
Cecília Meireles e a revista *Távola Redonda*: a busca pelo graal da poesia

*Cecília Meireles and Távola Redonda magazine: the
search for the grail of poetry*

Karla Renata Mendes

Universidade Federal de Alagoas

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n44a381>

RESUMO

A revista *Távola Redonda* circulou em Portugal entre 15 de janeiro de 1950 e julho de 1954, e teve David Mourão-Ferreira como um dos principais nomes à sua frente. Esboçando uma reação ao neorrealismo e ecoando discursos manifestados na antecessora revista *Presença*, reivindicava uma literatura pautada pela subjetividade e pela expressão individual do autor. A publicação estabeleceu, assim, uma clara oposição aos neorrealistas que priorizavam uma poesia comprometida com seu momento histórico e social, ou seja, acima das nuances do “eu”. Nesse contexto e inserido no meio literário português, surge o nome de Cecília Meireles, que integrou esse rol de poetas “acolhidos” com simpatia e, mais do que isso, admiração pelas páginas da *Távola*. O fascículo número 12, de 29 de fevereiro de 1952, publicou quatro poemas que apareceram com o título de “Poesias inéditas”, além de um texto crítico, “Cecília Meireles, acerca da sua poesia”, de autoria de David Mourão-Ferreira. Dessa forma, destacam-se as forças motrizes da publicação e as proximidades que levaram a poeta brasileira a figurar na revista, salientando-se a importância de sua participação no periódico e o diálogo luso-brasileiro ali estabelecido.

PALAVRAS-CHAVE: *Távola Redonda*; Cecília Meireles; poesia; diálogo luso-brasileiro

ABSTRACT

Távola Redonda magazine circulated in Portugal between January 15, 1950 and July 1954, with David Mourão-Ferreira as one of its main names. Outlining a reaction to Neorealism and echoing speeches expressed in the predecessor magazine *Presença*, he claimed a literature based on subjectivity and the individual expression of the author. The publication thus established a clear opposition to the neorealists who prioritized a poetry committed to its historical and social moment, that is, above the nuances of the “i”. In this context and inserted in the Portuguese literary scene, the name of Cecilia Meireles appears, who integrated this list of poets “welcomed” with sympathy and, more than that, admiration for the pages of the *Távola*. The fascicle number 12, of February 29, 1952, published four poems that appeared under the title “Poesias inéditas” (Unpublished poetry), in addition to a critical text, “Cecília Meireles, acerca da sua poesia” (Cecília Meireles, about your poetry), written by David Mourão-Ferreira. In this way, the driving forces of the publication and the proximity that led the Brazilian poet to appear in the magazine stand out, highlighting the importance of her participation in the periodical and the Portuguese-Brazilian dialogue established there.

KEYWORDS: *Távola Redonda*; Cecília Meireles; poetry; Portuguese-Brazilian dialogue.

Em 1950, ano de publicação do primeiro número da revista *Távola Redonda*, a Europa ainda se reestabelecia após o fim da Segunda Guerra Mundial, enquanto o mundo acompanhava o desenrolar de um novo conflito iniciado com a Guerra Fria. Portugal, por sua vez, ainda se mantinha sob o regime do Estado Novo e de Salazar. Havia então um endurecimento da censura e um conseqüente desestímulo às manifestações artísticas, com controle dos meios de comunicação e falta de incentivo ao mercado editorial, em especial à publicação de poesia (cf. MARTINHO, 1996, p. 16). No contexto literário, Portugal também vivia um momento particular; afinal, ao longo da década de 1930, assistiu-se a uma revalorização do realismo, que culminou no surgimento do neorrealismo em 1939, e abriu caminho para que, em 1941, houvesse a publicação da coleção *Novo cancioneiro*, uma reunião de poemas com caráter neorrealista. Ao final da década de

1940, mais precisamente em 1947, e já tardiamente, formava-se no país um grupo surrealista que buscava, inicialmente, reagir contra o neorrealismo, mas acabou, porém, convivendo com ele num “processo de simbiose, em que neorrealistas adotaram princípios surrealistas e em que surrealistas esposaram os princípios neorrealistas” (BUENO, 1983, p. 21). A confluência de movimentos, à primeira vista, antagônicos, marcaria a década literária de 1950, fazendo que ela refletisse “cada uma destas facetas polimórficas do modernismo que a antecedeu” (BUENO, 1983, p. 17).

