NAVEGANDO EM MARES LUSITANOS: CECÍLIA MEIRELES E *OS POETAS NOVOS DE PORTUGAL*

SAILING ON PORTUGUESE SEAS: CECILIA MEIRELES AND POETAS NOVOS DE PORTUGAL

Karla Renata Mendes[1]

RESUMO: Cecília Meireles, um dos principais nomes da poesia brasileira, também foi figura de destaque no meio literário português. Sua ligação ao país se evidencia de inúmeras formas, tanto na relação pessoal com escritores e personalidades lusitanas, quanto em sua intensa produção literária em revistas entre as décadas de 30 e 50. Além disso, sua antologia de poesia portuguesa, *Poetas Novos de Portugal*, de 1944, publicada no Brasil, ajuda a reconstruir sua atuação no país, fornecendo indícios também de seu diálogo com o Modernismo português. Mais do que páginas de poemas e textos críticos, essa obra estabelece-se, então, como um registro atemporal dos laços literários e pessoais que uniram Cecília Meireles aos portugueses.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Portugal; *Poetas Novos de Portugal;* Trânsito literário.

ABSTRACT: Cecília Meireles, one of the most prominent brazilian poets, was also a remarkable figure in the Portuguese literary context. Her connection with this country is evident in many ways, both in her personal relationship with Portuguese writers and personalities and in her intense literary production in magazines between the 1930's and the 1950's. Besides that her anthology of Portuguese poetry allows to rebuild her acting/presence in the country, providing also evidences of her dialogue with the Portuguese Modernism. More than pages of poems and critical texts, these productions can be seen then as enduring records from the personal and literary bonds that united Cecilia Meireles to the Portuguese.

Key-words: Cecília Meireles; Portugal; *Poetas Novos de* Portugal; Literary traffic.

Nas primeiras décadas do século XX, as relações luso-brasileiras ainda sofriam os influxos de um afastamento histórico, pois a independência política alcançada há tempos também trouxera consigo o anseio de uma independência econômica e cultural, que levava, por um lado, a uma crescente valorização de tudo que fosse brasileiro, e, por outro, a uma depreciação velada ou explíci ta do que remetesse a Portugal. Nesse cenário ainda pouco amistoso, as décadas de 1910 e 1920 trouxeram consigo algumas iniciativas e tentativas de aproximação relevantes, como a fundação da cadeira de

1 Doutora em Letras, pela Universidade Federal do Paraná, parte feita na Universidade de Lisboa. Bolsista CAPES. Endereço eletrônico: krmendes@yahoo.com.br

estudos brasileiros na Universidade de Lisboa; o surgimento de revistas luso-brasileiras como *Atlântida* (1915); a participação do presidente português, António José de Almeida, nas comemorações do centenário da independência no Brasil. Ainda assim, nesse período, conforme pontua Arnaldo Saraiva, "portugueses e brasileiros agravam a sua ignorância mútua, acentuam as suas diferenças, multiplicam as suas suspeições, manifestam mutuamente as suas suscetibilidades." (SARAIVA, 2004, p. 256).

Ressentindo-se dessa atmosfera, as artes brasileiras e, em especial, a literatura, também se viam sob a injunção de manter um distanciamento de Portugal e afastar possíveis influências, ideia que adquiriu ainda mais fôlego com o modernismo brasileiro (e seu ideário nacionalista subjacente), levando críticos como Antonio Candido a afirmar que o movimento " desconhecia Portugal, pura e simplesmente" (CANDIDO, 2000, p. 103). Embora as conexões entre os dois países, em especial no âmbito literário modernista, já não sejam vistas apenas como excludentes e opositoras, fato é que obstáculos para a divulgação de autores brasileiros em Portugal e, em especial, de autores portugueses no Brasil subsistiram antes e após a Semana de 22. Dessa maneira, a partir da década de 30, revistas literárias portuguesas passaram a abrigar com mais regularidade escritores brasileiros (como constatado no capítulo anterior em relação a Cecília) e nomes como Jorge Amado, Jorge de Lima, Érico Veríssimo tornaram-se mais conhecidos em terras lusas, colaborando para a difusão dessa literatura. No Brasil, por sua vez, ainda prevalecia um desconhecimento quanto à produção literária contemporânea portuguesa. Prova disso é, por exemplo, o desabafo de José Osório de Oliveira, um dos grandes impulsionadores das relações literárias[2] entre os dois países, que lamentava, em artigo publicado já nos anos quarentas, o desconhecimento brasileiro da literatura portuguesa: "de uma maneira geral, o vosso conhecimento da literatura portuguesa é mais do que incompleto, insuficientíssimo." (OLIVEIRA apud CRISTOVÃO, 2008, p. 106). A declaração de Osório assemelha-se muito ao que afirmou Ronald de Carvalho ainda em 1920, ao constatar que "pondo de lado alguns escritores de maior renome, ignoramos tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal." (CARVALHO apud SARAIVA, 2004, p. 522). Logo, é possível observar que, num intervalo de vinte anos, o intercâmbio cultural luso-brasileiro sofreu poucas alterações, prevalecendo uma divulgação escassa de autores e obras e a ausência de um diálogo mais efetivo entre as duas literaturas.

É nesse contexto que se insere a obra *Poetas novos de Portugal*, antologia organizada e prefaciada por Cecília Meireles, e publicada no ano de 1944, pela editora Dois Mundos, dirigida pelo português Jaime Cortesão, então exilado no Brasil. Reunindo um total de trinta e seis escritores, a obra apresentava duas seções que correspondiam aos dois grupos em que em que os autores foram divididos: o primeiro foi designado como "Camilo Pessanha e o grupo de Orpheu", incluindo nomes como o próprio Camilo Pessanha, além de Afonso Duarte, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa (e três de seus heterônimos: Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos) e Armando Côrtes-Rodrigues, entre outros. O segundo grupo, denominado "Da *Presença* aos poetas mais novos", abarcou autores como José Régio, Vitorino Nemésio, Alberto de Serpa, Adolfo Casais Monteiro, Fernando Namora e Jorge de Sena. Todavia, observa-se que,

2 É de autoria de Osório, por exemplo, a obra História da Literatura Brasileira, publicada em 1939, em Portugal, definida pelo crítico Fernando Cristovão como "a primeira história portuguesa da literatura irmã" (Cf.: CRISTOVÃO, 2008, p. 100)

inicialmente, Cecília imaginara outra organização para a antologia. Em carta a Jaime Cortesão, escrita em outubro de 1943, após a análise da primeira prova do livro, a poeta inquiriu o editor se não haviam sido mandadas ou estavam perdidas "umas folhas que separavam em três partes o material poético." E prosseguiu explicando: "A primeira aqui está, com as provas, e refere-se ao grupo de 'Orpheu'. Creio que a segunda deveria referir-se ao grupo de 'Presença', e a terceira aos poetas novíssimos.[3] Logo, ao que tudo indica, os autores mais recentes de então, caso, por exemplo, de Manuel Fonseca, Ruy Cinatti, Natércia Freire e Tomaz Kim[4], seriam agrupados pela autora em um terceiro grupo, ideia que acabou sofrendo alterações na edição final do livro.

