa, deixando a análise da obra em segundo plano, além de muito confiante nos depoimentos da artista, o trabalho é interessante pelo diálogo que promove com o surrealismo e com artistas como Paul Klee e Joan Miró.

Figura 2: Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 25,3 cm x 16,5 cm. Col.
FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Na série, as personagens estão em ambiente doméstico, dentro de casa e no quintal. Em carta para Côrtes-Rodrigues, Cecília descreveu algumas das personagens, inspiradas em sua infância, que viviam e conviviam cotidianamente com OLHINHOS DE GATO⁴ e que, de igual forma, aparecerem nos nanquins de Vieira (imagem 2).

A Maria Maruca [ao fogão] era uma criada portuguesa, criada por minha avó, mas não açoriana. Dentinho de Arroz [no tapete com a menina] era minha ama seca (pagem) – ela, como outras mulatinhas e negrinhas, tinha sido criada de minha mãe (MEIRELES, 1998, p. 26).

⁴ Tanto no periódico como na publicação em livro, o nome da personagem é grafado em caixa alta. Foi mantida, portanto, a grafia original.

Essas personagens, juntamente com a avó, Boquinha Doce, (na máquina de costura, na imagem 2) fomentam o imaginário, a sensibilidade e o olhar da menina, com suas histórias de vida, receitas, seus credos e medos, seus unguentos e suas rezas. É através do narrador em terceira pessoa que o leitor conhece as personagens e o modo como os pensamentos, devaneios e as vivências da menina incorporam tudo o que ouve e experiencia na convivência com essas mulheres adultas e com outras personagens secundárias, em grande parte mulheres, vizinhas e conhecidas da família, que visitam a casa ou passam pelo portão.

Figura 3- Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 23,4 cm x 16,7 cm. Col.
FASVS, Lisboa.



Fonte: FASV

Figura 4 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 22 cm x 15,5 cm.
Col.FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Figura 5 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 22 cm x 15,5 cm. Col.FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Assim como o olhar felino, solitário e fabulador da menina observa nos contornos dos móveis, objetos e sombras, as linhas hachuradas de Vieira capturam formas, seres e trajetos à espreita no verso dos bordados, no chão da sala (imagem 3) e entre a vegetação (imagem 5). Na cozinha (imagem 2), Maria Maruca parece emergir da sombra da parede à direita, que tenciona o espaço nas sucessivas diagonais sombreadas em torno e acima dela. As linhas parecem “empurrar” a parede e a perspectiva. Há figuras fantasmagóricas também nas paredes do quarto e até mesmo embaixo da cama (imagem 4). Tanto no texto quanto nas imagens, paira uma atmosfera de mistério, entre o deslumbramento da aparição e o medo da assombração. Já no guache (imagem 6), as cores se sobressaem à linha e ao domínio do preto para mostrar o quintal depois da passagem do jardineiro, que lhe ajudou a devolver a vitalidade e a diversidade de matizes – episódio contado no segundo capítulo da publicação de 1980.

Depois de tanto ver os nanquins, as cores do guache saltam aos olhos, assim como o espanto da menina diante da constatação da possibilidade do renascimento:

Tudo renascera! Tudo renascia! Boquinha Doce, de mãos postas, parava no alto da sacada, olhando. A menina considerava-a de longe, com pensamentos indeterminados, mas que exprimiam essa emoção: “Ela é imortal!” (MEIRELES, 1980, p.31)

No renascimento do jardim, OLHINHOS DE GATO via a manifestação “de forças ocultas, invioláveis” (MEIRELES, 1980, p.30) que faziam germinar as sementes e crescerem as plantas quando não havia ninguém olhando. Os caroços enterrados por ela tomavam estranhas formas debaixo do chão. No guache, a menina, agachada “mirando pensativa as folhas” (MEIRELES, 1980, p.31), cheirando as flores, cercada pelos animais, olha de longe a vó, ao fundo, em uma perspectiva em ascensão. OLHINHOS DE GATO tem atrás de si um perfil pálido e em luto, como da mãe morta. Entre cores, plantas, bichos e seres, o sobrenatural, o mistério e o milagre parecem brotar na mesma terra, do lado de dentro do portão de casa.

Figura 6 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta guache/papel 24 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

o lado de lá do portão

Nascida no bairro do Rio Cumprido, criada na região do Estácio, divisa das áreas central e norte do Rio de Janeiro, no início do século XX, Cecília viu passar, na rua e mediações, as baianas aparámentadas, que vendiam angu, acarajé e quitutes; viu os cordões e ranchos de foliões no carnaval, que dariam origem às escolas de samba, no largo do Estácio, entre fins da década de 1920 e a década de 1930; ouviu batuques e cantorias às sextas à noite na rua de trás de sua casa e viu oferendas nas encruzilhadas, de onde as crianças pegavam doces e outras comidas destinadas aos santos. Alguns desses episódios e personagens aparecem em histórias ouvidas pela menina ou contadas a ela, passam pelo portão de sua casa ou são vistos por ela em passeios com a avó.