Reagindo a um hiato temporal de sete anos entre a publicação da coleção *Novo cancioneiro* e a edição de novas antologias poéticas, a década de 1950 apresentou “um fenômeno editorial característico: o pulular de pequenas brochuras de poesia e crítica de autoria vária, em séries ditas não periódicas para iludir a censura, mas identificáveis pela aparência e por um grupo de organizadores” (SARAIVA; LOPES, 1985, p. 1105), entre as quais se destacou a *Távola Redonda*, que veio a público em 15 de janeiro de 1950 e encerrou-se em julho de 1954, totalizando 20 números. Entre os diretores e principais colaboradores, encontravam-se os nomes dos poetas António Manuel Couto Viana, David Mourão-Ferreira e Luiz de Macedo, contando ainda com Alberto de Lacerda como secretário. Como esclareceu o próprio David Mourão-Ferreira (talvez o principal nome à frente da revista) no fascículo 13 da publicação, a fundação de *Távola* se deu a uma série de encontros entre ele, António Manuel Couto Viana e Luiz de Macedo, com a participação de Fernanda Botelho e Fernando de Paços (cf. MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 13, p. 7),¹ que também se tornaram colaboradores frequentes do periódico. Ainda segundo Mourão-Ferreira, as influências para a criação de *Távola* vieram dos diálogos estabelecidos com o poeta Sebastião da Gama,

¹ Todas as citações de textos da *Távola Redonda* foram retiradas de Chorão (1989).

da influência de Rainer Maria Rilke e da aproximação ideológica com o movimento da revista *Presença* (cf. BUENO, 1983, p. 12-13).

O título da publicação foi tomado de um poema de António Manuel Couto Viana, publicado em 1949 (também editado na revista em 1950), que em sua estrofe inicial fazia uma espécie de exortação aos poetas: “Poetas: vamos dar as mãos! De novo / Se escute em nós uma canção de ronda. / Poesia — única Távola Redonda / Com pão e vinho para todo o povo” (VIANA, 1950). A concepção de uma poesia agregadora, que promovesse a união e fosse uma espécie de alento para todos, ecoou ao longo das páginas de *Távola* e percorreu seu ideário. Resgatando o conceito de uma poesia de inspiração individual, que refletisse o instante sublime da criação poética, o grupo se opôs ao surrealismo e, principalmente, ao neorrealismo, contestando uma poesia voltada apenas para o retrato do social. Além disso, o clamor manifestado nos versos de Viana, para que houvesse uma “aliança” entre os poetas que compartilhassem tais ideais, foi levado à prática na revista com o acolhimento da publicação dos mais diferentes autores: consagrados, estreantes e adeptos das mais variadas tendências políticas, ideológicas e estéticas.

Embora o fascículo primeiro não expusesse um manifesto ou um programa doutrinador da nova publicação, dois textos acabaram cumprindo o papel de explicitar as principais diretrizes assumidas na revista: “Um lugar para a poesia”, de Alberto de Lacerda, e “Lirismo ou haverá outro caminho?”, de David Mourão-Ferreira. No primeiro, já no parágrafo inicial, há uma clara manifestação de simpatia pelo ideário presencista, evidenciado pela afirmativa de que a poesia chegava à década de 1950 tendo sofrido uma verdadeira revolução para que “continuasse a ser *viva e autêntica*” (LACERDA, 1950, grifos nossos). A sugestão de uma poesia “viva” e “autêntica” evocava a visão de José Régio ao longo de outra revista — *Presença* — ao reivindicar uma literatura pautada pela subjetividade e pela expressão individual do autor. *Távola* endossou tal discurso, estabelecendo

uma clara oposição aos neorrealistas que priorizavam uma poesia comprometida com seu momento histórico e social, ou seja, acima das nuances do “eu”.

