



Diálogos luso-brasileiros: a presença de Cecília Meireles na revista *Atlântico*

Luso-Brazilian Dialogues: Cecília Meireles' Presence in the Atlântico Magazine

Karla Renata Mendes

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, Alagoas / Brasil

karla.mendes@arapiraca.ufal.br

<http://orcid.org/0000-0002-0977-8607>

Resumo: Considerada como um dos principais nomes da poesia brasileira, Cecília Meireles também se manteve presente e atuante no meio literário português, encontrando, em solo lusitano, uma boa receptividade e meios favoráveis à difusão de sua obra. Veículos importantes na promoção de seus textos, foram justamente as revistas literárias – publicações variadas que deram visibilidade à autora entre 1930 e 1960. Um desses periódicos é justamente a *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, editada entre os anos 1940 e 1950. Surgida em meio ao Estado Novo e tendo como pano de fundo um discurso nacionalista e de estímulo à aproximação entre “nações irmãs”, a revista contou com a participação ativa de escritores dos dois países e instituiu-se como um relevante meio de intercâmbio cultural luso-brasileiro. Prova disso é a presença de Cecília Meireles ao longo de números da publicação que retratam sua obra ou a mencionam em recensões críticas e textos literários. Dessa forma, pode-se dizer que a relação estabelecida entre a autora e a revista *Atlântico* exemplifica aspectos dessa busca de diálogo entre Brasil e Portugal que, em seu caso, acabou sobrepujando fins ideológicos e políticos ganhando, em última instância, contornos subjetivos e pessoais.

Palavras-chave: Cecília Meireles; revista *Atlântico*; poesia; Brasil; Portugal.

Abstract: Regarded as one of the major names in Brazilian poetry, Cecília Meireles also kept herself present and active in the Portuguese literary environment, where she was well received and had propitious means of disseminating her work. The literary magazines, varied publications that helped her gain notoriety between 1930 and 1960, were important vehicles for the promotion of her texts. One of these magazines is precisely the *Atlântico – Revista Luso-Brasileira* (Atlantic – Luso-Brazilian Magazine), edited in the 1940s and the 1950s. The magazine, which was created during the *Estado Novo* (New State) period and had as background a nationalist discourse and an incentive for the approximation of the “sister nations”, received active participation of writers from both countries and came

to be a relevant vehicle for Luso-Brazilian cultural exchange. One evidence of this is Meireles' presence over editions of the magazine that depict her work or mention her in critical reviews or literary texts. Thus, one can say that the relationship established by the author and the *Atlântico* magazine exemplifies aspects of this pursuit for dialogue between Brazil and Portugal that, concerning her, overcame ideological and political purposes and reached, at last, subjective and personal traits.

Keywords: Cecília Meireles; *Atlântico* magazine; poetry; Brazil; Portugal.

As conexões entre Cecília Meireles e Portugal delineiam-se antes mesmo do nascimento da autora: descendente de açorianos, suas raízes provinham da Ilha de São Miguel, terra de sua mãe. Com três anos de idade e órfã, Cecília passou a ser criada pela avó materna, tendo crescido ouvindo histórias da ancestralidade portuguesa e sendo familiarizada com as tradições lusitanas. Em 1922, os vínculos a Portugal estreitar-se-iam ainda mais a partir do casamento com o artista plástico português Fernando Correia Dias e a visita ao país, pela primeira vez, em 1934. A partir dessa viagem, a autora estabeleceria ainda mais relações com artistas, escritores e personalidades portuguesas. Além dos dados biográficos, o diálogo com o mundo luso deixou suas impressões em muitos momentos da obra ceciliana, como na aproximação com temas da lírica trovadoresca, na intertextualidade com cantigas medievais, ou no tratamento de motivos como o mar, por exemplo.

Todos esses fatores somados à boa receptividade à sua poesia, devem ter sido decisivos para que a escritora se mantivesse presente nos circuitos literários portugueses. Tal presença se deu também através de publicações em revistas literárias que, entre as décadas de 1930 e 1960, foram cruciais na recepção da poesia ceciliana e na construção de sua figura literária, pois, além de contextualizarem a participação da autora no cenário artístico português, ainda reforçaram a interação estabelecida com outros escritores e personalidades dali. Isso porque, muitas vezes, seus interlocutores eram ou editores dessas revistas ou mediadores junto aos responsáveis pela divulgação dos textos da poeta brasileira. Cabia também a eles a articulação de publicações e a difusão da obra de Cecília, num misto de amizade, diálogo literário e incentivo editorial.

Nesse contexto, vale a pena destacar a participação de Cecília Meireles na revista *Atlântico*, uma publicação surgida em 1942 e que se ligava intimamente ao despontar do Estado Novo em Portugal, ocorrido cerca de dez anos antes. A tal fato, soma-se também a implantação, no Brasil, de um

regime que se aproxima muito do modelo português (inclusive assumindo o nome “Estado Novo”) e que se instaura através de Getúlio Vargas, a partir de 1937. Adotando táticas semelhantes, criam-se nesses regimes órgãos de monitoramento e controle: em Portugal, surge o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que perduraria de 1933 até 1945; no Brasil, por sua vez, cria-se, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que seria extinto em 1945. Além de serem idealizados em contextos muito próximos, SPN e DIP teriam, segundo Heloísa Paulo (2002, p. 285),

as mesmas características de difusão – e, sobretudo –, o mesmo papel de controle, ao centralizar as funções de registro e de permissão do exercício da profissão de jornalista, as condições da circulação de periódicos, a exibição e produção cinematográfica, a encenação de teatro e demais exibições públicas, exercendo a censura e a vigilância sobre todas as manifestações culturais e artísticas em Portugal e no Brasil.

À frente do SPN, desde a sua criação até seu desaparecimento, esteve Antônio Ferro que mantinha contato com Cecília Meireles principalmente através de sua esposa, a escritora portuguesa Fernanda de Castro. Conferências de Cecília em Portugal, no ano de 1934, foram realizadas a convite de Ferro e através de patrocínio do SPN, motivado, em grande parte, pela amizade entre Fernanda e Cecília, uma vez que “com Ferro, o relacionamento da escritora brasileira parece ter sido apenas polido, algo distante. Em uma carta, [Cecília] disse acreditar que ele se implicava com as ‘maluquices’ dela” (GOUVÊA, 2008, p. 36). Ainda sobre as conferências de Cecília, Fernanda de Castro afirmaria, anos mais tarde, que o marido “tinha o direito, o dever de convidar os intelectuais mais válidos de cada país amigo. Cecília, além de minha amiga, [era] um grande poeta e foi com a maior alegria que soube que [ela] e o [...] marido, o pintor português Correia Dias, tinham aceitado” (CASTRO, 1990 *apud* GOUVÊA, 2008, p. 30).

De fato, o Brasil já era, para Antônio Ferro, um “país amigo” muito antes do convite feito a Cecília ou da sua atuação à frente do Secretariado. Participando do Modernismo português como um editor (ainda que pouco atuante) de *Orpheu*, ele veio também a contribuir com o modernismo brasileiro, publicando na *Klaxon* em julho de 1922. Um pouco antes – em maio do mesmo ano – Ferro desembarcou no Brasil acompanhando a turnê de encenação de sua peça, *Mar Alto*, e já gozando de prestígio junto

aos modernistas brasileiros. Como afirma Arnaldo Saraiva, na visita de António Ferro ao país, seria de assinalar o “número de amigos que fez entre os novos e grandes escritores modernistas, o número de notícias e textos que lhe foram consagrados, o número de obras suas que viu editadas” (SARAIVA, 2004, p. 172). Viajando por São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco, Ferro esteve entre grandes escritores (citem-se, por exemplo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Raul Bopp, Carlos Drummond de Andrade), recebeu homenagens, proferiu palestras e conferências e foi acolhido pelos “jovens modernistas como um dos seus” (SARAIVA, 2004, p. 174). António Ferro retornaria a Portugal tendo alcançado grande êxito no Brasil, ainda mantendo contato com escritores e sendo apontado como influência para o Modernismo brasileiro. Compreende-se que, mesmo após seu progressivo afastamento da literatura e sua consequente aproximação do jornalismo e da política, ele ainda fosse visto como uma figura representativa no meio intelectual e artístico.