Depois de seu casamento, em 1922, com o artista português radicado no Brasil Fernando Correia Dias, Cecília foi morar em Botafogo, na zona Sul do Rio de Janeiro, mas, o casal e suas filhas ainda retornaram à região. Andrade Muricy, na descrição que faz das redondezas da residência do casal, em 1935, descreve:

O casal Correia Dias mora num local lugar surpreendente e pitoresco. O morro de São Cláudio não vale o de São Carlos em celebridade. É mais incolor, mais urbano, porém a proximidade com o ‘morro autêntico’, com suas macumbas e escolas de samba, anuncia-se ali claramente. De volta da casa dos Correia Dias, já topamos com um completo despacho, de vela acessa e galinha preta, no eixo da encruzilhada inferior da rua de São Cláudio. É nessa rua que Cecília Meireles e Correia Dias tem o seu lar e a sua oficina de trabalho (MURICY, 1935, p. 9).

A expressão “morro autêntico” não deixa de ser sintomática, curiosa e problemática. Ao que sugere, a residência do casal ficava em ambiente mais urbano, o que tornaria este morro “menos autêntico”, menos “célebre”, sendo talvez esperado do lugar que fosse ainda rural, de “mais cor”; era como se, para ser “autêntico”, fosse preciso cumprir requisitos específicos, que correspondiam a uma determinada visualidade e características. O despacho que se vê na rua do casal, entretanto, “anunciava” para o autor a autenticidade do lugar, bem como nos anuncia o viés de um olhar “pitoresco” e fetichizante.

Em sua narrativa, Cecília ultrapassa o portão do quintal nos passeios da menina, nas visitas a familiares e nas situações e histórias contadas pelos moradores da vizinhança, numa recolha das experiências vividas. A diversidade dos personagens e cenários não é despropositada e dá a ver a pluralidade cultural que cercou a infância da artista assim como a defesa ceciliana da equivalência das diferentes tradições na formação da menina e da geração que crescia ali. Dessa forma, *Olhinhos de Gato*, mais do que propriamente um livro infantil, pode ser entendido como uma narrativa que recorre a elementos da expressão e do universo infantil para lançar luz sobre a criança e a formação do indivíduo em sua relação com o repertório cultural com o qual interage. Na rua da infância, a convivência negociada cotidianamente entre tradições de origens diferentes põe em evidência o interesse de Cecília pela discussão sobre a diversidade de tradições culturais envolvidas (e silenciadas) nos debates e disputas da época sobre “identidade” e

“cultura popular” no Brasil, tendo sido esses temas caros à folclorista que foi. Nesse sentido, o livro tanto é exemplo de uma das facetas de seu interesse pelo universo infantil quanto localiza em sua própria trajetória experiências que legitimam seu pertencimento e proximidade em relação a temas que considera importantes e com os quais trabalha.

Na trajetória de Cecília, a proximidade com o folclore foi uma espécie de desdobramento de sua atuação como educadora. Quando ingressou no magistério, na década de 1920, muitas publicações sob essa legenda eram incorporadas ao material de ensino (VIEIRA, 2013, p.19). Dessa forma, seu contato profissional com esse campo de conhecimento deu-se desde muito cedo. Enquanto educadora, Cecília travou contato com intelectuais, teorias e metodologias interessadas no conhecimento da “cultura popular nacional” como forma de alcançar sua integração a uma “cultura universal”, entendendo, portanto, as manifestações culturais de determinadas regiões e povos como “cultura popular” sob a chave do folclore. Desde as crônicas sobre educação, publicadas no periódico *A Manhã*, entre 1931 e 1933, já era possível perceber a promoção do entendimento entre os povos, o que se daria, segundo ela, através da educação. O folclore foi, aos poucos, ganhando espaço por permitir a pesquisa e catalogação dos saberes populares e o interesse pelo contato com a comunidade que a concebe. Nesse contato, o indivíduo conheceria a si mesmo e ao outro, em suas diferenças, mas também em suas semelhanças, o que conduziria ao entendimento entre os homens:

A valorização do nosso folclore trará como consequência uma maior unidade ao nosso nacionalismo, pois só através do estudo de nossas danças, nossas comidas, nossas lendas próprias, poderemos ter um verdadeiro retrato do nosso povo, e, mais tarde, comparando-o com o de outros povos, chegaremos a estabelecer o que eles tem em comum, colaborando assim, para a maior compreensão entre os homens. (MEIRELES apud VIEIRA, 2013, p.15)

Conduzir o nacionalismo ao universalismo a partir do conhecimento dos diferentes sistemas culturais que formam o indivíduo é uma tese que Cecília aborda em outras situações além da entrevista. Está aplicada em suas crônicas sobre o assunto, publicadas nas décadas de 1930 e 1940, nas quais propõe a leitura comparada de versões de cantigas e lendas, mostrando proximidade entre as culturas; está diluída ao redor de *Olhinhos de Gato*, nas culturas que se cruzam no olhar infantil. O mesmo pensamento está presente também na Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco, que dirigiu entre os anos de 1934 e 1937. Ali, reuniu publicações de diferentes países, sobretudo latino-americanos, e propôs também o ensino da língua espanhola com o intuito de promover a proximidade entre os países do continente, numa aproximação com o ibero-americanismo e em consonância com a atuação e os interesses geopolíticos do governo brasileiro à época.