Constituindo-se como uma seleção pessoal da autora, a obra também se apresenta como um registro da evolução da literatura lusa, fornecendo indícios de como Cecília percebia o panorama literário português ao qual se conectara por diferentes vias. A antologia tornou-se uma importantíssima fonte de divulgação da poesia portuguesa no Brasil, e mesmo em Portugal, onde também circulou e contribuiu para que os próprios portugueses descobrissem o que se produzia em seu país, em termos literários. Esse atributo é confirmado, por exemplo, por críticos como Eduardo Lourenço que, em entrevista a Leila V. B. Gouvêa asseverou: "A antologia foi a primeira consagração, com um olhar de fora, da poesia modernista portuguesa, e por meio dela tomei conhecimento também da poesia de Pessoa, que naquela época ainda era quase desconhecido mesmo em Portugal" (LOURENÇO apud GOUVÊA, 2001, p. 22). No Brasil, igualmente relevante é afirmação de Antonio Candido de que a obra teria compensado um hiato, "um valo de ignorância" sobre a literatura do modernismo português. (CANDIDO apud DAL FARRA, 2013, p. 18) Dessa maneira, há de se discordar de asserções como a de Arnaldo Saraiva que define da seguinte forma a contribuição de Cecília Meireles para a efetivação de um diálogo modernista com Portugal:

> Se no período de militância modernista houve brasileiros sistematicamente hostis ou indiferentes à cultura e à literatura portuguesa, também os houve sistematicamente favoráveis; pensemos por exemplo em Ronald de Carvalho, em Manuel Bandeira, em Gilberto Freyre, para não falarmos em **autores menos interventivos** como Jorge de Lima ou Cecília Meireles. (SARAIVA, 2004, p. 258, grifos nossos.)

Embora tome como referência temporal o "período de militância modernista" e a antologia ceciliana só apareça em 1944, a ideia de que Cecília tenha sido pouco interventiva não encontra sustentação quando se pensa no intercâmbio literário e cultural que ela procurou estabelecer entre Brasil e Portugal desde o final da década de vinte, pautado por conferências, estudos a respeito do folclore luso-brasileiro, inúmeras publicações e, finalmente, a obra *Poetas Novos de Portugal*. De fato, pode-se dizer que a autora tenha sido uma das personalidades do modernismo brasileiro que mais evocou culturalmente Portugal, atuando para que houvesse, principalmente através da literatura, um reconhecimento das potencialidades de aproximação entre as duas nações.

Prova do envolvimento ceciliano com a literatura portuguesa é o fato de que no seu prefácio à antologia, encontra-se, como afirma Edson Nery da Fonseca, na obra *Três*

3 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 15 de outubro de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

4 Ao lado de Tomaz Kim, outro escritor africano figuraria na seleção: Augusto dos Santos Abranches. O primeiro era angolano e o segundo moçambicano. Todavia, Cecília apenas os agrupa como escritores portugueses.

poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa, "a primeira exegese da obra pessoana publicada no Brasil", ou seja, "o primeiro texto crítico brasileiro sobre Fernando Pessoa" (FONSECA, 1985, p. 8). Isso porque, além de já conhecer a poesia de Pessoa publicada em revistas literárias como *Presença*, à qual tinha acesso, a autora provavelmente foi uma das primeiras personalidades brasileiras a ter contato com aquela que seria uma das obras mais emblemáticas do autor: *Mensagem*. O livro teria chegado às mãos de Cecília ainda em 1934, recém-lançado, como um gesto simbólico de Fernando Pessoa por ter faltado a um encontro combinado com Cecília no Chiado, durante a passagem da escritora por Lisboa. Conforme as informações transmitidas anos depois pelo segundo marido de Cecília a respeito da ocasião, o poeta português não teria comparecido porque "o horóscopo que havia feito de manhã dizia que os dois não eram para se encontrar." (apud SARAIVA, 2004, p. 188). O fato teria frustrado Cecília profundamente, mas ao mesmo tempo, concedeu a ela a oportunidade única de ler *Mensagem* antes de qualquer outro escritor brasileiro. Dessa forma, o texto ceciliano a respeito de Pessoa, bem como os poemas selecionados (tanto do ortônimo quanto dos heterônimos), teria alterado completamente o contexto de recepção à obra de Fernando Pessoa no Brasil. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, a antologia ceciliana, seguida da chegada dos primeiros livros pessoanos ao país, deu início a uma singular onda de admiração e interesse, por parte dos leitores brasileiros. (Cf.: DAL FARRA, 2013, p. 19)

Assim, é incontestável a importância que *Poeta Novos de Portugal* adquiriu em sua época e como ainda hoje se trata de uma seleção que serve de referência para a composição de novas antologias. O intelectual Jaime Cortesão, idealizador da obra, colaborou com movimentos como a Renascença Portuguesa e foi atuante em publicações como a revista *A Águia* e *Seara Nova*. Médico, escritor e historiador, perseguido politicamente em Portugal, acabou deixando o país e erradicando-se na França, de onde partiu para o Brasil nos anos quarentas, em virtude da invasão nazista. Após instalar-se no Brasil e assumir algumas funções como a de professor universitário, Cortesão deu início à coleção "Clássicos e Contemporâneos", que tinha como principal objetivo a tarefa de editar obras clássicas da literatura portuguesa, difundindo-as no país, aliadas a apresentações, comentários e seleção de autores portugueses e brasileiros de renome à época. O primeiro número, por exemplo, trouxe a *Carta de Pero Vaz de Caminha* comentada pelo próprio Cortesão, ao que se seguiram volumes como *Sonetos Completos e Poemas Escolhidos* de Antero de Quental, com seleção e prefácio de Manuel Bandeira e *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, com prefácio de Gilberto Freyre (Cf.: CORTESÃO, 1943, p. iv). A pretensão era, conforme anunciada pelo próprio Cortesão, a de se apresentar naquela série de livros "todas as épocas, escolas e valores representativos da história da cultura portuguesa, sob a espécie literária amplamente considerada, e nas suas relações com o Brasil" (op. cit., p. iii)

Uma vez iniciada a coleção, no que tange à escolha de Cecília Meireles para organizar a obra poética, é possível inferir que o nome de Cecília fosse familiar a Jaime Cortesão desde os tempos da revista *A Águia*, ilustrada por Fernando Correia Dias, primeiro marido da autora. Além disso, o prestígio de que a escritora gozava em Portugal, e também no Brasil, e sua familiaridade com a produção literária portuguesa, tornavam-na uma boa escolha para levar a cabo o projeto. Ao que tudo indica, em meados de agosto de 1943, a poeta já tinha o livro concluído e apenas realizava ajustes e a revisão da obra, como atesta carta enviada a Cortesã nessa época:

> Dr. Jaime Cortesão: estando eu ausente, uma das minhas filhas entregou o prefácio a Antologia ao portador que o veio buscar. Acontece, porém, que ao preparar a conferência, relendo aquele prefácio, notei que havia pequenos reparos a fazer-lhe. Assim, se ele ainda está em seu poder, gostaria que me o devolvesse, por umas horas, para corrigi-lo (até quando nos corrigiremos, pobres de nós?!). Senão, seria grande fineza — que muito agradecerei — mandar-me depois de composta, — naquele trágico momento que se chama "revisão".5

Atendendo ao pedido ceciliano, o prefácio foi devolvido e novamente remetido, após as correções, já no final de agosto: "Envio-lhe afim o prefácio, feitos uns pequenos reparos. Aliás, o prefácio pouco importa: importam os poemas que, esses sim, eu gostaria de ver compreendidos e amados."[6] Embora minimize a relevância de seu texto, observa-se que ele é de suma importância para uma melhor compreensão dos critérios de seleção e organização do livro. Através do prefácio é possível, por exemplo, observar um detalhamento do que Cecília entendia como a "nova poesia portuguesa", definição que fundamenta a composição da obra e que é apresentada já de início:

> Não se encontram no índice desta antologia alguns grandes nomes da poesia portuguesa contemporânea. Simplesmente porque esta não é, na verdade, uma antologia de "poetas contemporâneos", mas apenas de "poetas novos." [...] Pelos nomes incluídos, ver-se-á que são considerados "novos" ou seus percursores muitos poetas já não contemporâneos. Isso explicará, por outro lado, como vários e bons poetas contemporâneos possam ter deixado de ser considerados "novos". (MEIRELES, 1944, pp. 17-18)

Observa-se que essa distinção entre "novos" e "contemporâneos" permitia à autora uma espécie de "recuo temporal", que justificava a inclusão de, por exemplo, um poeta como Camilo Pessanha em sua antologia. Sem se prender a aspectos cronológicos ou a um percurso diacrônico da literatura, Cecília sentia-se desobrigada de se deter apenas em escritores contemporâneos, ampliando o leque de possibilidades do livro e permitindo-se uma liberdade de escolha que não se pautava apenas pelo critério de atualidade como, à primeira vista, o título da obra poderia sugerir.