Se, em 1922, António Ferro acercava-se do Brasil pelo viés literário, a partir de 1940 veria esse estreitamento de laços se tornar uma incumbência do Secretariado de Propaganda Nacional, uma vez que, com a instituição do Estado Novo nos dois países, emergia um esforço comum de aproximar as duas “nações irmãs”. Dessa forma, em 04 de setembro de 1941, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, com a presença de Getúlio Vargas, António Ferro e Lourival Fontes, diretores dos órgãos de imprensa de seus respectivos países, viriam a assinar um “Acordo Cultural”, “a fim de promover uma íntima colaboração cultural entre o Brasil e Portugal”, intermediada, obviamente, pelo SPN e pelo DIP. O acordo previa iniciativas de fomentação e intercâmbio da cultura brasileira em Portugal e vice-versa, estabelecendo, por exemplo, a criação de uma seção brasileira e outra portuguesa nas sedes do SPN e do DIP, respectivamente.

Para se promover tal troca cultural, essas medidas¹ procuravam abranger os mais variados setores, passando, entre outros, pelo “intercâmbio e publicação de artigos inéditos de escritores e jornalistas brasileiros e portugueses na imprensa dos dois países”; o “intercâmbio de fotografias”; o envio aos dois países de “conferencistas, escritores e jornalistas que

¹ Todas as citações referem-se ao “Acordo Cultural” e encontram-se registradas no documento assinado em 1941 e disponibilizado no site: <http://www.revista.brasil-europa.eu/110/Acordo-Luso-Brasileiro.htm>. Acesso em: 22 nov. 2015.

[mantivessem] vivo o contacto cultural entre as duas nações”; a “troca de publicações de turismo e propaganda”; “emissões de rádio e permuta de programas radiofônicos”; “permuta de exposições de arte e intercâmbio de artistas” e a “troca de actualidades cinematográficas”. Além disso, o “Acordo” não obliterava a dimensão e o contexto político em que se inseria, ressaltando, por exemplo, que caberia às seções anteriormente citadas a “colaboração recíproca em favor de uma orientação comum quanto ao noticiário a ser divulgado acerca do Brasil e de Portugal”, o que explicita o desejo de direcionamento dos meios de comunicação e utilização desses com a finalidade de promover e exaltar apenas o que fosse conveniente ao regime.

Finalmente, não escapam ao documento diretrizes a serem tomadas no âmbito literário, como a “divulgação do livro português no Brasil e do livro brasileiro em Portugal” e, de especial relevância, a iniciativa da “criação duma revista denominada *Atlântico*, mantida pelos dois organismos, com a colaboração de escritores e jornalistas portugueses e brasileiros”. Dessa maneira, como se constata, a publicação da revista *Atlântico*, iniciada em 1942, é fruto direto do “Acordo” firmado em 1941, configurando-se, como aponta Heloísa Paulo, entre todas as publicações, como “o *símbolo e a realização mais expressiva deste Acordo*, considerando-se que é a única publicação que consegue ter alguma repercussão e importância no Brasil” (PAULO, 2002, p. 288, grifos nossos). A participação expressiva de autores brasileiros (nomes como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Drummond, Manuel Bandeira, José Lins do Rego) e portugueses (dentre eles, Almada Negreiros, José Régio, Vitorino Nemésio, Jorge de Sena) consolida a notoriedade da publicação, que, ligada à figura de António Ferro, angariava colaboradores, como os modernistas que ele conhecera no Brasil. Enquanto a revista semestral foi publicada – no período que se estende de maio de 1942 até junho de 1948² –, António Ferro (que durante esse período também estaria na SPN) assumiu papel central na *Atlântico*, dividindo a direção do periódico com brasileiros que ocuparam, em diferentes momentos, também a direção do DIP como o próprio Lourival

² Os anos de 1942 a 1945 assinalaram a primeira série da revista, com seis números. Entre maio de 1946 e junho de 1948 veio à luz sua segunda série, composta por sete edições. Ainda houve um terceiro ciclo, com apenas três números, compreendido entre 1949 e 1950, ano de extinção da revista.

Fontes e Amílcar Dutra Menezes. Outro nome de relevo no corpo editorial do periódico era o de José Osório de Oliveira, que ocupava o cargo de Secretário da Redação.

No número de estreia da revista, António Ferro se faz presente com um texto introdutório em que justifica, defende e exalta a necessidade da aproximação entre Portugal e Brasil, ideal que poderia ser colocado em prática através das páginas da nova publicação. Tomando o oceano Atlântico como elemento metafórico de junção e não de separação, o “lago lusitano” representaria a “nossa terra comum, o nosso grande traço de união, a estrada real da nossa glória fraterna, a grande distância que, afinal, nos aproxima” (FERRO, 1942), justificando-se então, a escolha do nome da revista como símbolo desse anseio de proximidade. Certamente a atividade literária de António Ferro o ampara na escrita de um texto que sabe bem utilizar-se dos elementos de retórica enquanto constrói um discurso ufanista: “Existe o Brasil, existe Portugal, duas nações livres, independentes, por graça de Deus e dos homens. Mas também existe, sonoro búzio onde se repercute a voz da raça, o *mare nostrum*, o Atlântico, pátria maior, pátria infinita...” (FERRO, 1942) Dessa forma, exalta-se a ideia de uma “pátria-mãe”, formada pelos filhos distantes, “independentes” e “livres” – Portugal e Brasil –, tendo como ponte simbólica o Atlântico, e entremeado a isso, a valorização do sentimento patriótico e nacionalista próprio do discurso político.

Uma vez estabelecida como fronteira interseccional, a publicação, para Ferro, tinha objetivos e um programa bastante claro que consistia basicamente em “revelar o novo Portugal aos brasileiros e o novo Brasil aos portugueses”, deixando de lado o passado e voltando-se para o “presente e o seu futuro, as suas inquietações e os seus anseios” (FERRO, 1942), o que evidencia que a relação metrópole/colônia estava de todo superada, e dava lugar a um futuro promissor. Cabia, portanto, mostrar ao Brasil que Portugal não havia, conforme o autor, se “fossilizado” e que o Brasil poderia ser atrativo mostrando escritores e artistas “tipicamente *brasileiros*”, residindo aí todo o peso do nacionalismo como marca de autoafirmação. Através de um discurso que pretende caracterizar-se como libertário, fraterno, que buscava a integração, mas pautava-se também pelo respeito às identidades e particularidades das duas nações, António Ferro conclui seu texto declarando:

não devemos ter a preocupação de nos mostrarmos iguais mas diferentes. Porque só essa diferença de planos no mesmo pano de fundo (sentimentos iguais mas estilo e ritmo próprios) nos poderá igualar e engrandecer na harmonia dos contrastes que se fundem, na afirmação magnífica, sem lisonjas nem subserviências, da nossa idêntica força criadora. Uma raça, duas nações, um mundo, eis a nossa legenda, a nossa bandeira!... (FERRO, 1942).

Pelo que se percebe, a ideia de aproximação e intercâmbio cultural entre os dois países, escopo da *Atlântico*, ganhava legitimidade nas palavras do diretor da revista graças ao passado partilhado pelas duas nações, ao uso de uma língua comum que unia uma raça, e pelo desejo de construção de um futuro grandioso como pátria, reflexo do cenário político da época. Por isso, parece haver uma natural tentativa de união, uma vez que ambos os países se viam sob o influxo do Estado Novo, adotando ideologias e posturas que favoreciam um diálogo. É difícil precisar em que medida tal diálogo foi efetivamente colocado em prática, no Brasil, para além das contribuições de autores nacionais e a circulação de textos sobre o país, mas também na recepção e abrangência dessa revista entre os leitores brasileiros. Fato é que sua notoriedade dentre os periódicos luso-brasileiros foi menor do que a de publicações como *A Águia* que, segundo Arnaldo Saraiva, em 1916, já “circulava razoavelmente no Brasil, pois até se vendia no Rio, no Pará, em Manaus, em Pernambuco, na Bahia e em Santos” (SARAIVA, 2004, p. 90).