Esse envolvimento de Cecília com a “cultura popular” sob o viés do Folclore, dentre outras razões, emanava também de um contexto de fortalecimento de regimes totalitaristas, que acabou por desembocar na Segunda Guerra Mundial, o que corroborava, para ela, a importância da defesa do nacionalismo não como um fim, mas como uma ponte rumo ao universalismo, à integração e convivência

pacífica. Esse mesmo discurso circundou a fundação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), da qual Cecília fez parte, ao aceitar o convite de Renato Almeida, em 1947. Recém-fundada no contexto pós-guerra, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) demandou aos países signatários que designassem comissões para melhor promover a fraternidade entre as nações a partir da valorização da cultura de seu povo. Foi no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBEC), órgão vinculado ao Ministério das Relações Exteriores, que a Comissão Nacional Folclore (CNFL) foi organizada, dando impulso, então, à sistematização desses estudos e ao envolvimento de Cecília com o campo na condição de especialista. Em torno da CNFL, ela proferiu palestras, publicou e exerceu cargos em eventos promovidos pela comissão.

No artigo “Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore”, Joana Cavalcanti de Abreu identifica duas vias de aproximação de Cecília com o folclore e com a CNFL. Primeiro, de acordo a autora, ela compartilhava os preceitos de fundação da CNFL segundo os quais o folclore seria um facilitador da compreensão entre os homens no difícil período do pós-guerra. Como já foi mencionado, esse discurso permeou sua atuação desde o início da década de 1930, mesmo que ainda em gestação diante do que realizaria entre as décadas de 1940 e 1950. Em segundo, ela compartilhava a relevância que a educação assumia nos debates em torno da comissão, o que não poderia ser diferente por parte de Cecília, considerando sua trajetória.

Outro postulado da Comissão mencionado por Joana Cavalcanti de Abreu que deve também ter despertado o interesse de Cecília, embora sua ligação não tenha sido mencionada no artigo, era a necessidade de pesquisa, registro e recolha das manifestações culturais populares como forma de conhecê-las, preservá-las e difundir-las frente uma sociedade em processo de industrialização e “modernização” – o que contribuiria, segundo ela, para o apagamento de algumas dessas manifestações. Nesse sentido, além de seus registros escritos em crônicas, romances, poemas e estudos, Cecília também colecionou objetos vinculados à cultura popular (como bonecas, produção têxtil, ornamentos etc.). Produziu, de igual forma, um registro visual sobre samba e macumba, apresentando outra faceta de sua atuação, a de desenhista, igualmente interessada na recolha, catalogação e divulgação desses saberes e culturas.

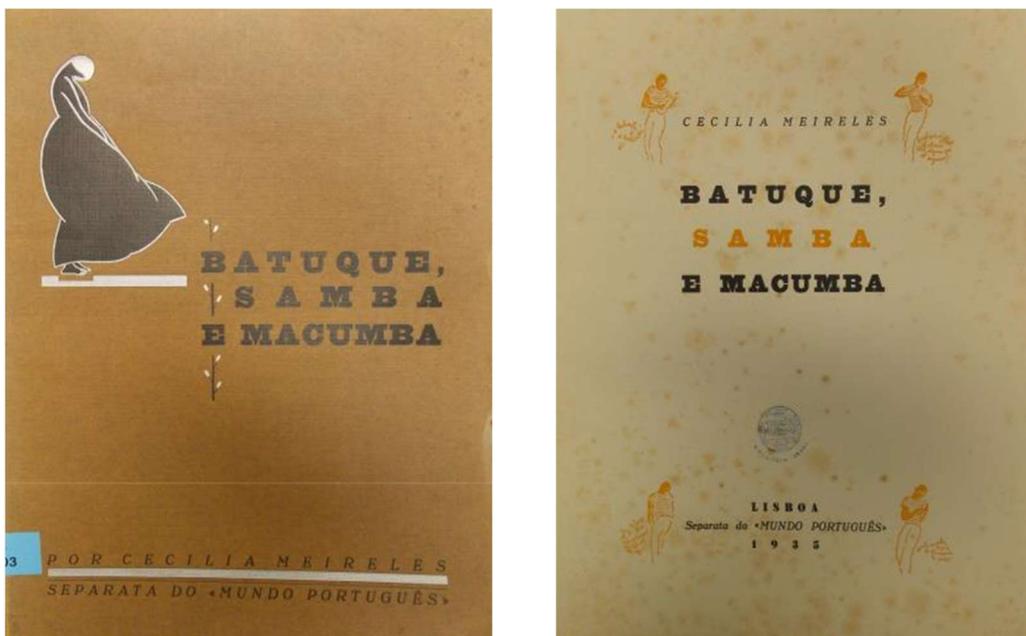
Em abril de 1933, Cecília expôs na Pró-Arte, no centro do Rio de Janeiro, uma série de desenhos em nanquim, guache e crayon⁵, com destaque para as baianas, manifestações musicais – notadamente samba e carnaval – e macumba. A exposição de Cecília foi inaugurada ao som da Portela, uma das primeiras Escolas de Samba fundadas no Rio de Janeiro, impregnando de ritmo os gestos e corpos vistos nos cerca de 26 desenhos, realizados entre 1926 e 1933, e expostos em um espaço em que as Escolas geralmente não ocupavam. A exposição foi mencionada de forma positiva nos jornais da época, que elogiaram a (MEIRELES, 2003, p. 96) “extraordinária sensibilidade” de quem “viu, sentiu e fixou aspectos interessantíssimos do nosso “folk lóre”, “surpreendendo com agilidades, cores e movimentos”.