Mais do que a questão da contemporaneidade, interessava à escritora deter-se nos poetas portugueses que haviam proposto, a seu tempo, inovações estéticas e temáticas que teriam rompido com um segmento literário já cristalizado, introduzindo novas formas de expressão. A percepção de que, em determinado ponto da história, havia a necessidade de que os autores interrompessem o ciclo da tradição literária imperante vem acompanhada de uma clareza de que esse fenômeno natural apenas propunha uma eterna sucessão entre o novo e o antigo:

> Quando uma literatura — e assim também as outras artes — continuam um passado já vivido, é mais facilmente apreciada, pois obedece a fórmulas sem mistério, e pode ser compreendida sem sobressaltos nem dificuldades. Ao apreciar-se, porém, uma literatura assim, não se deve perder de vista o que lhe terá custado a transição de um estado anterior, quando foi, também, considerada "nova", e antes que suas fórmulas tivessem sido suficientemente discutidas, combatidas, negadas, até chegarem a prevalecer, tornando-se, então familiares, cômodas, naturais. (op. cit., pp. 18-19)

5 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, sem data, mas possivelmente escrita no início de agosto de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

6 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 24 de agosto de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

Como uma espécie de *Ouroboros*, a autora destacava a tendência da literatura ao "eterno retorno", aproximando-se da ideia de que a inovação se sobrepõe à tradição, mas logo torna-se, ela própria, também uma tradição, dando sequência a um movimento circular incessante. Nessa contínua alternância, segundo aponta Cecília, aqueles que permaneciam apenas na esfera do já feito tornavam-se mais "palatáveis" aos leitores, enquanto a nova literatura assumiria "aspectos ininteligíveis para o público, hesitante em reconhecê-la e aceitá-la, duvidoso do que lhe está sendo oferecido, desconfiado das intenções, da seriedade ou da saúde do artista." (op. cit., p. 19). Tal situação se agravaria ainda mais quando o precursor também era um antecipador, pois esse, segundo a poeta, excederia "os mais avançados do seu tempo", caracterizando-se como aquele que ousava "dizer que já está vendo o que nós não avistamos ainda", e contra quem o público se voltaria "possuído de certa cólera". (op. cit., pp. 19-20). Porém, se como nota Antoine Compagnon, "cada obra é única, cada indivíduo reage a ela em função de sua personalidade incomparável" (COMPAGNON, p. 226), fatores como o afastamento temporal, que permitiam um novo olhar sobre o autor, ainda poderiam suplantar um julgamento precipitado. Assim, o estranhamento e a rejeição inicial não seriam uma condenação definitiva, já que, em alguns casos, cederiam espaço à posterior consagração, ideia sintetizada por Cecília na máxima: "o público passa, e os poetas ficam." (MEIRELES, 1944, p. 20).

Assumindo um tom didático quanto à abertura ao novo e à aceitação de posturas literárias vanguardistas, a poeta se lançava ao desafio de preparar o espírito dos leitores brasileiros para, por exemplo, um poeta como Fernando Pessoa. Revelado como "o caso mais extraordinário das letras portuguesas", Cecília tentou explicar aos leitores, entre outros pontos, o que seria o processo de heteronímia, trazendo fragmentos de cartas a João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, e sintetizando o processo com a definição de que Pessoa era alguém que "não se limitou a viver sua personalidade e desdobrou-se em outras diferentes mais igualmente poderosas, realizando assim a obra de quatro poetas que fossem igualmente geniais." (op. cit., p. 38). Além de familiarizar seu público ao complexo processo criador de Fernando Pessoa, facilitando o entendimento e a aceitação, Cecília Meireles procurou oferecer uma dimensão das linhas mestras seguidas pela nova poesia portuguesa e que acabariam norteando a leitura dos poetas selecionados.

Nesse contexto, a autora verificou que uma característica presente nos poetas novos era a falta de rigidez quanto aos aspectos formais do poema, havendo uma liberdade que tornava "o poder de expressão" mais significativo que a "beleza da forma", o que seria, segundo Cecília, uma herança de António Nobre, com o ensinamento do "abandono do ritual métrico." (Cf.: op. cit., pp. 20-21). Outra das principais características da poesia selecionada residia na "preocupação interior", na "infatigável inquietação de pensar os sentimentos, o mundo, o homem, Deus." (op. cit., p. 20). Para ela, de fato, "a busca interior, a liberdade de exprimi-la nos termos que pareçam mais necessários ao discurso poético era uma das virtudes mais evidentes da nova poesia portuguesa." (op. cit., p. 22). Como se trata de um conceito amplo e abrangente, muito próximo da própria essência lírica do texto poético, é possível perceber que os poetas de todas as épocas e estilos literários apresentavam, em alguma medida, essa "preocupação interior". Entretanto, Cecília procurou particularizar essa tendência comum à poesia, enfatizando que, no caso dos novos autores portugueses, observava-se um movimento em que a singularização dessa procura íntima dava origem a estilos únicos e poemas

absolutamente individualizados, em que a tônica recaía no desejo do poeta de, verdadeiramente, encontrar a *sua* forma de expressão:

> [...] cada poeta possui maneira tão própria de sentir, pensar e de dizer que suas composições são inconfundíveis: nada têm de comum a não ser a disposição do poeta em realizá-las com uma consciência de sinceridade que às vezes assume feição de depoimento humano, voluntariamente obrigatório e indispensável. (op. cit., p. 22)

Constata-se que a ideia exposta pela poeta brasileira ecoava percepções propagadas pelos próprios portugueses a respeito de sua poesia, como a tese do presencista José Régio de que os dois principais atributos de qualquer criação artística seriam sempre a "originalidade" e a "sinceridade". Cecília aproximava-se desse conceito ao também atribuir destaque à individualidade do artista e à possibilidade de que esse imprimisse em sua obra traços inconfundíveis de originalidade, personalidade e estilo, beirando, segundo ela, o "depoimento humano", ou aquilo que Régio teria denominado como "literatura viva".

Se a busca interior era a faceta mais ampla entre os autores elencados, Cecília foi, ao longo do prefácio, chamando a atenção para outros pontos de convergência mais específicos entre os textos ali reunidos, destacando-se, por exemplo, o conflito entre o "eu" e o "outro" (segundo ela, podendo estender-se também a uma terceira via — o "Outro"). Presença constante na poesia de Mário de Sá-Carneiro, para a brasileira, esse embate apareceria sob diferentes modalidades nas gerações seguintes, "perturbando-as até hoje, atraindo-as para a sua captura, neste mundo e num extramundo que se tornaria paragem familiar à nova poesia de Portugal." (op. cit., pp. 37-38). Versos expressivos nesse tocante seriam os de Sá-Carneiro, ao afirmar: "Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes / Que um outro, só metade, quer passar / Em miragens de falsos horizontes - / Um outro que eu não posso acorrentar..." (SÁ-CARNEIRO, 1944, p. 78),[7] mas além dele, outros poetas, como Armando Côrtes-Rodrigues, comporiam versos em que essa temática se faria presente: "O meu Ser é Não-Ser em Outro-Ser." (CÔRTES-RODRIGUES, 1994, p. 89). Observa-se que esse confronto conduz, muitas vezes, a uma verdadeira dispersão, uma fragmentação do indivíduo que não se reconhece mais apenas em si mesmo, e volta-se para o outro justamente em busca da totalidade que lhe falta. Essa despersonalização (exacerbada ao máximo em Fernando Pessoa, por exemplo) seria um ponto para o qual a leitora Cecília voltava-se, uma vez que a poeta, por mais de uma vez, registrara em seus versos uma inclinação a desdobrar-se e dispersar-se para além de si mesmo: "Se me contemplo, / tantas me vejo, / que não entendo / quem sou, no tempo / do pensamento"[8] (MEIRELES, 2001, p. 456); ou ainda, "Somos uma difícil unidade, / de muitos instantes mínimos, / — isso serei eu."[9] (op. cit., p. 1785).