Todavia, ainda que essa aproximação tenha se dado muito mais a nível ideológico do que pragmático, o texto “Unidade espiritual” de Lourival Fontes, diretor brasileiro da revista, procura reforçar ainda mais a pretensa proximidade inquestionável entre lusitanos e brasileiros, que, segundo ele, seriam unidos por “laços morais”, convivendo no Brasil sob “influxos de sentimentos duma cordialidade imperturbável” (FONTES, 1942, p. 1). Deixando de lado todas as querelas que, vinte anos antes, com o Modernismo, haviam questionado e até repudiado a influência estrangeira (e, em especial, a portuguesa) na cultura brasileira, o autor faz questão de ressaltar que

ninguém ignora que os escritores brasileiros se fortalecem e inspiram nos velhos escritores portugueses, que criaram, opulentaram e conservaram o idioma, nas suas fontes genuínas. Muitos, dentre eles, têm mais repercussão aqui do que mesmo no país de origem. (FONTES, 1942, p. 1).

Tomando o idioma como “vínculo indelével” dos laços entre o Brasil e Portugal, Lourival Fontes utiliza seu texto como veículo propagandístico do governo Vargas ao citá-lo e reproduzir trechos de discurso do presidente – definido por ele como “intérprete dos sentimentos gerais do Brasil contemporâneo” (FONTES, 1942, p. 2) – quando esse inaugurou, em 1934, o Instituto de Alta Cultura Luso-Brasileiro e afirmava que “ninguém [poderia] ser chefe da Nação Brasileira sem ser grande amigo de Portugal” (VARGAS, 1934 *apud* FONTES, 1942, p. 2) Reproduzindo as palavras de Getúlio Vargas, ressaltava-se que a aproximação entre os dois países não se devia a nenhum elo de subordinação de qualquer ordem, mas tão somente à “aproximação espontânea”, à projeção “das duas nações para o futuro, entrelaçadas no ideal de um progresso comum” e tendo o idioma como elo indissolúvel “à raça fonte” (VARGAS, 1934 *apud* FONTES, 1942, p. 2). Todas essas circunstâncias, segundo o diretor do DIP, comprovavam a necessidade de que jornalistas e intelectuais de Portugal e do Brasil procurassem conhecer-se melhor. Segundo ele, esse objetivo era traçado pelo Acordo Luso-Brasileiro, e, em última instância, pela própria *Atlântico*. O resultado final seria, então, a “defesa dum formidável património espiritual, que não é português, nem brasileiro, porque é comum” (FONTES, 1942, p. 2).

Como se percebe, tenta-se forjar um discurso baseado numa espécie de “fusão” histórica, identitária e cultural que permitiria a brasileiros e portugueses se reconhecerem mutuamente e construir juntos um projeto de nação visando ao franco progresso e desenvolvimento. Dessa forma, os textos de António Ferro e Lourival Fontes trazem em seu bojo toda a carga ideológica do momento político vivido e representam, na revista *Atlântico*, a propagação de um discurso oficial. Todavia, como aponta Heloísa Paulo (2002, p. 289),

a posição política dos diretores da revista e de alguns colaboradores, como Marcello Caetano, não é barreira à presença de textos de autores que não demonstrem simpatias marcantes pelo ideário dos dois governos, desde que a obra publicada possa ser vista ou tenha uma leitura adequada a este mesmo ideário.

Talvez seja isso o que explica a presença, na primeira edição da *Atlântico*, de autores como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Eugenio de Castro, Aquilino Ribeiro, Vitorino Nemésio, Manuel da Fonseca, Carlos Queiroz.

Uma breve análise desses nomes permite entrever que, embora a revista estivesse ligada a organismos oficiais dos governos de Vargas e Salazar, os autores que ali publicam não são apoiadores do Estado Novo. Pelo contrário, Manuel da Fonseca, por exemplo, era membro do Partido Comunista Português. Isso leva à constatação, como notaria Heloísa Paulo (2002, p. 288), de que “estes nomes possuem trajetórias políticas diferenciadas, mas estão unidos pela sua ligação ao modernismo, ao ideário nacionalista dos anos trinta e quarenta, ou ainda à abertura da intelectualidade mais ‘avançada’ ao novo universo das artes, do cinema”.

Compactuar com o regime do Estado Novo, fosse no Brasil ou em Portugal, não era, de forma nenhuma, condição *sine qua non* para se publicar na *Atlântico*. Tanto é assim que a participação de Cecília Meireles na revista não traduz, sob nenhum aspecto, um possível apoio à ideologia política do Estado Novo,³ mas antes, justifica-se pelo ideário subjacente à revista de um intercâmbio entre Portugal e Brasil, o que por si só a poeta já promovia. Além disso, a amizade com Fernanda de Castro e, conseqüentemente, com António Ferro e a atuação de seu grande amigo, o poeta José Osório de Oliveira, na redação do periódico, podem ter contribuído para sua participação. A colaboração da autora registra-se em dois números: o de estreia, em 1942, e o sexto número da segunda série, publicado em 1948. Para além disso, Cecília seria evocada através de textos críticos e resenhas em outros quatro números da revista: o terceiro de 1943, o terceiro da 2ª série, de 1947, o primeiro da 3ª série, de 1949) e o terceiro de 1950. Isso denota a relevância de sua figura poética, uma vez que, em cada fase da publicação, em pelo menos um volume, o nome de Cecília Meireles teria destaque, sobrepondo-se mesmo a eventuais mudanças na linha editorial da revista.

De início, percebe-se que a publicação foi idealizada tendo como objetivo a divulgação de escritores portugueses e brasileiros. Sem, necessariamente, seguir uma linha editorial pautada por uma concepção de arte determinada, *Atlântico* agrega autores dos mais diferentes estilos, o que lhe confere grande variabilidade temática e composicional. Como

³ A autora se opôs abertamente a diretrizes do governo de Getúlio Vargas, principalmente na área da educação, como registra a pesquisadora Valéria Lamego em sua obra *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Além disso, Leila V. B. Gouvêa apontaria como motivo para a recusa de Cecília em ministrar aulas em Lisboa, a discordância da poeta com a tirania do regime salazarista (cf. GOUVÊA, 2008, p. 79).

se percebe pelo texto de Ferro, que, em alguma medida, deveria ocupar o papel de apresentação e estabelecimento das linhas mestras da publicação, a revista não adota nenhuma diretriz específica, senão a escolha de nomes representativos que mereceriam divulgação em Portugal e no Brasil, entremeados a textos com função panfletária explícita. O periódico divide-se, então, basicamente, em três seções principais: ensaios (de ordem política, filosófica, social), crítica (literária, cinematográfica, arquitetônica, plástica) e textos literários (em prosa e verso). E é justamente nessa última seção que Cecília Meireles, em 1942, publicaria seu poema “Canção”, que, no mesmo ano, apareceria também na obra *Vaga Música*.⁴