No ano seguinte à exposição, Cecília viajou a Portugal em companhia de Correia Dias, aceitando um convite oficial para realização de uma série de palestras

⁵ Os originais permanecem em posse da família, indisponíveis à consulta para averiguação da técnica.

em torno da educação, literatura (poesia, sobretudo) e folclore. Em Lisboa, apresentou seus desenhos em conferência no Clube Brasileiro com o título *Batuque, Samba e Macumba*. Os trabalhos ficaram expostos ainda por três dias. O texto da palestra foi publicado juntamente com 14 ilustrações em preto e branco, em separata, pela revista *Mundo Português*⁶, em 1935. No Brasil, texto e imagens foram publicados pela primeira vez em 1983, quase 50 anos depois de sua primeira exposição, com o mesmo nome da palestra, que passou a dar título ao trabalho, sendo essencialmente o mesmo texto publicado em Portugal, com mais desenhos e em cores.

Figura 7- Capa e contracapa de Samba, Batuque e Macumba – Cecília Meireles – 1935
MEIRELES, Cecília. Samba, Batuque e Macumba. Revista Mundo Português – Edição especial. Lisboa, 1935



Fonte: Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

O texto de Cecília (1935, p.1) sobre os desenhos inicia-se com duas ponderações. A primeira é que as palavras da conferência servem de legendas aos trabalhos expostos, nos quais está fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba: práticas culturais vinculadas aos afrodescendentes. Logo em seguida, pondera que, antes de abordar a “significação das danças negras aqui exibidas em seus movimentos mais típicos”, irá descrever a indumentária da baiana, não só pela sua derivação “de um dos maiores e mais progressivos estados do Brasil”, a Bahia, mas, sobretudo, pelo fato de não ser esse um traje regional encontrado mais naqueles dias, “com a garridice de cores e a exuberância de ornatos apresentadas nos desenhos”.

Figura 8- Desenho da série Batuque,Samba e Macumba – Cecília Meireles - 1926-1933

⁶ A edição consultada pertence ao acervo da Biblioteca Calouste Gulbenkian em Lisboa.



Fonte: MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gestos e de ritmo*. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003.

Além de evocar as origens históricas da baiana, o texto sinaliza a mudança em hábitos e costumes, o que demandaria esse tipo de apanhado. Seus desenhos se propunham a esse registro. A eles, o texto corresponde com longas narrativas sobre as circunstâncias que impulsionavam os gestos precisos, vistos na exposição. Observados em conjunto, portanto, texto e imagens dão a dimensão de registro e valorização que o trabalho propunha, flertando com uma abordagem descritiva “científica” que pretendia se consolidar no Folclore bem como na Antropologia e Etnografia das primeiras décadas do século XX.

Esse trabalho de Cecília permite identificar diferentes forças em jogo na sua pesquisa folclórica e estética: incorporar o negro de forma positiva a partir de manifestações culturais e religiosas vinculadas à matriz africana e da sua corporificação, registrar e difundir manifestações culturais “populares” diante da constatação de suas inevitáveis mudanças, de seu desaparecimento frente ao “desenvolvimento” e ao processo de industrialização no país, além da crença na igualdade e irmandade entre os povos. Essas questões estão igualmente em jogo em *Olhinhos de Gato*, como foi visto, embora a pouca bibliografia sobre o livro não as tenha abordado a fundo. A autora que aponta de forma mais explícita essa relação é Lelia Contijo Soares, no texto introdutório que escreveu para a edição brasileira de *Batuque, Samba e Macumba*:

A leitura deste livro [Olhinhos de Gato], aberta a todas as idades, constitui fonte valiosa para o registro de costumes cariocas na primeira década deste século. Ali o carnaval, a semana santa, os batuques, entre outros, são abordados sem nenhum laivo de exotismo, sem nenhum estranhamento. Muito pelo contrário, parecem entremeados à crônica afetiva de um cotidiano familiar e urbano, cuja veracidade, sem prejuízo do seu caráter histórico, torna-se ainda mais nítida pela transfiguração que lhe é conferida pela palavra poética (...)A descrição de Macumba que Cecília preparou para sua conferência em Portugal baseia-se sem dúvida em sua experiência de observadora, e reflete a tendência generalizadora e as preocupações com a questão das origens africanas desse ritual, então vigentes em todos os estudos de folclore no Brasil à época. (MEIRELES, Cecília, 1983, p.19)

O texto de Cecília de fato contém indícios de um contexto ainda pouco estruturado para o trabalho com o qual tinha a pretensão de contribuir. Faltava vivência e pesquisa, considerando a diversidade de culturas e tradições de origem africana no Brasil. Além disso, a própria constituição familiar de Cecília, contada a Côrtes-Rodrigues em carta, quando lhe descrevia personagens, ilustra a perversidade do racismo estrutural que também impregnava, como ainda impregna, o olhar para religiões de matriz africana. Dessa forma, a abordagem de Cecília indica o quanto ainda precisaria e precisa ser feito e refeito.