É inegável que a conexão entre Cecília Meireles leitora, poeta e crítica, fundamentou a escolha dos autores que comporiam a antologia e, ao mesmo tempo, influenciou na seleção dos pontos fortes que, na sua opinião, distinguiam a literatura portuguesa recente e mereceriam a atenção dos leitores brasileiros. Por isso, nota-se que, no prefácio, ao tentar definir a essência literária do livro, a poeta enveredou por um caminho em

7 Todas as citações dos poemas selecionados por Cecília tomarão como referência a edição Poetas novos de Portugal (Editora Dois Mundos, 1944).

8 Poema "Autorretrato", de Mar Absoluto e outros poemas

9 Poema "Biografia", de Dispersos.

que as características apontadas acabavam também lhe sendo, de um modo ou de outro, familiares e até aplicáveis em sua própria poesia. Dessa maneira, como uma síntese de seu texto, e antes de dar início a uma apresentação dos autores, ela procurou definir pelo menos cinco tendências adotadas pela nova poesia lusitana. Mais do que isso, Cecília fez questão de salientar que tais características indicavam claramente que aqueles autores conseguiram preservar "todas as virtudes longamente adquiridas", sem, contudo, estabelecer o que ela chama de "movimento de retorno", ou seja, sem ter que recorrer às técnicas e temas precedentes como esteio e única fonte de inspiração. Trata-se, portanto, do desejo da autora de que um poeta pudesse ser moderno com "temas antigos e eternos", e que, sem desmerecer as conquistas anteriores, pudesse se aproveitar delas para criar algo novo e autêntico. Segundo sua percepção, a poesia portuguesa conseguiu levar a cabo tal objetivo, fundindo passado e presente ao valorizar o legado transmitido por toda a tradição literária lusa. Dessa maneira, afirmava a poeta:

> Procurando-se em toda a poesia portuguesa anterior, nada se encontra que indique na poesia nova um movimento de retorno, ao mesmo tempo que se veem preservadas todas as virtudes longamente adquiridas: a força épica e a graça lírica dos tempos clássicos; a ternura romântica sem os seus excessos nem extravios; a inquietação filosófica isenta de desesperos declamatórios; o gosto marítimo da aventura, quase já vencida a saudade; e uma linguagem que as experiências não apenas sonhadas, mas vividas, larga e intensamente, dominaram, movimentaram, deslimitaram. (MEIRELES, 1944, pp. 25-26)

A "força épica e graça lírica" (manifestada na própria poesia de Cecília Meireles através de obras como *Romanceiro da Inconfidência*) seria constatada, tomando-se apenas um dos exemplos da compilação, em poemas como "O dos castelos", presente na *Mensagem*, de Fernando Pessoa. É possível inferir que Cecília o tenha escolhido justamente por ser o poema de abertura da *Mensagem*, e, ao mesmo tempo, simbolizando o berço europeu, sinalizava o destino histórico e simbólico cumprido por Portugal. Por isso, a Europa aparece alegoricamente como um corpo de mulher: "A Europa jaz, posta nos cotovelos: / De Oriente a Ocidente jaz, fitando, / E toldam-lhe românticos cabelos / Olhos gregos, lembrando." (PESSOA, 1944, p. 103). No decorrer do poema, apresentam-se dois pilares de sustentação: a herança cultural greco-romana (Itália, cotovelo esquerdo); e o poderio econômico (Inglaterra, cotovelo direito). Mais significativo que o corpo é o rosto que, ao final do poema "Fita, com olhar sfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. // O rosto com que fita é Portugal." (op. cit., p. 103). Dessa forma, Portugal se torna síntese das duas esferas, extraindo o melhor de suas potencialidades. Topograficamente, uma vez que a costa portuguesa lembra o perfil de um rosto, o poeta aproveita-se dessa imagem para sugerir que Portugal, como "cabeça da Europa", cumpria seu grandioso destino ao se voltar para um Ocidente ainda inexplorado.

Conforme observado anteriormente, coube a Cecília ser um dos primeiros brasileiros a ler a *Mensagem*, registrando em sua antologia dois poemas do único livro em português publicado até aquele momento por Pessoa (além de "O dos castelos", também se editou "D. Sebastião", em que, a partir do símbolo do Rei Desejado, mostra-se que a "loucura" da aventura é o que move o homem e o faz viver: "Sem a loucura o que é o homem / mais que a besta sadia, / cadáver adiado que procria?" (op. cit., p. 104). É curioso perceber que, ao longo do prefácio, em mais de uma ocasião, a autora refere-se à obra pessoana como "volumezinho", com o qual o poeta teria alcançado "um segundo prêmio

num concurso". Em comparação ao restante da poesia de Fernando Pessoa, fica claro que Cecília minimiza o valor da *Mensagem*, afirmando, por exemplo, que "sua obra mais valiosa acha-se inédita e dispersa em revistas — de onde se recolheu o que foi possível para esta antologia". (MEIRELES, 1944, p. 45). Reproduzindo trechos de cartas do autor para Casais Monteiro, a autora fazia questão de registrar que a obra representava Pessoa em um "nacionalismo místico" e um "sebastianismo racional", definindo-o ela mesma como "profético e patriótico" (op. cit., p. 44), mas lamentando sempre que os leitores tivessem que se conformar com a publicação daquele único livro que representava apenas uma das inúmeras facetas do poeta. O caráter criptográfico e a complexidade de *Mensagem* podem ter criado alguns percalços para que a leitora Cecília Meireles se entusiasmasse por esse épico moderno da mesma maneira como havia se encantado pelo restante da poesia de Pessoa, tanto que ela própria admitia a necessidade de uma preparação de caráter quase místico para o enfrentamento da obra:

> Talvez, pois, a "Mensagem" que ele Pessoa achava conveniente ter aparecido naquele momento possua algum sentido profético que os tempos venham a demonstrar, mas que, só com míseros olhos profanos, não se consegue atingir com precisão. (op. cit., p. 46)