O texto de Cecília não obedece ao desejo de Ferro de que os autores, na *Atlântico*, encarnassem uma essência “tipicamente brasileira”, o que parece coerente uma vez que sua poesia nunca esteve comprometida com um nacionalismo ferrenho, buscando, pelo contrário, sempre refletir um caráter universal. O que se tem é um poema que se volta muito mais para o sujeito e usa o que externamente o rodeia como expressão dessa mesma interioridade. A primeira estrofe, de forma pictórica, descreve um “caminho de campo verde”, avistado da estrada e pontuado por “cercas de flores, palmeiras,/ serra azul, água calada” (MEIRELES, 2001, p. 396). Após essa caracterização inicial, as outras sete estrofes se alternarão entre dois movimentos: o avançar do eu lírico pelo caminho e as confluências simbólicas entre a paisagem e seu estado de espírito. Observa-se esse “eu” em confronto com sua solidão, mas ao mesmo tempo consolado pela entrega e posse dos prazeres que o ambiente lhe oferece: “Eu ando sozinha/ no meio do vale./ Mas a tarde é minha” (MEIRELES, 2001, p. 396) Essa ideia se repetirá ao longo de outras três estrofes, havendo apenas a alteração dos elementos que compõem a cena (anda-se “por cima de pedras”, “dentro dos bosques” e “ao longo da noite”) e dos quais o sujeito se apropria (flor, fonte e estrela) conforme se avança pelo caminho e pelo dia. O outro movimento textual coloca o eu lírico refletido no ambiente, estabelecendo um paralelo entre seus sentimentos e aquilo que o rodeia: “Meus pés vão pisando a terra/ Que é a imagem da minha vida:/ tão vazia, mas tão bela,/ tão certa, mas tão

⁴ No livro, o título seria alterado para “Canção da tarde no campo”. Optou-se por tomar a edição da *Poesia completa* (2001) da autora como referência nas citações aos textos publicados na revista *Atlântico*.

perdida!” (MEIRELES, 2001, p. 396). Nesse mesmo sentido se estabelecem a quarta e sexta estrofes:

Os meus passos no caminho
são como os passos da lua:
vou chegando, vais fugindo,
minha alma é a sombra da tua.

[...]

De tanto olhar para longe,
não vejo o que passa perto,
Subo monte, desço monte,
meu peito é puro deserto.

(MEIRELES, 2001, p. 396-397).

Nota-se que, além de um espelhamento, há uma espécie de embate entre o externo e o interno, como se a atenção concedida à paisagem e ao que compõe o espaço impedisse o eu lírico de vislumbrar com mais clareza a si próprio. Altamente significativa, portanto, para o poema é a ideia do “caminhar”, desse transitar presente em todas as estrofes e que adquire um duplo sentido, quando se observa que o “andar” conduz para fora, mas, principalmente, para dentro de si mesmo. Trata-se, então, de um poema metafórico e singelo, que oferece ao leitor um vislumbre da poesia ceciliana, sem se comprometer com os ideais nacionalistas e políticos que acabavam entrecruzando a *Atlântico*.

No ano seguinte, a revista, em seu terceiro número, mencionaria Cecília na seção *Notas do Secretariado* que, ao que tudo indica, estava a cargo de José Osório de Oliveira, designado como “secretário da redacção”. O pequeno texto intitulava-se “Cecília” e colocava em xeque a discussão acerca da identidade poética “europeizada” da autora:

Num jantar em que se reuniram vários escritores, falava-se, um destes dias, da personalidade literária de Cecília Meireles, a propósito da publicação do seu novo livro: *Vaga Música*, e houve quem sustentasse tratar-se de uma poetisa de expressão europeia. Saudando-a, na sua já distante chegada a Lisboa, também eu afirmei que a autora do *Nunca Mais...* era uma poetisa do Brasil, mas não uma poetisa brasileira. Como, por outro lado, frisei, mais tarde, o carácter europeu do Simbolismo brasileiro, e considerei C. M. uma poetisa simbolista, não pude deixar de concordar com aquele juízo. (OLIVEIRA, 1943, p. 204).

Todavia, adiante, Osório de Oliveira retifica seu comentário, apontando que Cecília, muito mais do que um espírito europeu, teria, na verdade, uma “ascendência insular” (fruto de sua matriz açoriana) e que esta seria a causadora de sua poesia “tão carregada de símbolos, tão saturada de bruma, tão repassada de melancolia, tão impregnada de mistério e de amarga, mas velada, angústia” (OLIVEIRA, 1943, p. 204). E conclui definindo-a como uma “poetisa atlântica e, portanto, senão brasileira, ou portuguesa, do ‘Mundo que o Português criou’” (OLIVEIRA, 1943, p. 204). Embora curto e sem aprofundar-se na reflexão que instiga, o texto de José Osório de Oliveira foi um dos primeiros a fazer uma referência explícita e direta à possível influência que as raízes açorianas teriam sobre a poesia de Cecília Meireles. Além disso, em tom ameno e quase informal (“Num jantar em que se reuniram vários escritores”), o autor acaba trazendo à tona a questão controversa da pouca “brasilidade” da poesia ceciliana, reiterando a visão de que a autora estava muito mais atada a uma herança cultural e literária que ultrapassava as fronteiras do Brasil, como bem evidencia sua conclusão.

Um novo texto sobre Cecília, dessa vez uma crítica a sua obra “Mar Absoluto”, foi publicada na *Atlântico* em 1947, quando a revista já estava em sua segunda série. Atendendo ao princípio de que um periódico poderia estimular, corrigir e censurar autores e obras, contribuindo, assim, para a valoração negativa ou positiva atribuída a determinado escritor ou livro, a crítica procurava divulgar a recente obra ceciliana. Coube ao poeta Carlos de Queiroz, responsável por outros textos sobre a escritora brasileira, a tarefa de falar sobre a obra de Cecília, divulgá-la e direcionar, ainda que indiretamente, a seleção de seus leitores. Intitulado “Acerca do último livro de poemas de Cecília Meireles: ‘Mar Absoluto’”, a análise caminha muito mais no sentido do estímulo à leitura da obra e de uma valoração positiva.

Definindo o livro como uma “obra” no sentido mais absoluto do termo (um “espelho em que inteiramente se reflecte uma personalidade”), o autor afirma que atribuir o termo ao livro de Cecília, “implica, fundamentalmente, um conceito de qualidade elevada ao mais alto grau de refinamento. Baudelaire, Rimbaud, António Nobre, Cesário Verde, Camilo Pessanha [...] realizaram, como ninguém ignora, uma obra poética” (QUEIROZ, 1947, p. 121). Ao que tudo indica, para o crítico, *Mar Absoluto* seria uma espécie de obra-prima da autora, aquele que se elevaria dentre todos os outros livros e que colocaria o nome da poeta brasileira em outro patamar, como o fizeram

As flores do mal com Baudelaire ou *Clepsidra* com Pessanha. Isso porque, reconstruindo a trajetória da autora, Carlos de Queiroz define o ano de 1923 como o marco inicial de sua carreira, mas crê que apenas em 1939, com *Viagem*, e em 1942, com *Vaga Música*, Cecília teria encontrado uma identidade poética que, agora, confirmava-se ainda mais na obra recenseada. Para ele, essa identidade passava essencialmente pela “multiplicidade das suas imagens interiores e o anseio por uma unificação”, mas, para o autor, uma familiarização excessiva com o tema teria feito com que muitos poemas perdessem a expressão, o tom, o ritmo, a gravidade, gerando o que ele chama de uma “ironia diminutiva e deformante” (QUEIROZ, 1947, p. 122).

Observa-se que, embora o texto seja elogioso, o elemento “corretivo” também se faz presente, sendo atribuída ao crítico a possibilidade de prevenir o autor recenseado de alguma possível imperfeição ou ponto negativo detectado ao longo de sua leitura. Porém, se um defeito é apresentado, várias qualidades são enumeradas: a maestria em lidar com o tema do mar (“Cecília, como sempre, contempla-o e sente-o, interroga-o e ama-o. Outrora, era o mar presente, o mar palpável, o mar que ela abria com as próprias mãos...”); a profunda inspiração que surge ao lidar com a ideia da morte, sendo a poeta equiparada a Poe, Rimbaud ou Rilke; a riqueza da “variedade métrica e de ritmos, a plasticidade das imagens, a fluência, a naturalidade das rimas” (QUEIROZ, 1947, p. 122). Por tudo isso, Carlos de Queiroz conclui que, ainda que aparentemente simples, a poesia de Cecília esconde uma verdadeira “descoberta lírica”, em que nada “tem o sabor de fácil, de gratuito, de pouco-mais-ou-menos” (QUEIROZ, 1947, p. 122). Trata-se, dessa forma, de um texto em que predominam a sensibilidade e o lirismo imanentes da leitura de um poeta, acrescidos de fatores subjetivos como a amizade e a admiração. À parte disso, também há uma avaliação sincera que não omite possíveis defeitos e preocupa-se em apontar claramente o que pode ser melhorado ou evitado em futuras obras, cumprindo o papel da crítica no periódico literário.