O trabalho, por outro lado, é indício de um contexto interessado em olhar manifestações culturais de matriz africana à luz dos debates e disputas em torno de uma ideia de “identidade” e de “cultura nacional” e “popular”, o que ocorreu em diferentes campos de ação intelectual como o Folclore, a Etnografia, a Sociologia, Literatura, Fotografia e as Artes Visuais. Em *Arte Afro-Brasileira*, Roberto Conduru (2007, p.53) reconheceu a problemática, mas recordou a contribuição positiva de Cecília com o trabalho *Batuque, Samba e Macumba* no sentido de valorizar as práticas culturais afrodescendentes, ao mesmo tempo em que “evidencia compreensão da importância da plasticidade concreta das mesmas, bem como da necessidade de seu registro visual.” (CONDURU, 2007, p.53)

No mesmo trecho em que aponta o caráter generalizante da abordagem do texto, Lélia menciona que a descrição sem dúvida é fruto da observação do ritual religioso. Nesse sentido, não foram encontrados, até então, registros que comprovassem possíveis experiências religiosas de Cecília ou que mencionassem de forma assertiva uma relação mais próxima com qualquer religião de origem africana. No caso de Vieira da Silva, também não foi possível afirmar a proximidade da observação do ritual.

Vieira da Silva nos limites do portão de Cecília

Quando Cecília expôs seus desenhos em Lisboa, em 1934, Vieira da Silva já havia deixado a cidade. Desde 1928, viva em Paris. Não foi daquela vez que ambas se encontrariam. Isso de fato só ocorreu no Brasil, em 1941, durante os anos de exílio da artista. Foi no Brasil que elas estabeleceram a amizade que se perpetuaria até a morte de Cecília em 1964. No período do exílio, além das trocas afetivas e intelectuais, Vieira realizou a ilustração de obras de Cecília, como os livros de poemas *Mar Absoluto* e *Vaga Música*, além da crônica “Evocação lírica de Lisboa”. No contato de Vieira com Cecília, certamente a atuação da amiga como folclorista era mencionada, sobretudo porque, na década de 1940, Cecília voltava ao assunto nas crônicas sobre educação que publicou no jornal *A manhã*. Em 1946, quando, segundo Cecília, Vieira estaria ilustrando sua obra, o assunto já não seria uma novidade para Vieira, assim como alguns dos personagens que passavam no portão da casa de *Olhinhos de gato*.

Na série, entretanto, a artista recorre ao ambiente doméstico e aos adultos mais vinculados à criação da menina, aproximando-a de sua própria infância de criança igualmente solitária e fabuladora que cresceu rodeada por adultos. Nesse sentido, é interessante notar que, apesar de a narrativa cecilianiana nem mencionar o termo “azulejo”, a artista o insere no tanque do jardim da infância de Cecília, vinculando-a a esse elemento, tão caro à formação da própria Vieira.

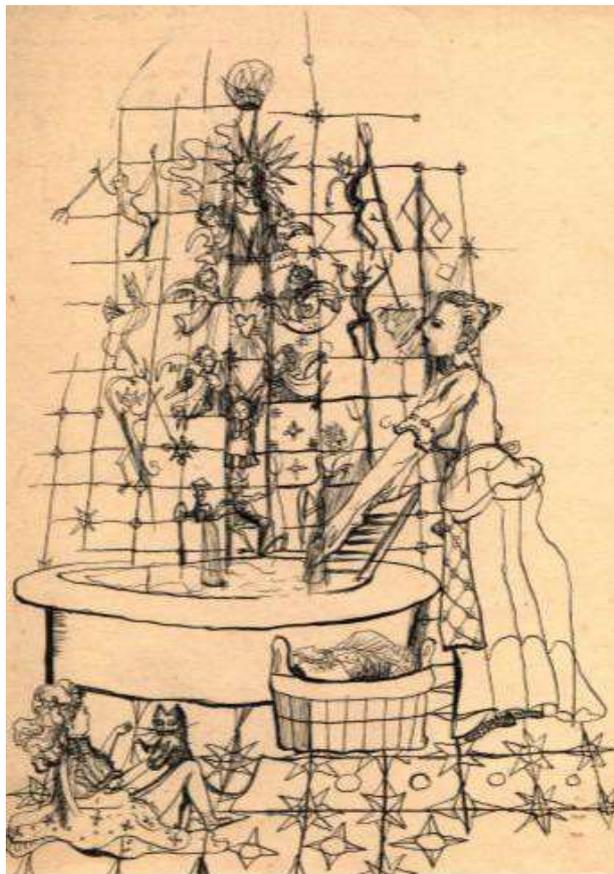
Figura 9 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 24 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Para Vieira da Silva, o contato com o azulejo na infância e juventude lisboeta foi diário. Além de ter acesso à vasta tradição azulejar de seu país na capital, ela visitou com frequência o Palácio Nacional da Vila de Sintra, onde podia ter acesso, a um só tempo, a parte considerável da história do azulejo em Portugal. Alguns de seus críticos vão associar a quadrícula, recorrente em sua pintura no pós-guerra, ao azulejo português, o que sugere a relevância da observação desse elemento na formação do olhar da artista. Para Cecília, a proximidade com o azulejo ocorreu por outras vias. Ela pode ter rondado a memória afetiva da casa da infância da neta de açorianos e certamente é lembrança da arquitetura portuguesa, que havia conhecido de perto em 1934, quando viajou para Portugal com Correia Dias, que seguramente foi importante para o interesse e a aproximação de Cecília com a cerâmica e com os azulejos. Correia Dias dedicou-se à cerâmica marajoara, na confecção de vasos, pratos, urnas funerárias, além de azulejos inspirados no padrão geométrico daquela tradição indígena. Em 1930, concebeu azulejos de padrão para Companhia Nacional do Azulejo e projetou uma interferência arquitetônica em propriedade de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro. (PEREIRA, 2015) Em seu trabalho, situado no jardim da residência, há uma fonte com um muraquitã, evocando no trabalho narrativas mitológicas sobre o Brasil e as amazonas. Dessa forma, estava no horizonte de interesse de Cecília tanto a tradição azulejar portuguesa quanto a brasileira, não só por seus aspectos estéticos, mas também simbólicos e culturais.