Além dos dois poemas de *Mensagem*, em que se captam tanto a "força épica", quanto a "graça lírica", outros dezenove poemas pessoanos (entre heterônimos e ortônimo) ocuparam as páginas dos *Poetas novos*, conferindo a Pessoa um lugar de destaque naquele panorama. Após utilizar-se do prefácio para fornecer informações básicas a respeito da poesia dos heterônimos, bem como para tentar traçar uma síntese de suas personalidades, a autora procedeu à seguinte seleção de textos: um poema de Ricardo Reis ("Para ser grande, sê inteiro"), um poema de Alberto Caeiro (o oitavo poema de "O guardador de rebanhos) e seis poemas de Álvaro de Campos (como "Ah, um soneto" e "Adiamento"). Já de Fernando Pessoa ele mesmo, apareceram treze poemas, entre eles "Eros e Psique" e "O menino da sua mãe". Como se constatou no tocante à *Mensagem*, ao optar pelos textos do ortônimo, Cecília concedeu um lugar discreto aos poemas nacionalistas, dando destaque aos poemas esotéricos e de caráter social. (Cf.: OLIVEIRA, 2012, p. 16). Quanto aos heterônimos, Álvaro de Campos, o mais transgressor, seria aquele que mais ganharia espaço, enquanto de Alberto Caeiro, a brasileira teria escolhido justamente o poema "que alguns julgam o mais incômodo do livro, com ácidas críticas à igreja católica." (op. cit., p. 16). Em relação a esse controverso poema, a própria Cecília registrou em carta a preocupação de que o texto encontrasse certa resistência por parte dos leitores. Avisada de que três páginas da antologia (justamente as do oitavo poema de "O guardador de rebanhos") encontravam-se perdidas, a autora afirmou:

> Essas três páginas foram. Correspondem ao poema "O guardador de rebanhos", o único que consegui do F. Pessoa com o heterônimo de Alberto Caeiro. É um famoso poema; como, porém para o leitor vulgar, poderia parecer um tanto herético, imaginei que o editor o houvesse suprimido, e respeitei essa suposta decisão. A nota agora faz-me pensar que as páginas andam extraviadas. Se assim for, peço-lhe avisar-me, pois o poema figura num número de "Presença", que não tenho, e será necessário tomá-lo emprestado outra vez, para nova cópia. Se o desaparecimento tiver sido pelo que imaginei, nada tenho a opor-me, mas sugiro-lhe, então, suprimir o nome de Alberto Caeiro, no índice.[10]

10 Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 19 de outubro de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

Dessa forma, mais do que uma escolha consciente, movida pelo desejo de incitar a leitura de um poema polêmico (o qual a autora estaria disposta, inclusive, a suprimir se assim o preferissem), a seleção parece ter ocorrido por conveniência, por ser a única composição poética de Caeiro à disposição naquele momento. Editado no número trinta da *Presença*, em 1931 (ou seja, doze anos antes da organização do volume ceciliano), o poema de "O guardador de rebanhos" exemplifica a restrição à circulação da poesia de Fernando Pessoa no Brasil e confirma a dificuldade registrada por Cecília em encontrar os textos pessoanos, dispersos em revistas e sem a publicação definitiva em livro. Constata-se, portanto, que o trabalho da escritora brasileira na organização e recolha dos textos para a antologia, e, em especial, no tocante à obra de Fernando Pessoa, foi realmente pioneiro e se constitui, de fato, como afirma, Ana Maria Domingues de Oliveira, "leitura obrigatória" para "qualquer estudo que se proponha a analisar a recepção de Fernando Pessoa no Brasil". (OLIVEIRA, 2012, p. 17)

Cecília observa, com relação aos laços lusitanos com um passado épico, que a nova poesia portuguesa não os dissolvera completamente, mantendo-se presentes em poemas como os da *Mensagem*, ou ainda "Viriato", de Miguel Torga, em que há o enaltecimento da figura simbólica do autóctone português que defende o seu lugar e enfrenta a invasão romana. Para além disso, ela chama a atenção para o fato de que esses autores também se dedicavam a uma "ternura romântica sem os seus excessos nem extravios", o que, para ela, seria mais uma das heranças preservadas. É interessante que a autora de versos como "Quem tivesse um amor, sem dúvida nem mácula, / sem antes nem depois: verdade e alegoria... / Ah! Quem tivesse... (Mas, quem teve? quem teria?)"[11] (MEIRELES, 2001, p. 468), atentasse justamente para uma contenção do sentimentalismo, pois sua própria poesia registrava também um afastamento de "excessos e extravios" nesse quesito. Exemplo prático dessa tendência a uma ternura controlada e pouco romântica da nova poesia portuguesa é o poema "Sugestão", de Carlos Queiroz:

Sabe-me a sonho
Estar aqui,
De olhos fechados,
Pensando em ti.

Isto recorda-me
Aquele dia
Em que te olhava,
Mas não te via.

Tu perguntaste:
— Que estás a ver?
Fechei os olhos
Sem responder.

A tua voz ...
Como a senti!
Vinha de tudo,
Menos de ti.

(QUEIROZ, 1944, p. 219)

11 Poema "Romantismo", de Mar Absoluto.

Aqui também prevalece o amor marcado pela ausência e até mesmo pela insensibilidade à presença do objeto amado. Mais do que a concretização de qualquer possibilidade romântica, o que alimenta o eu poético é, como o título sugere, a simples sugestão desse enlace. Trata-se de um poema em que não se abre espaço para o sentimentalismo, sendo esse apenas insinuado e motivado muito mais pelos momentos de sonho e lembrança, do que pela real presença do outro. Dessa maneira, verbos que sugerem essa abstração como *pensar* e *recordar* ajudam a compor a cena em que o "não" é a tônica: o olhar e *não* ver, o fechar de olhos e *não* responder e que preparam para a negativa final e ápice do poema. A última estrofe apresenta um verdadeiro jogo em que a presença física (simbolizada pela "tua voz") é totalmente abstraída e se dispersa para além do outro ("vinha de tudo / menos de ti"), mas, curiosamente, é nesse momento de maior afastamento real e entrega à evocação que se revela uma plenitude emocional ("Como a senti!"). Na seleção ceciliana, mesmo existindo as manifestações explosivas de Álvaro de Campos ou a entrega profunda de si em Natércia Freire, poemas como o de Carlos Queiroz deixam transparecer que a mencionada ternura não estava condicionada a uma motivação romântica, pois nos poetas novos, de um modo geral, a emoção passaria antes pelo pensar do que pelo sentir.

Seguindo a mesma linha do refreamento apontado em relação aos excessos sentimentais, Cecília identificava como característica visível, na poesia portuguesa selecionada, uma "inquietação filosófica isenta de desesperos declamatórios." Dos poetas portugueses, Cecília escolheria poemas em que o desassossego filosófico, a indagação sobre o porquê dos sofrimentos e alegrias e a tomada de consciência sobre o sentido da vida (ou a procura de um sentido para ela) seria manifestada com a mesma clareza referida em seu prefácio, tomando-se como exemplo Adolfo Casais Monteiro:

> *Pelos caminhos incertos*
> *dum país de sonho e bruma*
> *vou desvairado à procura*
> *de qualquer coisa que sinto*
> *fugir-me por entre os dedos.*
> *Não sei bem o que persigo*
> *— e que importa isso à vida? —*
> *o essencial é apenas*
> *perseguir alguma coisa*
> *para não ser absurdo*
> *o tanto tempo perdido*
> *a divagar neste mundo.*
>
> (CASAIS MONTEIRO, 1944, p. 227)

Observa-se que no poema intitulado "O que foge", ainda que o eu poético defina-se como um "desvairado", sua busca acaba por obedecer mais a uma constância do que a um impulso, sendo ele muito mais um errante do que propriamente um enlouquecido. De modo distinto à cena que um Antero de Quental proporia em "O palácio da ventura", com seu cavaleiro andante de sonho e angústia e o seu desamparo frente à felicidade transmutada em escuridão, Casais Monteiro dispõe seu palco e ator de uma forma mais contida e leve. Apresentando dois planos, o poeta inicialmente constrói um cenário de incertezas, tanto pelo "país de sonho e bruma", quanto pela procura de "qualquer coisa", estabelecendo-se o expoente da busca como algo propício àquela paisagem. O segundo

plano, por sua vez, insere um personagem — no caso, o eu poético — pautado também pela incerteza, mas não pela insegurança. Ao invés de uma perseguição anelante de dor e sofrimento, há uma adequação à premissa de que se deve buscar algo, mesmo sem o discernimento concreto do objeto almejado. Dessa forma, o sentido da existência humana reside precisamente nesse ato de procura, que retira o homem do conformismo com a própria ignorância.