À crítica a *Mar Absoluto*, seguir-se-ia uma nova participação de Cecília Meireles nas páginas da *Atlântico* em 1948. A essa altura, o SPN já havia sido extinto e substituído pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), mas ainda sob a direção de António Ferro, que permanecia também como diretor da revista. Dois anos mais tarde, Ferro deixaria o cargo na Secretaria Nacional e a publicação seria extinta, o que

leva a crer que, nessa época, a infiltração política e nacionalista escancarada na primeira edição da *Atlântico* já não era tão presente. Isso pode ser notado pela ausência de textos e autores ligados diretamente ao regime. O fato é que, nesse volume, seria concedido a Cecília um maior espaço, com a publicação de um longo texto em prosa de dez páginas, ilustrado e que abria a edição, além de outro poema em seção específica destinada aos textos literários.

O texto em prosa intitula-se “Evocação lírica de Lisboa” e teria sido concebido originalmente como conferência proferida no Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, em 1947, vindo também a ser publicado no *Jornal de Notícias*, em São Paulo, a 30 de dezembro do mesmo ano.⁵ José Osório de Oliveira (*apud* GOUVÊA, 2001, p. 39), presente à primeira leitura do texto, classificá-lo-ia como “talvez a mais bela de toda a prosa inspirada pela cidade tágide”. Na *Atlântico*, o texto ganharia ainda mais notoriedade, sendo acompanhado de ilustrações da artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, que também era amiga da poeta. A afirmação de Osório justifica-se quando se observa o processo de construção do texto, pautado pela descrição lírica e subjetiva de Lisboa, revelada com muita acuidade estética e através de uma linguagem altamente simbólica, o que o transforma numa prosa poética. Essa “evocação” da cidade, publicada treze anos após a visita da autora à capital portuguesa, possui como tônica a *rememoração*, apontando Cecília como a “grande recordadora” que era e que, segundo Alfredo Bosi (2007, p. 16), utilizava-se da memória que “reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou”. Assim, o texto distancia-se de um relato objetivo, de um registro fiel de uma viagem realizada há pouco, mas acaba configurando-se como uma verdadeira “escavação” nas memórias daquele percurso realizado outrora.

Descrevendo a cidade em todas as etapas do dia, desde o nascer do sol até o escurecer, a autora constrói um texto em que diferentes vieses vão sendo apresentados, compondo-a em suas cores, personagens, cenários e características. O texto inicia-se, por exemplo, descrevendo uma Lisboa que desperta, em seus primeiros movimentos da manhã:

⁵ “Evocação lírica de Lisboa” integra, atualmente, o primeiro volume de crônicas de viagem da autora editado pela Nova Fronteira, em 1998, e fruto do projeto de publicação de sua obra em prosa coordenado por Leodegário de Azevedo Filho. As citações ao texto tomaram como base essa edição.

Acordas num lugar de brumas: brumas azuis e cor-de-rosa. Não tens certeza do céu, mas sentes em redor de ti um arejado bocejo d'água. Dizem-te: LISBOA. Não podes ainda ver claramente. São tudo espumas de aurora. Mas de repente o sol atira certa uma chispa de ouro. E sentes um brilho súbito de nácar descoberto. Repetem-te: LISBOA. (MEIRELES, 1998, p. 231).

Algo muito evidente neste primeiro fragmento é a interferência dos sentidos na descrição da cidade. A percepção é amalgamada pelo que se apreende visualmente: as cores de um amanhecer. Como ressalta Darcy Damasceno (1982, p. 11), a “acuidade sensorial” seria uma característica da obra ceciliana, e, nesse sentido, “afinam-se os sentidos, que tendem às manifestações complexas; denotações visuais, auditivas, olfativas, gustativas, tácteis, térmicas, dinâmicas – todas se confundem”. Lisboa parece então motivar esse aguçamento e interpenetração dos sentidos, uma vez que perfumes, cores, sons serão apreendidos em meio aos movimentos da cidade e juntos conseguirão melhor expressar os elementos que compunham aquele cenário.

Como se observa, o que impera nesse primeiro contato com Lisboa é a presença do mar, elemento que se fará presente ao longo de todo o texto: “Obrigam-te a chegar perto, a pisar um chão que não sabes bem se existe: e em tudo percebes a respiração e o alimento do mar” (MEIRELES, 1998, p. 231). Fundamental para a história de Portugal e presença constante na poesia ceciliana, o elemento marítimo é tão significativo que a primeira pessoa avistada, o primeiro personagem físico que compõe este cenário é uma mulher, provavelmente uma vendedora de peixes, que logo assume ares de “sereia dos mares clássicos”. Quer-se ouvir seu canto, mas este não é entendível, pois se trata da “linguagem das náiades”. Do mesmo modo como a figura feminina é associada a uma sereia, na sequência observam-se “casas que são como os aquários onde uns altivos camarões estendem seus lisos bigodes mongóis e gigantescas lagostas meditam sobre a fina cerâmica da sua arquitetura” (MEIRELES, 1998, p. 232). As comparações e associações são sempre no sentido de tornar evidente a aproximação, a “invasão” do mar na cidade, uma interpenetração tão forte que ao ver, por exemplo, a “praça do mercado”, é possível jurar que “tudo [aquilo] nasceu das águas” (MEIRELES, 1998, p. 232).

Se o mar constitui a parcela onírica, quase surreal que compõe esse espaço, ao afastar-se dele, o ambiente ganha novos contornos mais reais e palpáveis:

[vai-se] à procura dessas velas sujas, por onde perpassam gatos desconfiados até da sombra dos homens; por essas velas que cheiram duramente a coisas podres, onde crianças, sarapintadas de lama, rolam pelas pedras com uma alegria intemporal, um movimento sonhado, um entendimento sem palavras; e vês por cima da tua cabeça roupas que não pertencem a nenhuma época, estendidas de uma casa para outra, como se não pertencessem também a dono certo. (MEIRELES, 1998, p. 233).

Apesar de sujas, a composição dessas velas possui algo que atrai o olhar: o sentimento de que ali há uma espécie de suspensão do tempo, marcada, por exemplo, pelas crianças que brincam com uma “alegria intemporal”, e pelas roupas que não “pertencem a nenhuma época”, expressões que traduzem esse tempo em estado letárgico. Talvez isso ocorra porque a essência desses lugares tenha sido preservada, porque a simplicidade e até a rusticidade incrustaram ali uma face do passado lisboeta.

Por fim, com o anoitecer, Lisboa se transfigura, tudo adquire um ar sombrio, afinal a noite é o momento propício para lembrar-se de todos os que estão excluídos do império diurno, personagens que ajudaram a compor a história da cidade e que não foram esquecidos. A noite afasta os objetos que durante o dia eram tão “vivos”, transformando-os numa imagem distante: os poetas que antes traçavam seus versos no mármore dos “cafés sonolentos” recolheram-se, fatigados do trabalho árduo empreendido ao longo do dia; os sítios, antes movimentados, agora são ermos; “as bocas que falavam” agora descansam (cf. MEIRELES, 1998, p. 237).