Figura 10 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 24 cm x 16,5 cm Col. FASVS, Lisboa.

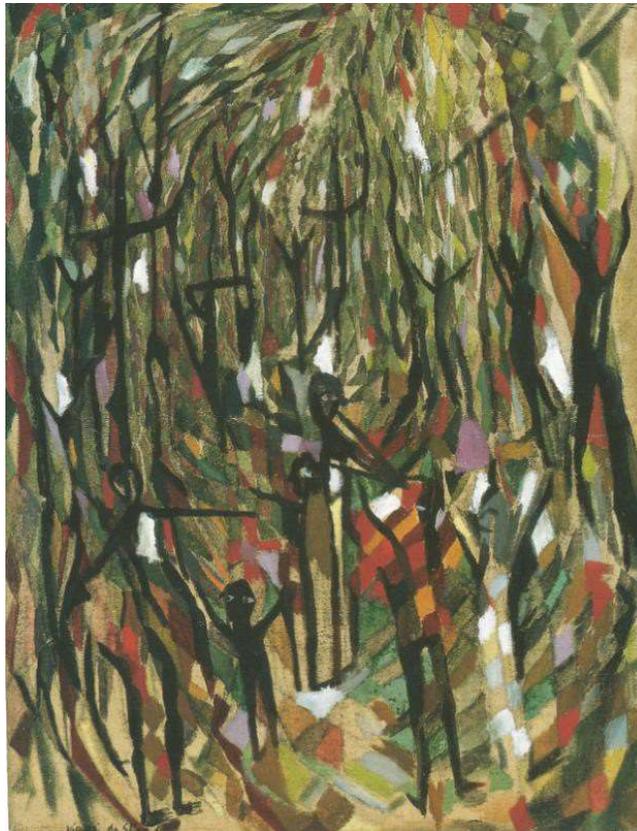


Fonte: FASVS

Ao ilustrar o jardim da infância de Cecília, Vieira desenhou azulejos como se eles já habitassem o imaginário da infância de Cecília, da mesma forma que as sedas estampadas, os bibelôs, as flores e os móveis, integrando o relicário fabulador da criança. É curioso, entretanto, que as experiências da personagem que extrapolam o portão de casa não tenham aparecido nas ilustrações, que se concentram mais no ambiente doméstico da menina, no limite dos portões de sua casa. Não sabemos se de fato isso teria sido uma escolha ou se o desconhecido impeditivo da publicação teria parado o trabalho.

Naquele mesmo ano em que estaria ilustrando o livro autobiográfico de Cecília, 1946, Vieira de Silva pintou *La Macumba*. Na tela, a figura um pouco abaixo da linha do horizonte do espectador, com uma mancha branca acima de sua cabeça, é uma das poucas imagens em que se distinguem mais detalhes no torvelinho que estrutura toda a tela. Em sua cabeça, um olho vermelho de perfil é vigiado pelo olho da figura menor ao seu lado. Mais abaixo, dois outros olhos podem ser vistos na pequena figura que parece indicar a um casal do canto inferior esquerdo o caminho para o centro. Entre esse corpo pequeno, como de uma criança, e o casal, há uma figura maior, que parece indicar o caminho por onde seguir. O seu braço direito, que envolve o casal, termina com um contorno triangular, como uma ponta de lança. À direita, em torno de manchas em vermelho e laranja, uma mancha branca concentra ao redor de si traços pretos, como braços convergindo para uma mesma direção.