Em contrapartida às acusações do neorrealismo de que o grupo presencista se alheava da realidade em favor de uma literatura metafísica, contemplativa e pouco interventiva, Alberto de Lacerda recorria às palavras do próprio José Régio para defender a tese de que a poesia possuía um poder transformador que lhe era inerente: “a arte é uma intimidade com o mundo’, disse José Régio, e para sempre. Um poema, além do prazer que dá — prazer de nenhum modo frívolo — revela mais profundamente o homem e a vida, obriga-o a viajar, e de uma viagem volta-se sempre diferente” (LACERDA, 1950). Curiosamente, o autor recorreu também ao verso de Cecília Meireles, “Eu canto porque o instante existe”, registrado no poema “Motivo”, para sustentar seu argumento de que a criação poética está sempre envolvida com o “instante”, o mundo, os fatos circundantes e que “fazer arte e contemplá-la” não significava, necessariamente, “virar costas à realidade” (LACERDA, 1950). Torna-se evidente que a publicação eximia os poetas de um comprometimento com a “poesia social” como apregoavam os neorrealistas. Defendia-se, portanto, a visão de que a arte não necessariamente precisava propagar um discurso explicitamente revolucionário ou engajado, pois, mesmo que idealizada tendo como único fim a contemplação, ela não deixava de realizar em seu leitor algum tipo de transformação ou reação.

Nesse sentido, Alberto de Lacerda preocupava-se em enfatizar uma oposição ao discurso neorrealista, evidenciando que, enquanto *Távola* encarava o poema como “um acontecimento pessoal, o mais pessoal dos acontecimentos”, a tendência social manifestada até ali como “expressão do colectivo” não chegava a “concretizar-se devidamente, nem pela realização estética, nem pela lucidez crítica” (LACERDA, 1950). Tal fracasso devia-se, em sua análise, à ausência de fusão entre o imperativo social e o estético, apontado, segundo ele,

por Adolfo Casais Monteiro como principal exigência a qualquer obra em que “um artista *quer* servir uma causa”. Da crítica a um tipo de poesia que priorizava um engajamento político-social em detrimento da construção poética, nasceria um dos princípios da literatura de *Távola*: a necessidade de servir, acima de tudo, à própria poesia antes da torná-la mera portadora de uma mensagem, fosse ela qual fosse.

Entendendo que “as condições exteriores limitam mas não determinam a natureza da poesia”, o autor retomava a imagem da escrita poética como ato de inspiração, manifestação individual, que, segundo ele, brota do “próprio cerne da personalidade, sendo, como é, primeiro que tudo, a criação ingênua e mágica” (LACERDA, 1950). O resgate de uma literatura centrada em conceitos tão subjetivos, tida como “ingênua e mágica”, não deixava de ser desafiador em um pós-guerra em que a arte se via quase que obrigada a engajar-se socialmente e historicamente. Mesmo assim, e talvez justamente devido a certas obrigações impostas à arte naquele momento, o texto defendia que a *autonomia* artística e poética não deviam ser negadas, julgando ser esse o “grande erro” e o motivo do “protesto” ali registrado. Dessa forma, opondo-se ao que julgava uma visão limitadora e empobrecedora do texto poético, Alberto de Lacerda concluía afirmando que o grupo de *Távola* não se constituía como uma “corrente”, nem possuía “intenção programática”, mas agregava poetas aproximados por algumas “afinidades” e “características”. Dentre elas, apontava as seguintes:

[...] servir, acima de tudo, a Poesia [...] sem preconceitos de antigo ou de moderno, de temas ou até de palavras, dentro da liberdade essencial ligada à criação e à vida da obra de arte; variedade na forma, *sabendo, sobretudo, que ela existe*, e desejo consciente de a dominar com beleza; inquietação social sem desgosto estético; [...] (LACERDA, 1950, grifos nossos).

Observa-se que, embora negando o estabelecimento de um “programa” (talvez por entender que assumir diretrizes cercearia a liberdade individual de criação valorizada pela revista), Alberto de Lacerda acabou elencando pontos em comum entre o grupo que se formava, dando destaque, sobretudo, à ideia de um modernismo “continuador” e não de “ruptura”. Como afirma Fernando J. B. Martinho, na década de 1950, embora os surrealistas pensassem numa modernidade de ruptura, “os poetas que se reúnem em *Távola Redonda* (...) fazem (da modernidade) um entendimento em termos de ‘equilíbrio’, de ‘thesaurus’” (MARTINHO, 1996, p. 103). Isso se resumia na proposta de não ter “preconceitos de antigo ou de moderno” ou de “temas e até palavras”, algo que era colocado em prática na revista quando se abria espaço para a publicação e crítica, tanto de novos talentos como de poetas que remontavam a uma longa tradição lírica. Por conseguinte, *Távola* publicava Sá de Miranda, Cesário Verde, T. S. Eliot, Catulo, Vitorino Nemésio, Teixeira de Pascoaes, Sophia de Mello Brayner, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, sempre valorizando a liberdade de criação. Entretanto, a liberdade poética não devia ser confundida com “desordem” poética, uma vez que *Távola* não obliterava a fundamental importância da *forma* e o desejo de dominá-la, e mais do que isso, “para os poetas que se reúnem em *Távola Redonda*, parece ser um dado adquirido que ‘fundo’ e ‘forma’ são indissociáveis” (MARTINHO, 1996, p. 110). Tal preocupação com a composição do poema, também apontada nas contestações ao *modus operandi* da poesia neorrealista refletiam-se, portanto, no desejo de uma “inquietação social sem desgosto estético”, lembrando que todos servem, primeiramente, à poesia.