O texto foi iniciado com o amanhecer do dia, sob o qual imperou a soberania da água; o período da tarde surgiu marcado pela observação das ruas, bairros e praças e o império da noite trouxe à tona o silêncio e a solidão, que encerram o ciclo e cedem lugar a uma nova manhã. Diante dessa, fica-se então “deslumbrado na névoa matinal, perdido entre os azulejos que começam a despertar, um a um, e são olhos de todas as cores mirando o céu e espelhando o dia” (MEIRELES, 1998, p. 237). A percepção é novamente amalgamada pelas impressões do dia que amanhece e as cores ajudam a compor este cenário pictórico.

O desejo natural de permanecer nesse ambiente tão convidativo é então atravessado pela presença e lembrança do rio: “mas ao mesmo tempo sente-se o rio – ah! o rio... – e tens vontade de partir, de descer pela onda azul que vai baixando, degrau por degrau, até a praça rumorosa do oceano. Vontade de partir para tornar a voltar...” (MEIRELES, 1998, p. 237). Esses movimentos de permanecer, partir e voltar, naturais para alguém que está apenas de passagem por um lugar, ganham no texto uma analogia quando comparados ao vai e vem das gaivotas. Essas, inquiridas sobre onde irão pousar “depois de terem visto o mundo, as viagens, o ar sem termo, a largueza da água, responderão: ‘Em LISBOA.’ Em Lisboa. E elas mesmas não sabem por quê. Tu também não sabes, não entendes. Ficas apenas extasiado” (MEIRELES, 1998, p. 238). Reitera-se aqui uma impressão latente: a ligação sentimental que une este observador à cidade que descreve. Contextualizada neste ambiente, a sentença simbolicamente atribuída às gaivotas funciona como uma espécie de estopim (por isso as letras maiúsculas) para o verdadeiro estado de contemplação interior que se segue. Como assume o próprio enunciador, tentar entender o que significa essa ligação entre Lisboa e as gaivotas, entre a cidade e ele próprio, é um fenômeno para o qual não se encontra uma explicação lógica. Trata-se muito mais de um comprometimento afetivo com a cidade lusitana, uma admiração de caráter muito subjetivo. Diante de tal constatação, só resta ao sujeito enunciador deixar-se tomar por uma espécie de enlevo e ser absorvido pelo êxtase que o domina naquele momento, fruto de todas as sensações experimentadas ao longo do percurso e naquele espaço.

Além do valor literário e exemplo da riqueza estilística ceciliana também na prosa, o texto enquadra-se perfeitamente nos objetivos traçados pela *Atlântico* de aproximação entre Brasil e Portugal, ainda que tenha sido composto visando a outros fins. Essa composição apologética à capital portuguesa vinha a público assinada por uma autora brasileira já de renome à época e que traduzia em material literário de alta qualidade o projeto, anunciado por António Ferro, desde o primeiro número da revista, de intercâmbio e promoção de Portugal no Brasil. Igualmente importante é o fato de que, mesmo fugindo a ser um relato turístico convencional, o texto não deixa de ser uma excelente forma de louvor, exaltação e até engrandecimento de Lisboa e do povo lusitano, o que se ajustava aos ideais políticos e propagandísticos do Secretariado sob o comando

de Ferro, que também tinha como incumbência promover e fomentar o turismo, a valorização da história, do passado e das tradições portuguesas. Dessa forma, passagens do texto como aquela em que o enunciador se diz “atravessado por um sentimento estranho, de desgraça e grandeza” ao perceber que os moradores das “vielaz sujas” eram os “netos dos heróis, essa raça desprendida das leis humanas, retalhadas de acasos, expostas cada dia à morte, sem raízes nesse território firme em que as pessoas comuns plantam sua casa, seu recreio, seu túmulo” (MEIRELES, 1998, p. 233), poderia muito bem servir aos ideais de uma exaltação nacionalista, ainda que pareça óbvio o fato de Cecília Meireles não ter composto o texto sob essa óptica e com esse propósito.

Além de “Evocação lírica de Lisboa”, a autora publicou nessa edição da revista também um poema – “O enorme vestibulo” – que, em 1949, passaria a compor o livro *Retrato Natural*. Essas seriam as últimas contribuições de Cecília à *Atlântico*, porém, até o encerramento da revista, em 1950, seu nome ainda estaria presente nas páginas da publicação através de textos de autores portugueses interessados em destacar aspectos de sua poética ou lhe prestar uma homenagem. Esse foi o caso do poeta português José Bruges, que, no segundo número da terceira série da revista, em 1949, publicou “Canções para Cecília Meireles”. Tratavam-se de três poemas curtos intitulados “Encanto”, “Onda” e “Felicidade”, e que remetem a elementos muitos presentes na poética ceciliana.

No primeiro, vê-se a imagem da flor (presente em Cecília, por exemplo, na série de poemas sobre a rosa) inebriante pelo seu mistério natural: “Não o desvende ninguém!/ Mata o encanto quem tenta/ dissipar o véu de bruma/ que envolve o que delicia...” (BRUGES, 1949, p. 38). Já no segundo, há a oposição entre símbolos constantemente evocados pela poeta brasileira. O “mar” e a “onda” contrapõem-se à “praia” e à “areia”, num jogo de contrastes entre o sonho e a realidade: “Anseia as estrelas,/ em longe atalaia,/ teimando em querê-las,/ rolando na praia.../ O esforço é sem par,/ mas em vão se alteia!/ O que for do mar,/ acaba em areia...” (BRUGES, 1949, p. 38-39) E, por fim, o último poema, lembra o quão efêmera é a felicidade, definida como “furtiva terra-de-ninguém,/ entre a Esperança e a Saudade. [...] só um pensamento,/ uma lembrança de viagem...” (BRUGES, 1949, p. 40).

Os versos de Bruges, de estrutura simples, curtos (o poeta utiliza-se apenas de quadras distribuídas ao longo de duas ou três estrofes) e musicais, remetem à poesia de caráter popular e oral, algo que Cecília também explorou em obras como *Morena, pena de amor*. Além disso, ao evocar elementos como a flor, a onda e a felicidade/efemeridade, o poeta dialoga diretamente com temas recorrentes na poesia cecilianiana, o que justifica a oferta que lhe faz, dedicando-lhe essas “canções”. Ao que tudo indica, a motivação para a escrita desses poemas era de cunho puramente pessoal, havendo uma relação de amizade e proximidade entre os dois poetas que, justamente entre 1949 (ano de publicação dos três poemas) e 1950, teriam se correspondido de forma mais assídua.⁶ No ano de 1952, Cecília, por sua vez, escreveria o poema “À memória de José Bruges”, lamentando o suicídio do poeta ocorrido em 1952, em Tânger. Há, portanto, o estabelecimento de um diálogo literário e uma relação amistosa entre os dois escritores que é eternizada através desses poemas oferecidos mutuamente.

No mesmo número em que Bruges dedica seus versos a Cecília, José Osório de Oliveira publicou mais um texto sobre a poeta brasileira. Osório teria sido um dos primeiros críticos portugueses a chamar a atenção para a obra de Cecília e o estreitamento de laços de amizade com a autora o transformariam numa espécie de editor e confidente, como o comprovam cartas enviadas entre 1934 e 1940. A passagem de Osório pelo Brasil, em 1933, bem como a visita de Cecília a Portugal, em 1934, certamente contribuíram para aproximar os dois literatos. É o que indica a carta que Cecília enviou de Moledo de Penajoia (terra natal de seu primeiro marido) em 06 de novembro de 1934, em que tece comentários acerca da viagem e cobra notícias da família de Osório em tom bastante íntimo e até jocoso:

Fizemos uma viagem esplêndida, e, sem nenhuma fadiga, aqui estamos desde o dia 1º. A paisagem é só pedra e vinha. A gente, ainda não a vi. Não vi senão os parentes do Correia Dias, que me parecem mais simpáticos do que ele. Si eu soubesse, tinha-me casado com a minha sogra, que me dá de comer, que me dá de beber, que me faz festa, que me aquece a cama para os meus pés não morrerem de frio.