Figura 11 - *La Macumba* - Vieira da Silva - 1946
Óleo sobre tela, 81 cm x 65 cm. Col. FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

O olhar que parte desses elementos mais figurativos, concentrados na metade inferior da tela, até os seus limites superiores já não sabe mais se está diante de figuras humanas, espectros empunhando armas ou instrumentos de culto ou a fusão de homens, árvores, armas ou instrumentos, no limite da transfiguração em estruturas abertas e ascensionadas. Ao redor das linhas em preto, o trânsito das cores em manchas quadriculares e em losango – sobretudo as variações do verde e do vermelho, além do branco e lilás – marca o ritmo do quadro. O jogo entre a trama armada com as manchas de cor, mais planar, e os sentidos diagonais – que são sugeridos pelo conjunto de elementos plásticos – lançam o espectador num jogo de fundo e superfície, segunda e terceira dimensões, que marca o movimento da tela, como o ritmo da música que embala o transe religioso.

Não consta que a tela tenha sido exposta no Brasil. Provavelmente, sua primeira exposição ocorreu em Nova Iorque, em 1946, ou em Paris, em 1947, juntamente com outras obras realizadas no período brasileiro. No ano seguinte à fatura do quadro, Vieira da Silva deixou o Brasil e embarcou de volta a Paris, junto com as chuvas do fim do verão nos trópicos. Depois de seu retorno, não visitou mais a temática religiosa afro-brasileira, o que torna a tela uma incursão solitária e, por isso mesmo, curiosa pelo assunto pelos caminhos que conduziram a artista europeia aos terreiros no Brasil.

No que diz respeito aos estudos que tornaram viáveis a confecção de *La macumba*, a redução das imagens figurativas aos seus elementos mínimos estruturantes, como os seres da tela de 1946, estava presente, desde a década de 1930, nos desenhos e óleos trabalhos em que a pesquisa recaía sobre a figura humana e sua relação com as estruturas verticais, circulares e espirais com as quais interage. A linha foi paulatinamente perdendo o compromisso com o volume, explorando sua potência no espaço pictórico em um traço tido como hesitante escapando ao virtuosismo e interessado no que emerge em suas descontinuidades e desvios.

Antes de morar no Brasil, o nanquim era usado por Vieira mais em seus estudos para telas. Foram poucas as vezes em que não recorreu a ele para esse fim. No país, foram mais frequentes em desenhos, o que pode ser entendido no âmbito das adaptações técnicas encontradas por Vieira no país para dar continuidade ao seu trabalho e das limitações financeiras e logísticas para a obtenção de materiais. As imagens do *Souvenir* também podem estar inseridas nessa leitura, mas é preciso ponderar que seriam impressas, o que interfere nas resoluções técnicas. Sobretudo, é preciso ponderar a possibilidade expressiva do nanquim nas correspondências temáticas e formais que propõe com o texto.

Como mencionado, não foram encontrados registros ou documentação que comprovasse uma possível visita de Vieira da Silva a terreiros no Brasil. O assunto, que rondou a cabeça da artista na tela de 1946, pode não ter sido visto de perto como se imagina ou deseja, mas certamente circulou nas imagens e nos textos de Cecília bem como em trabalhos de outros artistas, como Jorge Amado, que Vieira da Silva conheceu pessoalmente, ou o pintor Wilson Tibério, por exemplo. Também em 1946, ela pintou *Bahia Imaginada*, tela sobre um estado que não conheceu, mas imaginou ao redor do que via, lia e lhe contavam os amigos e os amigos dos amigos. Nesse sentido, aquele, de igual fora, estava sendo um ano importante para o encontro de Caribé, Verger e Eros Martins com a Bahia. Foi também o ano em que Jorge Amado, deputado federal (PCB), propôs o que seria a

emenda 3.218 à Constituição Brasileira promulgada em 1946, que defende a liberdade de culto religioso. Dessa forma, mesmo que a artista não tenha visto o ritual ou visitado um terreiro, o assunto rondou sua cabeça, em torno também de trabalhos comprometidos com o assunto, como *Batuque Samba e Macumba*, de Cecília, impregnando seu olhar e imaginário. Algumas palavras da conferência de Cecília inclusive parecem fazer eco na tela de Vieira:

Se a macumba como magia negra infunde esse respeito terrível que só não experimentaram os que não tiveram ocasião de a frequentar, de sentir o ritmo surdo e implacável dos tambores – quitibum bum quitibum bum – na noite negra, com cânticos de um trágico inenarrável, figuras numa vertigem sinistra, dançando entre explosões de pólvora, brilhos de fogo e lâminas de espadas, caindo desacordadas, e reerguendo-se como fantasmas, numa expressão sobrenatural, com uma outra voz e outros olhos. (MEIRELES, 2003, p.95)

O ritual descrito por Cecília parece se constituir como uma lenda para *La Macumba*, de Vieira. A linha e a cor de Vieira lançam o espectador para o transe no ritmo ascendente do quadro, que explora musicalidade e movimento, assim como conta a descrição. As linhas em preto ressoam tanto os gestos ritualísticos com lâminas, espadas e outros instrumentos, quanto o cenário noturno erigido pelos tons escuros de verde e do preto, como a floresta noturna, onde ocorre o ritual de Cecília. Clarões de explosões de pólvora encontram correspondências nas quadrículas vermelhas e laranjas em torno das figuras centrais, cujos olhos, grandes e vermelhos, parecem mesmo “outros”, em um ambiente que evoca, como no texto, o caráter sobrenatural do rito.