O conteúdo filosófico depreendido, traduzido nessa espécie de desassossego plácido, evidencia um eu lírico que se colocava no outro extremo ao de Cecília. Enquanto nessa, seria possível ler versos como "A tua raça de aventura / quis ter a terra, o céu, o mar. // Na minha, há uma delícia obscura / em não querer, em não ganhar..."[12] (MEIRELES, 2001, p. 272), destacando a necessidade estoica de apenas *passar*, no poema de Casais Monteiro há um desejo de ação, muito mais focado no caráter simbólico da travessia do que propriamente no resultado obtido ao final dela.

O penúltimo ponto citado por Cecília na análise dos poetas novos portugueses correspondia àquele citado como um dos grandes temas de sua própria poesia: o mar. Assinalando uma tendência voltada ao "gosto marítimo da aventura, quase já vencida a saudade", a autora distinguia um elemento arraigado na cultura portuguesa e transposto para as mais diferentes manifestações artísticas lusitanas. Se, de fato, "o mar é uma representação líquida da identidade portuguesa" (TOMÁS, 2013, p. 57), é compreensível que Cecília o percebesse como um tema sempre presente, direta ou indiretamente, ao longo dos poemas escolhidos para sua coletânea. Afinal, conforme afirmava Vergílio Ferreira, Portugal "reparte-se por três zonas distintas — o mar, a planície e a montanha. O mar ocupa o núcleo central da história e ouve-se em toda a nossa literatura, desde as *Ondas do mar de Vigo* às obras dos Descobrimentos e à poesia de Nobre e Pessoa [...]." (FERREIRA, 2001, p. 153)

Essa presença constante no imaginário e na cultura portuguesa, também se fez sentir ao longo de inúmeros poemas cecilianos dedicados ao universo marítimo e aquífero. Na poesia da autora é possível encontrar, por exemplo, o mar dos desbravadores, símbolo de aventura, enfrentamento ao desconhecido, perigo, morte, mas igualmente capaz de exercer uma atração sentimental que leva o sujeito a irmanar-se com ele. Em versos como "A onda que se levanta / do meu peito para o teu / chora mesmo quando canta, / pois vem de um mar que sofreu / É o mar da morena gente, / de exaltado coração, / que encara a morte de frente, / cantando qualquer canção"[13] (MEIRELES, 2001, pp. 190-191), ou ainda "[...] o mar é só de lágrimas. / Só de lágrimas, o mar"[14] (op. cit., p. 637), é possível vislumbrar esse mar que inspirou confronto e superação, porém, também tornou-se sinônimo de perdas e sofrimento.

Por outro lado, o mar também possui uma capacidade simbólica e sugestiva de transportar o homem para fora da realidade, tornando-se então hipnótico e metafórico, inspirando aquilo que, para Eduardo Lourenço, seria uma constante na cultura portuguesa: o "sentimento intenso de fusão com o mundo, ou melhor com a natureza acompanhado de não menos intensa consciência da sua precariedade." (LOURENÇO,

12 Poema "Epigrama n.º 7, de Viagem.

13 Poema "51", de Morena, pena de amor.

14 Poema "Dia submarino", de Retrato natural.

1999, pp. 38-39). Tal vertente também é perceptível em Cecília, que escreve versos em que o mar aceita-a "apenas convertida em sua natureza / plástica, fluida, disponível, / igual a ele, em constante solilóquio, / sem exigências de princípio e fim, / desprendida de terra e céu."[15] (MEIRELES, 2001, p. 451). Poemas como esse colocam em perspectiva o mar como elemento libertário, capaz de promover uma ruptura com o mundo empírico, e, ao mesmo tempo, propiciar ao eu lírico um sentimento de completude.

Se o mar suscitou inquietações, sensações e conexões poéticas das mais variadas ao longo do tempo, para Cecília esse elemento apareceria nos poetas escolhidos sugerindo uma inclinação à aventura e desprendendo-se, aos poucos, da saudade à qual sempre esteve associado, como símbolo de partida e ausência. Dessa maneira, um ganho da nova poesia portuguesa seria o de desvincular uma relação, à primeira vista tão claramente delineada, e explorar outros campos de significação e relação com o mar. Nota-se isso em um poema como "Para que me deixem", de Vitorino Nemésio, em que a primeira estrofe remete claramente ao desejo de aventurar-se, superado desde o início qualquer temor ou amarra com o que fica:

> *Deixem-me só no mar, não aluguem o bote:*
> *Medi o salto e o mundo antes de me atirar.*
> *Assim, não há ninguém que me derrote:*
> *Afogado ou flutuante, hei-de chegar!*
>
> (NEMÉSIO, 1944, p. 184)

Tomado pela ânsia de se lançar ao mar e, numa instância maior, à própria vida, o eu poético insistentemente recusa qualquer auxílio no decorrer dessa empreitada, tomado por uma convicção de que sua jornada pertence tão somente a si mesmo e disposto a arcar com o que o destino lhe impuser: "Apaguem os faróis p'la costa fora, / Cortem todos os cabos, à cautela, / Que eu não sou nada: aceito a minha hora, / Encho-a como o navio a sua vela." (op. cit., p. 84). Nessa expedição solitária, o eu poético é consumido por uma verdadeira ânsia de fundir-se ao mar, essa força que o impulsiona e se revela como a natureza mais profunda de seu ser. Tanto é assim que ele se define nesses termos:

> *Nunca fui senão mar numa coisa peluda,*
> *Mar numas veias cheias de ânsia*
> *De o derramar na superfície muda*
> *Que está à minha espera desde a infância.*
> *[...]*
> *Um homem, forte apenas do mandato,*
> *Só grande porque o mar me penetrou:*
> *No mais, mísero e nu; o único fato*
> *É a pele que o pecado me emprestou.*
>
> (op. cit., p. 185)

As imagens construídas fazem com que o mar e o sujeito poético se interpenetrem de forma visceral, a ponto de ele afirmar ter sido sempre "mar numa coisa peluda" e ter as veias tomadas por esse elemento. Além de arraigado em seu ser, o mar é também o

15 "Poema "Mar Absoluto", de Mar Absoluto.

combustível de seu ímpeto, sem o qual se tornaria apenas "mísero e nu", reduzido meramente à pele, como se lhe fosse retirada a essência vital. Por isso, seu desprendimento da terra e do que abandona, bem como os riscos aos quais se expõe não são capazes de instigar qualquer tipo de receio ou arrependimento, e qualquer forma de socorro é vista como um gesto de afronta e repelido com fervor: "Há tanta gente aí para salvar! / Tirem-me essa ridícula cortiça: / As espumas me aquecem, se eu gelar; / De terra, nem saudade nem cobiça." (op. cit., p. 186). Vislumbrando o mar e tudo que pertence a essa esfera como única fonte de proteção e vida, a perspectiva de padecer junto a ele (ou em consequência dele) é recebida pelo eu poético com ternura, como se constata através da sugestão de que as espumas o protegeriam do frio. Além disso, como preconizava Cecília, o mar aqui não é mais o que separa o homem dos seus, ecoando afastamento e saudade, pois penetrá-lo passa a ser uma escolha e não mais uma imposição, e uma vez que se aceite o desafio, como no poema de Nemésio, unir-se a ele transforma-se em um destino a ser cumprido.