⁶ Cerca de 17 cartas de Cecília Meireles a José Bruges encontram-se arquivadas na biblioteca da Universidade de Harvard (conforme lista disponibilizada no site da biblioteca da Universidade: <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou02104>. Acesso em: 22 nov. 2015). O poeta exerceu funções consulares nos Estados Unidos, Canadá e França.

[...] Que me conta de novo? D. Ana como está? Mande-me notícias, não se esqueça. E Raquel? E a Isabelinha? E os amigos? Você está um péssimo empresário; já não me traz ao corrente das coisas.⁷

Além disso, a poeta atribui a ele a organização das conferências que ela proferiria em Portugal naquele ano, demonstrando uma relação de confiança e cumplicidade:

Que está resolvido por aí, sobre a data e o local das conferências? Resolva como for possível, de acordo com a Fernanda e o secretariado. As conferências devem ser 3: uma sobre a reforma educacional, em geral, outra sobre o Centro de Cultura, a terceira sobre a poesia moderna do Brasil. Para esta, V. terá de me emprestar alguns livros, para as citações necessárias – pode já ir escolhendo o material que imagina imprescindível, – será um grande favor. [...] Resolva, também, o local para a leitura dos meus poemas, se estiverem dispostos ao sacrifício de ouvi-los!⁸

Ainda em outras cartas, Cecília deixaria claro que trocava ideias e acatava as sugestões de Osório a respeito da edição, distribuição e circulação de suas obras: “Osório: este cartão é para agradecer-lhe as notícias, as boas palavras e as ótimas sugestões sobre a distribuição do livro. (V. continua o empresário incomparável)”⁹ A amizade não arrefece nem ao longo das viagens de Cecília. Em 1940, de passagem pelos Estados Unidos, onde proferiu conferências e aulas, e, depois, pelo México, a autora enviaria vários cartões-postais dando notícias de seus afazeres e deslocamentos, sempre preocupada com Osório, a esposa, Raquel, e as filhas, a quem carinhosamente a poeta se referia como “Zabelinha” e “Dourada”. Portanto, as relações entre Cecília e Osório passam tanto pelo campo literário quanto pelo pessoal.

No tocante ao primeiro aspecto, observa-se que coube ao crítico português orientar e organizar questões relativas à publicação e divulgação da obra ceciliana. O próprio Osório também assumiu o papel de difundir

⁷ Carta de Cecília Meireles a José Osório de Oliveira, datada de 06 de dezembro de 1938, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁸ Carta de Cecília Meireles a José Osório de Oliveira, datada de 06 de dezembro de 1938, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁹ Carta de Cecília Meireles a José Osório de Oliveira, datada de 21 de setembro de 1939, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

a poesia da autora brasileira, valorizando-a ao longo de vários textos críticos. Além disso, entre os dois, configurou-se uma relação de amizade e cumplicidade, como demonstra Cecília ao desabafar sobre questões literárias (como o problema com a Academia Brasileira de Letras, sua decepção com a crítica brasileira) ou familiares. Tal proximidade e a admiração de Osório pela poesia de Cecília ajudam a explicar, portanto, seus vários textos sobre a autora, bem como seu empenho em defender e elogiar a obra de Cecília sempre que possível, como relata Leila V. B. Gouvêa (2001, p. 38):

Ainda em 1935, o amigo [José Osório de Oliveira] ficaria indignado com o que considerava falta de reconhecimento dos brasileiros à qualidade poética de Cecília. “Saiu aí [no Brasil] uma ‘Antologia de Poetas Modernos’ em que você não figura. Fiquei danado e [...] com uma vontade de me atirar à bestinha que organizou essa antologia. Já aí no Rio tive com esse sujeito uma discussão por sua causa. Mas Portugal há de desagrává-la”, escrevia, por exemplo, em outubro de 1935, numa carta à amiga.

Logo, não causa estranhamento que o texto publicado em 1949, na revista de número 2, leve como título “Apologia de Cecília Meireles” e tenha como principal motivação enaltecer o valor de sua obra poética e evidenciar como a poeta merecia maior atenção do público e da crítica brasileira. Segundo o autor, embora recebesse numerosos livros brasileiros, já não conseguia simpatizar com a poesia dos mais jovens, percebendo apenas dois ou três poetas de valor dentre tantos. Quanto aos mais velhos, uma “revisão de valores” fazia com que poucos resistissem ao seu desencanto, havendo apenas uma exceção: “Acima de todos, porém, cada vez mais alta, crescendo sempre na minha admiração: Cecília Meireles” (OLIVEIRA, 1949, p. 99). Novamente, José Osório de Oliveira traz à baila sua insatisfação com o tratamento dispensando a Cecília no Brasil, julgando ser ela vítima de uma atroz injustiça devido ao caráter pouco local de sua poesia:

Para quantos, em Portugal, sabem apreciar a Poesia, ela é, incontestavelmente, a maior poetisa da língua portuguesa, de todos os tempos. Nunca vi, no entanto, que o Brasil lhe reconhecesse tal primazia, sendo ela brasileira, talvez porque os seus compatriotas pressintam que, no fundo, tão universal poetisa não pertence ao país onde nasceu. (OLIVEIRA, 1949, p. 99).

O autor segue, então, enumerando as demonstrações de “desapreço” das quais Cecília Meireles fora vítima no Brasil: ignorada pela crítica quando publicou seu primeiro livro, rejeitada à cadeira de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal com sua tese *O espírito vitorioso*, sua dificuldade em editar as obras, só conseguindo publicar *Viagem* em Portugal, a polêmica em que se viu envolvida ao ser indicada ao prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras (cf. OLIVEIRA, 1949, p. 99-100). Para o autor, “colocado, no prato de uma balança, o talento excepcional de Cecília Meireles, e, no outro, o apreço que lhe vota a intelectualidade brasileira (já não falo do público do Brasil, que não pode compreendê-la), verificar-se-á que é enorme o desequilíbrio” (OLIVEIRA, 1949, p. 100). Osório salienta ainda que, em outro extremo, encontravam-se estudos portugueses sobre a obra de Cecília, dedicados a revelar a extraordinária força poética da autora (OLIVEIRA, 1949, p. 100). O que se nota é que o autor lusitano reitera algumas opiniões cristalizadas pela crítica portuguesa como a desvalorização da figura de Cecília Meireles entre a intelectualidade brasileira e a projeção positiva de seu nome em Portugal (o que indicaria, para ele, que os portugueses teriam se antecipado aos brasileiros em perceber o valor da obra cecilianiana). Osório aponta ainda um elemento novo nessa relação pouco amistosa entre a poeta e o Brasil: o público que, segundo ele, não estaria apto a compreender Cecília.

Como se trata de um texto apologético, Osório passa, então, a louvar as inúmeras facetas de Cecília: conferencista, tradutora, autora de textos teatrais, de textos infantis, de textos em prosa como “Evocação lírica de Lisboa” e da mais alta poesia. Aliás, para ele, a obra poética elevaria o nome de Cecília entre os dos maiores poetas da língua portuguesa. Esse talvez seja o grande mérito do texto de Osório: muito mais do que sair em defesa da poesia de Cecília, ele elenca a versatilidade e pluralidade da autora. Citando suas conferências, suas traduções de Lorca e Tagore, a novela *Olhinhos de gato* ou sua prosa poética, Osório dava destaque a áreas de atuação cecilianas ainda pouco divulgadas ou valorizadas, mas que demonstravam tratar-se Cecília de uma intelectual e autora das mais completas.

Por fim, a última referência a Cecília Meireles nas páginas da *Atlântico* ocorreria em 1950, na edição de número 3 e assinada pela escritora Natércia Freire. Trata-se do texto “Poetisas do Brasil”, conferência pronunciada no Porto e em Lisboa, no ano de 1949. Nele, a poeta exhibe um

verdadeiro panorama da poesia brasileira de autoria feminina, enumerando alguns de seus principais nomes, características e trechos de poemas. Diacronicamente falando, aparecem no texto, entre outros, nomes como o de Francisca Júlia, Adalgisa Nery, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Ana Amélia de Queiroz.