O texto de David Mourão-Ferreira, publicado no mesmo número, expandia ainda mais a noção de poesia como instantâneo subjetivo, caracterizado pela espontaneidade e individualidade da criação. Mas, além disso, acabava também por configurar-se como uma espécie de defesa e valorização de um determinado conceito de *liris-*

mo, entendido pelo poeta como cerne de toda criação poética: “toda a Poesia começa por ser lírica. São líricas as primeiras manifestações poéticas de um povo, de uma geração ou de um indivíduo” (MOURÃO-FERREIRA, 1950). Para o autor, o lirismo estava na essência da literatura, uma vez que lírico é todo e qualquer “momento” involuntariamente captado pelo autor e desenvolvido posteriormente (cf. MOURÃO-FERREIRA, 1950). Tal postulado aproximava-se daquilo que, em seus *Conceitos fundamentais da poética*, escrito em 1946, Emil Staiger definiu como *ensejo*, “que levou Goethe a chamar todo trecho autenticamente lírico de uma *poesia de momento*” (STAIGER, 1977, p. 22, grifos nossos). Nesse sentido, conferia-se especial ênfase ao “aspecto involuntário” da criação artística, que transformava o autor em uma espécie de “tradutor” dos acasos ou momentos que a ele se apresentam e que eram transformados em obra de arte. Como ocorreu em *Presença*, por meio dos conceitos de “originalidade” e “autenticidade”, *Távola* colocava a figura do poeta em lugar central, uma vez que a ele era dada a missão de captar e transfigurar o momento mágico e acidental que originou o texto literário.

Ao elencar textos e autores célebres, definidos como “líricos”, mas estilisticamente e tematicamente diferentes entre si, David Mourão-Ferreira definia entre eles, como denominador comum, a “maneira involuntária e urgente, em que motivos se apresentaram (ou melhor: se impuseram) aos respectivos Poetas” (MOURÃO-FERREIRA, 1950), nisso residindo, justamente, o que ele chamou de “mistério da Poesia”. Aqui, Mourão-Ferreira aproximava-se do que enunciou Staiger, ao afirmar que o poema lírico era decorrente da inspiração do autor e o ato de escrever configurava-se como involuntário: “O poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ (*Stimmung*) o queira conduzir” (STAIGER, 1977, p. 21). Todavia, embora tratando a criação poética como fenômeno subjetivo, Mourão-Ferreira buscava definir um lirismo em que acaso e involuntariedade não signi-

ficavam abrir mão do apuro formal e da maestria técnica, havendo, antes, a partir desses dois polos, o surgimento dos grandes poetas e poemas de nossa história.

Por isso, o autor distinguiu, na lírica, um duplo movimento integrador: o primeiro sendo o do “mistério”, da inspiração involuntária; e o segundo o do desenvolvimento desses motivos mediante “processos específicos de criação literária”, caracterizando-se como um momento técnico e consciente (cf. MOURÃO-FERREIRA, 1950). A coerência ou a proporção entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas, ou seja, a “correspondência harmoniosa” entre os elementos é o que distinguiria as grandes épocas do lirismo (MOURÃO-FERREIRA, 1950), ficando novamente evidenciado que a poesia de *Távola* agia em termos de uma “tradição moderna portuguesa”, resgatando a importância da forma e retomando como conceito chave o *equilíbrio* entre temas e composição.