Levando a cabo essa missão, o sujeito poético congratula-se na iminência de cumpri-la: "Ah, mas ao menos espalho-me, / Ao menos sou autêntico e salino!" (op. cit., p. 186). A mesma dispersão apontada antes por Cecília encontra-se também aqui, e a ideia de se espalhar ao longo desse universo marítimo eleva esse sujeito a um patamar que o separa dos demais homens. Logo, assegura-se uma vitória mesmo naquilo que poderia ser visto pelos outros como derrota, ideia marcada pela construção "ao menos". Isso se torna perceptível também no uso do adjetivo "autêntico", insinuando que ser "salino" é o que o singulariza. É assim que, ao final, sacramentando a sina à qual se lançara desde o início, o mar acaba por tragar definitivamente esse eu lírico: "Oh vida, desaparece / No verde e doce mar mexido! / Já, devagar, pára e arrefece/ Meu coração, coral caído." (op. cit., p. 186). Mesmo diante da dissolução, da vida que é consumida, o tom adotado não é de lástima, arrependimento ou pesar. Tanto é assim que a vida simplesmente "desaparece", o que sugere um mero apagamento ou ofuscamento da existência e não seu término. Nesse mesmo sentido, o mar que lhe arrebata é caracterizado de forma tênue, apenas como "verde e doce". Finalmente, o símbolo que ainda atrelava o eu poético à sua parcela humana, o "coração", sofre um gradual movimento de cessar que culmina na metáfora final, associando-o a um "coral caído". Dessa maneira, essa integração entre o homem e o marítimo, explorada na nova poesia portuguesa, ganha uma outra faceta: redimensiona o papel do desbravador que, ao invés de se lançar ao desconhecido, atendendo a um chamado exterior, propõe-se à aventura solitária de se descobrir, tendo o mar como intermediário.

O último tópico apontado por Cecília como uma das virtudes adquiridas e preservadas pelos poetas da antologia correspondia ao campo da expressão verbal utilizada. Segundo ela, tratava-se de "uma linguagem que as experiências não apenas sonhadas, mas vividas, larga e intensamente, dominaram, movimentaram, delimitaram." Tal constatação corroborava a hipótese apresentada pela autora, ainda no início do prefácio, de que os poetas novos seriam "herdeiros de Cesário Verde, que lhes daria a coragem da palavra banal, insólita, destituída, por convencionalismo, de qualquer valor poético, e agora sentida indispensável, por seu conteúdo expressivo". (MEIRELES, 1944, p. 22). Pode-se inferir que a contribuição de Cesário Verde na utilização de uma linguagem mais concreta, amparada em imagens fragmentárias do mundo exterior, captando seu caráter fugaz e dinâmico, bem como o uso, em muitos momentos, de expressões antilíricas que rompiam com um derramamento emotivo, fossem alguns dos pontos

que tornaram, na opinião de Cecília, o poeta português uma inspiração à geração que retratava. Além disso, é interessante notar que Fernando Pessoa havia chamado a atenção para o fato de que "Cesário Verde foi o primeiro a 'ver' na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna" (PESSOA, 1974, pp. 419-420), enfatizando uma poesia que saía de si e se voltava para o mundo circundante. Nesse sentido, quando Cecília afirmava que a linguagem dos poetas novos podia se aproveitar das experiências "vividas" e não apenas "sonhadas", o nome de Cesário também é evocado, como exemplo de diálogo entre a criação poética e a realidade captada.

Dessa maneira, à medida que os poetas expandiam as fronteiras de seu próprio olhar, alargavam-se também os horizontes de sua escrita. Tal característica é salientada, no texto ceciliano, quando se afirma que foram justamente essas experiências que ajudaram a desembaraçar a linguagem, sugerindo uma maior liberdade no tocante à organização e aproveitamento dos recursos expressivos à disposição. A superação de limites ou modelos a serem seguidos reflete-se na própria estrutura da antologia, composta por estilos de composição tão diferentes entre si, que vão desde um soneto até os versos caudalosos de Álvaro de Campos. O caminho percorrido para que se atingisse esse grau de independência é sintetizado por Cecília nos três verbos usados para descrever esse movimento. Primeiramente *domina-se*, o que corresponde à ideia de um período regular de apropriação das técnicas e temas e da construção de uma linguagem poética; depois, *movimenta-se*, numa contestação e num deslocamento exigido por qualquer ciclo e que cede espaço a novas formas de produção; e, por fim, o neologismo "deslimitar", indica a superação definitiva de possíveis barreiras, abrindo caminho para infindáveis e diferentes opções de se efetivar uma criação literária.

A poesia que irrompe da experiência e ganha forma e linguagem simples, mas, ainda assim, é permeada por aquilo que Cecília define como "conteúdo expressivo", é evidenciada nos novos poetas portugueses, como, por exemplo, em Fernanda de Castro. Amiga da brasileira, ela seria uma das três mulheres a ocuparem as páginas da antologia, que contaria ainda com a presença de Natércia Freire e Irene Lisboa — embora essa última tivesse seus poemas publicados sob o pseudônimo de João Falco. Três poemas de Fernanda de Castro foram escolhidos por Cecília e, dentre esses, destaca-se "O mercado". São versos que, à maneira de Cesário Verde, retratam o olhar e as impressões que se voltam para a paisagem ao redor e transmitem, quase que numa descrição lírica, o cenário, captando também aquilo que é imperceptível à primeira vista:

> *"Bem haja o sol ! Parece uma laranja*
> *a escorrer sumo..."*
> *— disse a mulher da banca num resumo,*
> *olhando o sol de frente, em linha reta...*
> *e eu pensei: de que vale ser poeta?*
>
> *"Olá, cuidado! Não me pise a fruta!*
> *Nem olha os pés, só porque tem chapéu!"*
> *E eu penso resignada:*
> *Há tanta gente bruta*
> *sob este claro e luminoso céu!*
>
> (CASTRO, 1944, p. 135)

Nesse retrato verbal do espaço que dá título ao texto, a poeta privilegia, nas primeiras estrofes, a paisagem humana que compõe o lugar. Diametralmente opostas, as duas figuras, que têm suas falas transcritas, encarnam duas das facetas do povo português. A primeira é aquela em que predomina uma essência lírica espontânea, representada pelo comentário metafórico que associa o sol à imagem de uma "laranja a escorrer sumo". A naturalidade dessa poetização faz, inclusive, com que o próprio eu lírico se questione sobre o caráter distintivo que atribuiria apenas a alguns a alcunha de "poeta", quando, na verdade, trata-se de algo intrínseco, em maior ou menor medida, a todos. Enquanto essa personagem destaca-se pela sensibilidade, na segunda, prevalece a rudeza, perceptível na maneira como se dirige ao eu poético ao recomendar-lhe cuidado para não estragar seus produtos. Diante daquela situação, a reação é de certo pesar, motivado pela convicção de que "há tanta gente bruta" com quem se está fadado a conviver.