Depois de tanto observar a tela, porém, o retorno às ilustrações sugere que, mesmo de dentro dos portões, Vieira já avistava a floresta noturna, misteriosa e sobrenatural de Cecília. Enquanto os nanquins de Vieira privilegiam os espaços internos, no guache, o preto camufla, sob sombras, seres recolhidos, à espreita, nas árvores, no jardineiro, definindo personagens que parecem transitar do guache para *La Macumba*: imagens que comungam a noção do espaço do sagrado e do mistério.

Considerando o caminho da obra de Vieira até a projeção e o reconhecimento que alcançariam no pós-guerra, *La Macumba* não assinalaria um marco específico, mas sim a progressão de pesquisas, que fatalmente ofereceria seus frutos. O que dispõe ao diálogo com a temática religiosa afro-brasileira é, portanto, um percurso em pleno desenvolvimento. O inusitado encontro desse percurso com o assunto, imerso na vivência do exílio da artista, torna *La Macumba* um capítulo à parte na Arte afro-brasileira e na trajetória de Vieira da Silva.

É importante pontuar aqui que o uso da expressão “Arte afro-brasileira” não ignora a problematização a respeito dessa lenda e do debate em torno dela, do qual participam pesquisas como a de Hélio Menezes (2018) e Roberto Conduru, por exemplo. Na introdução de seu livro *Arte Afro-Brasileira*, Conduru expõe o debate. O termo aqui foi usado em consonância com o que menciona ao fim de sua introdução:

Pensar arte afro-brasileira exige, portanto, uma abertura às complexidades inerentes, desde a modernidade, ao campo da arte e às relações sociais envolvendo a problemática afro-descendente no país. Como ponto de partida, pode-se tomar arte afro-brasileira como propôs Maria Helena Leuba Salum: “Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais, e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil.” Assim é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afro-brasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial. Nesse sentido, a expressão arte afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afro-descendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas esteticamente e artisticamente. (CONDURU, 2007. p.10-11)

No Brasil, Vieira viajou pouco, permanecendo grande parte do tempo no Rio de Janeiro, entre o ateliê e os jardins do Hotel Internacional. Em desenhos e outros trabalhos realizados no país, percebe-se a presença do ambiente interno com imagens do ateliê, do casal (Vieira e Arpad) e dos amigos, embora os arredores e a cidade também tenham aparecido nas paisagens, ruas e pessoas, como parte de sua ambientação. Entre os amigos do casal de pintores, estavam muitos estrangeiros e brasileiros radicados no Rio. Cecília Meireles seria, se não a única, uma das poucas amigadas nascidas na cidade. Com isso, além de mediadora importante na inserção e circulação da obra de Vieira e a de Arpad Szenes no Brasil, Cecília acabou por contribuir para que Vieira percorresse trajetos que a conduzissem do jardim às florestas noturnas.

duas meninas e um portão

No mesmo ano em que pintou *La Macumba*, Vieira da Silva estaria realizando também as ilustrações para *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles, carregando, de um trabalho ao outro, ressonâncias do convívio com Cecília e sua obra, desde sua poesia até os desenhos e trabalhos no âmbito da “cultura popular”. Ao redor desses dois trabalhos analisados, desdobra-se a relação de Cecília com o folclore e a tradição afro-brasileira, que se manifestou em sua atuação como educadora, cronista, conferencista, folclorista, poeta, romancista e desenhista, dando a ver como, na relação de Vieira da Silva com Cecília Meireles, o contato com esse imaginário foi fomentado e ressoa em seus trabalhos.

referências bibliográficas

ABREU, Joana Cavalcanti de. Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore. In: *CECÍLIA MEIRELES: a poética da educação*. Organização: Margarida de Souza Neves, Yolanda Lima Lôbo, Ana Chrystina Venancio Mignot. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Loyola, 2001.p.211-232.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

HALKIAS, M. *Les yeux de la mémoire: the paintings of Maria Helena Vieira da Silva*. Tese (doutorado) - University of St Andrews, Centro de Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, St. Andrews, 2009.

GOMES, Jennifer Pereira. *Olhinhos de nuvens: infância e solidão na prosa de Cecília Meireles*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.

MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gestos e de ritmo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1980.

MEIRELES, Cecília. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. (organização e notas Celestino Sacht)

MEIRELES, Cecília. *Samba, Batuque e Macumba*. Revista Mundo Português – Edição especial. Lisboa, 1935.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2018.

MURICY, Andrade. Meia hora com Cecília Meireles e Correia Dias. *Festa*. N.7, 2ª fase, Rio de Janeiro, mar. 1935.

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. *Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva: Encontros Prodigiosos*. 2017. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2017.

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. A etnografia poética de Correia Dias: um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm>. Acesso em: 22 jan. 2022.

VIEIRA, Ana Paula Leite. *Cecília Meireles e a educação da infância pelo folclore*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2013. Orientador: Martha Campos Abreu.

VIEIRA DA SILVA; SZENES, Árpád. *Anos 30-40*. Carvalho, Armando da Silva (org). Lisboa Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1984.