Sobre Cecília, Natércia Freire assevera já de início: “Um som de eternidade ecoa para lá da bruma em que Cecília Meireles canta. Não é demais afirmar que ela é a mais transcendente lírica da nossa língua” (FREIRE, 1950, p. 13). Apesar de eleger o transcendentalismo como característica mais expressiva da poesia ceciliana, a poeta portuguesa, logo em seguida, procura desassociar a poesia de Cecília de uma escola literária específica como, por exemplo, o Simbolismo. Para ela, nesse caso, “a Poesia é só uma”, não importando se, para expressar-se, Cecília pendia ao Simbolismo ou Modernismo, afinal, segundo Natércia Freire, “que importa a expressão de que se serve, se é a emoção que desperta a viagem que vale a pena fazer?” (FREIRE, 1950, p. 13).

Observa-se que, traçando uma evolução temporal da poesia brasileira feminina que se inicia no Parnasianismo e vai até o Modernismo, a autora opta por não enquadrar a poesia ceciliana em uma escola literária específica, salientando que, nesse caso, o conteúdo lírico era o mais relevante. Para tanto, usa como exemplo o poema “Elegia a uma pequena borboleta”, prova de que a poeta brasileira transformava em arte as “pequenas coisas deste mundo”. (FREIRE, 1950, p. 13). Todavia, ao referir-se a esse “mundo”, ela questiona-se: “Cecília, toda a sua personalidade, habitará o nosso mundo real?” (FREIRE, 1950, p. 13). Para ela, o caráter fluido e abstrato de sua poesia seria capaz de conduzir a “uma espécie de suspensão sobre a Terra toda” (FREIRE, 1950, p. 13). Em contrapartida, também sai em sua defesa, afirmando que se enganava quem supunha que tal aspecto eximia a poeta de sofrer com a “terrena experiência” revelada, segundo Natércia, na angústia expressa em alguns de seus versos.

Como José Osório de Oliveira, a poeta portuguesa menciona a novela *Olhinhos de gato*, que, tendo sido publicada em capítulos entre 1938 e 1940 na revista portuguesa *Ocidente*, ganharia prestígio em Portugal. Aliás, Natércia Freire atribui grande importância ao texto, afirmando que nele havia “a percepção de tocar mais perto a essência da sua Poesia. Menos brumosa, mas não menos poética, a urdidura das suas recordações” (FREIRE, 1950,

p. 14). Tratando-se de uma obra ficcional, mas baseada em suas recordações de menina, Cecília constrói sua narrativa com grande lirismo e poeticidade, o que justificaria a afirmação de Natércia. Julgando que a poeta brasileira sempre debruçou-se sobre o “invisível”, que muito mais a atraía do que o “visível”, o texto crítico termina distinguindo Cecília Meireles como a autora de uma poesia de “bruma”, simbólica, abstrata, transcendente, extremamente lírica e sensível aos apelos do mundo subjetivo.

Como o texto “Poetisas do Brasil” se tratava de uma conferência destinada a analisar vários nomes da poesia brasileira feminina, sendo Cecília Meireles apenas um dentre eles, não há um aprofundamento das questões elencadas, nem uma análise minuciosa das características da autora, mas sim uma tentativa de divulgar um pouco de sua obra e de sua qualidade poética nesse panorama. Nesse sentido, Natércia Freire configura-se como uma das personalidades portuguesas que exerceu importante papel na divulgação e crítica da poesia ceciliana em Portugal e coube, portanto, a ela a despedida de Cecília Meireles das páginas da *Atlântico*, em 1950.

E foi em 1950 que a revista também seria extinta, totalizando uma “existência” de oito anos e dezesseis números publicados ao longo de três séries. Colocando em perspectiva a participação de Cecília Meireles na revista, observa-se que seus dois poemas publicados não apresentam qualquer ligação com os ideais nacionalistas e políticos que vinculavam, de início, o periódico ao Estado Novo e a António Ferro. Os textos não se comprometem, sob nenhum aspecto, com uma escrita que traduzisse uma “essência” brasileira, mas filiam-se à poesia universalista e “desenraizada” cultivada por Cecília, traduzindo uma escrita pautada pela subjetividade do “eu” e pelo seu complexo estar-no-mundo.

Quanto ao texto em prosa, “Evocação lírica de Lisboa”, embora escrito com finalidade diversa, poderia ser interpretado (por quem assim o desejasse) como uma exaltação nacionalista ao povo português e a Portugal, ambos descritos com grande lirismo e de uma perspectiva histórica e cultural engrandecedora, advindo talvez daí o relevo concedido ao texto na publicação. Todavia, ainda que tal perspectiva de leitura pudesse ser cogitada, a passagem da autora pela *Atlântico*, como a de outros autores portugueses e brasileiros, não seria atrelada em nenhum momento às ideologias políticas dominantes à época.

Para os escritores, ao que parece, tratava-se de uma contribuição a um projeto editorial de integração cultural entre dois países e divulgação de autores e textos representativos, o que minimizava o nascimento da publicação em meio aos governos Vargas e Salazar e a ligação a órgãos como SPN e DIP. Portanto, a *Atlântico* consolidou-se como um periódico entrecortado por um contexto político que lhe era subjacente, mas que soube amenizar, com o passar do tempo, uma tutela ideológica que poderia ter lhe sido fatal.

Quanto a Cecília Meireles, o fato é que a revista lhe foi benéfica na medida em que divulgou seus textos, proporcionando-lhe uma parceria com Vieira da Silva, e sendo, portanto, um veículo de projeção literária tanto dentro quanto fora do Brasil, além de colocar em prática um diálogo cultural e literário que também seria fomentado pela escritora ao longo de sua carreira. Por sua vez, mesmo após findada sua contribuição ao periódico, textos críticos sobre sua poesia continuaram a ser publicados, o que denota a relevância e a presença de sua figura no contexto literário português.

Nos textos críticos de Carlos de Queiroz, José Osório de Oliveira, Natércia Freire e nos poemas de José Bruges fica evidenciada a relação de proximidade pessoal e literária existente entre Cecília e essas personalidades portuguesas, empenhadas em divulgar, homenagear e, como no caso de Osório, até defender a poeta. Trata-se, portanto, de uma relação na qual se conjugam diversos fatores, mas o que parece incontestável é que todos os autores atribuem grande valor à obra de Cecília Meireles e mobilizam-se num esforço contínuo para que portugueses e brasileiros também o reconheçam.

Referências

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas: Fapesp, 2007.

BRUGES, José. Canções para Cecília Meireles. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro/Lisboa, 3. ser., n. 2, p. 38-40, 1949.

DAMASCENO, Darcy. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

FERRO, António. Algumas palavras de António Ferro. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro/Lisboa, n. 1, 1942.

FONTES, Lourival. Unidade espiritual. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro/Lisboa, n. 1, p. 1-3, 1942.

FREIRE, Natércia. Poetisas do Brasil. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro/Lisboa, 3. ser., n. 3, p. 13-15, 1950.

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

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. v. 1.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

OLIVEIRA, José O. de. Apologia de Cecília Meireles. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro/Lisboa, 3. ser., n. 2, p. 99-100, 1949.

OLIVEIRA, José O. de. Cecília. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro/Lisboa, n. 3, p. 204, 1943.

PAULO, Heloísa. Os caminhos cruzados: os dois “Estados Novos” e as “continuidades políticas” após 1945. In: LESSA, Carlos (org.). *Os lusíadas na aventura do Rio Moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

QUEIROZ, Carlos. Acerca do último livro de poemas de Cecília Meireles: “Mar Absoluto”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro/Lisboa, 2. ser., n. 3, p. 120-122, 1947.

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

Recebido em: 26 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 19 de maio de 2020.