O olhar, então, volta-se também para os elementos que ajudam a formar o cenário e a reação quase sinestésica que despertam: "Vou passando entre ruas de verduras... / apetece beber tanta frescura!" (op. cit., p. 135), embora não se perca de vista que o que impera ali é a presença humana:

> *"Menina da hortaliça, faz favor!"*
> *e logo surge, por detrás um cesto,*
> *uma fresca, uma linda e humana flor...*
> *— "Pronto, freguesa, quer levar o resto?"*
>
> *Delgadinha, flexível como um junco,*
> *tem a cara redonda, o narizito adunco,*
> *e, à força de convívio, a rapariga*
> *tomou a cor dos frutos e da giga.*
>
> (op. cit., p. 135)

A reprodução de falas e diálogos concede ao poema um caráter de coloquialidade, privilegiando o uso da linguagem poética "banal", como apontava Cecília. Nesse contexto, nota-se, nas duas estrofes anteriores, a construção de uma cena em que a mera compra de algumas hortaliças suscita um olhar perscrutador do eu poético. Semelhante a Cesário Verde, que no poema "Num bairro moderno", observava uma vendedora de rua e, numa digressão, propunha uma verdadeira simbiose entre vegetais e humanos, Fernanda de Castro capta, de forma muito mais sutil, a mesma interação entre a moça e aquilo que distingue seu ofício. Logo, sua descrição ganha adjetivos como "fresca", "linda e humana flor", e suas características físicas associam-se a coisas como o junco, tendo herdado ainda, "à força de convívio", a cor dos frutos e da giga (espécie de vaso em que alocava suas verduras). Na estrofe seguinte, o olhar permanece sobre as "saloias", como define a poeta, e que continuam sendo descritas obedecendo ao mesmo padrão de associação: "estivais como nabiças, / e cheiram a tomilho, a hortelã." (op. cit., p. 136). Além delas, outras personagens do mercado são captadas: "leiteirinhas mais brancas do que o leite", que sem adornos ou enfeites, traziam na pele "o cheiro das pastagens"; e peixeiras que iam levando suas mercadorias "como barcos vogando, vento em popa." (op. cit., p. 136).

Após saudar esses perfis femininos que dão vida ao mercado e à dinâmica ali existente, a poeta fixa, então, topograficamente, o palco onde aquelas cenas se

desenrolavam. Tratava-se da "Bendita [...] Praça da Figueira, / colorida, estridente, regateira" (op. cit., p. 136). É interessante notar que essa definição espacial acaba por tornar o poema mais conectado à realidade e a uma experiência, da mesma forma que o texto ceciliano anteriormente abordado. Assim, a praça serve como referência geográfica, como ponto de encontro para a reunião daquelas pessoas que, sem perceber, encenavam um verdadeiro espetáculo citadino, que, na opinião do eu poético, deveria ser valorizado: "É bem esta paisagem portuguesa / que se deve mostrar, como surpresa, / à colónia estrangeira." (op. cit., p. 136). Como se percebe, a poeta usa o termo "paisagem portuguesa" num sentido muito mais amplo do que a descrição do espaço físico. Sua percepção reflete uma interação individual, pessoal de um sujeito com um espaço (ou seja, uma troca entre interior e exterior) e tudo que nele é mobilizado (o que se vê e o que não se vê) a fim de transmitir poeticamente essa experiência sensível.

O poema de Fernanda de Castro evidencia, portanto, a conexão do sujeito lírico com o mundo, o olhar que é oferecido ao leitor deixa entrever tanto um espaço percebido, quanto a afirmação de um ponto de vista. Nesse sentido, entende-se que dois observadores, ainda que concentrassem sua visão sobre o mesmo ponto, perceberiam e transmitiriam aspectos diferentes dele. Assim, ao escolher a Praça da Figueira e um mercado a céu aberto como ponto de observação, a poeta dirigiu sua atenção às mulheres rurais que ali buscavam algum meio de subsistência e viu, nisso tudo, uma autenticidade e uma representação da cultura portuguesa que mereceria ser vista "como surpresa" pelos estrangeiros. Nesse misto de valorização e admiração, a passagem pelo mercado e o contato com seus personagens, odores, cores, sabores e texturas, ganhava, para o eu lírico, ares de uma experiência sensorial. Mais do que isso, o verdadeiro jogo que se estabelecia entre clientes e vendedores, a arte da barganha e da conquista empreendida por aquelas mulheres para cativar um comprador, sugeria algo voluptuoso, a ponto de que o poema encerre-se da seguinte forma:

> *E sobre as flores, os frutos, as mulheres,*
> *o sol faz-se mais doce, mais doirado...*
> *andam no ar, dispersos, mil prazeres,*
> *e cada olhar reflete, apaixonado,*
> *o paganismo ardente do mercado.*
>
> (CASTRO, 1994, p. 136)

Na conjunção dos elementos naturais e da figura feminina, o sol, presente na primeira estrofe, reaparece, agora, mais doce e dourado, encerrando o ciclo ao qual dera início. A atmosfera do mercado congrega, então, uma celebração à vida pulsante expressa no olhar de cada indivíduo e na verdadeira adoração que aquele ambiente inspirava. Adoração essa que, na perspectiva do eu lírico, não atingia somente a ele, mas a cada um dos atores envolvidos naquela paisagem ao mesmo tempo referencial e altamente simbólica.

O poema de Fernanda de Castro torna-se última paragem desse caminho percorrido em busca da identificação de algumas das linhas mestras que Cecília Meireles propôs ao organizar a antologia *Poetas novos de Portugal*. Entre inúmeras possibilidades de abordagem de uma obra que abarca duzentos poemas de trinta e seis escritores diferentes, optou-se por dar destaque ao prefácio da obra como texto em que a própria autora fornecia indícios de sua visão acerca da literatura portuguesa,

e revelava alguns pontos do processo de seleção dos autores e textos. Além disso, ao apontar características que julgava essenciais na nova poesia portuguesa, Cecília também indicou aspectos significativos e que permearam, em maior ou menor medida, sua própria criação poética, evidenciando que suas escolhas para o livro também passavam por um crivo pessoal e pela sua identificação enquanto leitora. Por isso, contemplar essa antologia, ainda tão pouco estudada pela crítica, é constatar a materialização mais efetiva da aproximação de Cecília com os portugueses e com a literatura de além-mar. Se as revistas traduzem a inserção da autora no contexto literário lusitano, atestando a abertura de espaço e divulgação de seu nome e sua poesia, a obra concebida pela poeta, em solo brasileiro, oferece uma contrapartida dessa interação, pois, assim como os periódicos, o livro contribuiu para que autores portugueses até então desconhecidos ou acessíveis somente a pequenos círculos intelectuais ganhassem um reconhecimento mais amplo no Brasil, como também em Portugal. Assim, Cecília Meireles foi peça chave para a consolidação de um intercâmbio literário, estimulando a leitura desses autores portugueses e abrindo caminho para que nomes como o de Fernando Pessoa se tornassem familiares aos leitores brasileiros. Portanto, é inegável que a antologia ceciliana tenha servido como parâmetro e referência, evidenciando uma cosmovisão em que a multiplicidade de autores, estilos e abordagens refletem também o espírito multifacetado da própria autora. Dessa maneira, abre-se espaço a uma Cecília Meireles empenhada em efetivar um diálogo literário e cultural que, além de dissipar fronteiras geográficas, revelasse a poesia portuguesa em sua vocação lírica e universal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Publifolha, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORTESÃO, Jaime. **A carta de Pero Vaz de Caminha.** Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

CRISTOVÃO, Fernando. Evolução histórica do relacionamento cultural luso-brasileiro. In: INFORMAR ORGS. **Da lusitanidade à lusofonia.** Coimbra: Almedina, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília e Ronald: conversas transversas com Pessoa. **Revista Navegações**, INFORMAR CIDADE, v. 6, n. 1, pp. 16-20, jan.-jun. 2013

FERREIRA, Vergílio. **Escrever.** Lisboa: Bertrand, 2001.

FONSECA, Edson Nery da. **Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Massangana, 1985.

GOUVÊA, Leila V. B. **Cecília em Portugal.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade:** seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Ana M. D. de. Cecília Meireles, leitora de poesia portuguesa **Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, INFORMAR CIDADE, n. 17, pp. 7-18, 2012.

PESSOA, Fernando. Fernando Pessoa obras em prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo português e modernismo brasileiro:** subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. São Paulo: UNICAMP, 2004.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). **Cecília Meireles:** poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. (2 v.)

TOMÁS, Júlia. **Ensaio sobre o imaginário marítimo dos portugueses.** Braga: Universidade do Minho, 2013.