O texto de David Mourão-Ferreira evidenciava tópicos que ecoariam em maior ou menor intensidade ao longo dos vinte números da *Távola*. Defendendo a criação poética como fruto da inspiração e ato involuntário, defendia-se também o fato de que ela não deveria sofrer com a “adulteração dos seus objetivos, que são afinal de pura descarga emotiva e, através dessa descarga, de gnose gratuita” (MOURÃO-FERREIRA, 1950), ou seja, criticava-se novamente a finalidade social à qual se destinavam alguns textos da época. O “mistério da Poesia” e a revalorização do lirismo abriam espaço para que houvesse um deslocamento do externo para o interno, tomando corpo uma poesia que se voltava para o “eu”, na ânsia de traduzir os motivos que se impunham ao indivíduo. Igualmente importante foi a retomada do valor estético e do rigor formal, uma vez que tal ponto levou, por exemplo, a um resgate e diálogo com formas tradicionais da lírica portuguesa (verificável, por exemplo, na recorrente menção a poemas sob a forma de epigramas, éclogas, rimance, cantigas, espalhadas pelos números da publicação), mas sempre insufladas por

um espírito renovador e atualizador, além do “cuidado que, geralmente, põem na versificação: estofes isométricas, nos paralelismos, nas repetições, no recurso frequente à rima, consoante ou toante” (MARTINHO, 1996, p. 120). Assim, ficava claro que a concepção de literatura nas páginas da *Távola* era a de aproveitar-se da tradição literária para a construção do que alguns críticos denominaram de uma “tradição clássica do modernismo” ou de “modernismo classicista” (MARTINHO, 1996, p. 106). Fato é que se buscava uma conciliação entre a vanguarda e a tradição, como deixa claro Mourão-Ferreira ao afirmar na nota “Gazetilha”, de 31 de outubro de 1952, que

Se desejamos de facto uma Poesia portuguesa autônoma e viva, castiça mas actual, urge conhecer a herança que temos, prolongando-a, enriquecendo-a, sem esquecer, todavia, o “comércio” com outras culturas poéticas, com outros modos de Poesia (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 14, p. 8, grifos nossos).

Em *Távola Redonda*, a ideia de *equilíbrio*, evidenciada desde o primeiro número, e proposto na gênese da criação poética, figurava também no conceito de uma convivência harmônica entre herança e renovação. Mais do que simplesmente buscar inspiração e imitação nas fontes de uma literatura tradicional, sugeria-se que essa tradição devesse ganhar acréscimos, prolongamentos e intercâmbios, fundindo-se a novas e modernas formas de composição. Foi então que surgiu, nas palavras de João Bigotte Chorão, em texto introdutório à edição fac-similada da revista, uma publicação “ao mesmo tempo clássica e moderna, aberta e rigorosa, interiorizada e plástica, crítica e criadora, descomprometida e empenhada”, reunindo poetas que tinham em comum o “desgosto do excesso ou do desregramento” (CHORÃO, 1989, n.p.). A instituição de tais diretrizes levou a revista a acolher uma série de autores que se integravam de alguma forma a esse projeto de uma literatura autêntica, livre, lírica, mas estilisticamente e formalmente trabalhada, estabelecendo um espaço recepti-

vo de publicação e divulgação de poesia e crítica nesses moldes.

Cecília Meireles integrou esse rol de poetas “acolhidos” com simpatia e, mais do que isso, admiração pelas páginas da *Távola*. Aversa a se autoproclamar pertencente a algum movimento literário, a autora sempre manifestou sua independência e liberdade. Em entrevista a *Manchete*, por exemplo, publicada em volume de sua obra poética, ela afirmaria: “Também não me preocupam as escolas literárias senão de um ponto de vista *histórico*. Não sei se me faço entender. Acho que todos aprendemos com todos. Mas eu não gostaria de fazer discípulos, de ser chefe... etc.” (MEIRELES, 1958, p. LXXVI).

Sem aderir a uma tendência específica, Cecília manifestava o desejo de que fosse permitido ao escritor obter contribuições das mais variadas tendências, sem, necessariamente, precisar engajar-se em alguma, salientando aquilo que foi uma constante em seu percurso literário: o valor da solidão e a importância do respeito à individualidade da criação literária. Tais ideias ficam claras em textos como o da conferência “Notícia da poesia brasileira”, proferida em 1934, em Lisboa e Coimbra, e editada em 1935 pela Universidade de Coimbra, na qual Cecília apresentava aos portugueses a “revolução ocorrida na literatura brasileira (nos) últimos quinze anos” (MEIRELES, 1935, p. 219). Trazendo à tona citações e comentários acerca do “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade, publicado, em 1922, em *Pauliceia desvairada*, Cecília tomava o texto como ponto de apoio para a defesa de uma arte moderna que não precisasse, necessariamente, romper com tudo que a precedia:

A longa citação deste “prefácio interessantíssimo”, tem, na verdade, a sua razão de ser: escrevendo-o para definir o seu livro e a sua atitude artística, Mário de Andrade definia de algum modo a ansiedade e a orientação de poetas sem manifesto, que não participavam mais, e muitos nem tinham chegado a participar nunca do que então se chamava passadismo, — embora também fugissem a pertencer, como ele mesmo o pretendia, a grupos que, investindo

contra as prisões de determinadas escolas, armavam futuras prisões nos seus programas renovadores. (...) Isento de preconceitos, confessa, porém, que se pode ser poeta moderno com temas antigos, e com temas eternos (MEIRELES, 1935, p. 233, grifos nossos).

Embora contemporânea do modernismo, a poesia da autora priorizaria temas como a efemeridade da existência numa linha ascensional, louvando elementos-símbolos como o mar, a espuma, as ondas, o vento, as nuvens e recorrendo a imagens de fluidez e dispersão, jamais abandonando os temas “antigos” e “eternos”, deixando-se envolver por um tom melancólico, dando vazão a sentimentos como a solidão, a melancolia e a tristeza.

A defesa de uma arte “sem manifestos”, livre de imposições estéticas, apresentada na conferência portuguesa de 1935, também estaria presente no texto “Carta del Brasil”, publicado na revista argentina *Realidad*, em 1947. No artigo, tece uma espécie de painel da realidade e cultura brasileiras da época, ressaltando as transformações sociais (como o desenvolvimento de uma sociedade capitalista e a derrocada dos valores humanistas) e os consequentes reflexos dos novos valores na conduta dos indivíduos. Trata-se de um texto crítico em que a autora explicita com veemência sua opinião, manifestando-se contrária, não somente à vinculação da arte com “prisões de programas renovadores”, mas também à ligação dessa com qualquer fator que lhe fosse externo. Dessa maneira, posiciona-se em favor de

Un arte que no exprese esta o aquella dirección partidaria, sino lo que la creación artística determina; una literatura que no sea de propaganda, y una crítica que no sea de propaganda, y una crítica que no pertenezca a agrupaciones extra-literarias, a agrupaciones extra-artísticas, que no confunda arte y literatura ni con política, ni con religión, ni con moral, ni siquiera con los caprichos de sus gustos personales (MEIRELES, 1947, p. 104).

Observa-se, portanto, que Cecília Meireles saía em defesa de uma arte que não fosse um veículo propagandístico de questões alheias. Como atesta sua poesia, seu projeto literário sempre visou a uma literatura de caráter mais universalizante e atemporal, comprometida muito mais com os próprios valores literários, o que não impunha à sua obra um caráter alienante, como bem o comprova, por exemplo, o *Romanceiro da Inconfidência*, em que a poeta realiza um verdadeiro resgate de fatos históricos e políticos brasileiros. Por tudo isso, não é difícil perceber por que a poesia cecilianiana foi tão bem recebida nas páginas da *Távola*. A defesa de uma arte livre de imposições estilísticas e doutrinárias, que equilibrasse a tradição e a inovação e, ao mesmo tempo, estivesse comprometida mais com a própria arte em si do que com fatores externos, eram ideais presentes na obra da poeta brasileira e que se ajustavam aos valores apregoados pela revista.

Assim, o fascículo número 12, de 29 de fevereiro de 1952, publicou quatro poemas que apareceram com o título de “Poesias inéditas”, além de um texto crítico, “Cecília Meireles: acerca da sua poesia”, de autoria de David Mourão-Ferreira. A análise das passagens da autora por Portugal indica que, um ano antes de sua participação no periódico, Cecília teria permanecido em Lisboa com o segundo marido, Heitor Grillo, e na companhia do casal Diogo de Macedo e Eva Arruda. Segundo Leila V. B. Gouvêa, nessa ocasião, Cecília teria conhecido novos poetas, entre eles Mourão-Ferreira, que conseguira que a autora, então, lhe enviasse os quatro poemas inéditos para publicação na *Távola* (cf. GOUVÊA, 2001, p. 109). Como se verifica, a relação entre a poeta e a revista estabeleceu-se, em grande parte, por intermédio de Mourão-Ferreira, que na época, com apenas 25 anos, parecia nutrir grande apreço pela poesia cecilianiana, o que justificaria o pedido da publicação de seus poemas e o texto crítico elogioso que

redigira acerca de Cecília.²

Portanto, o tom predominante da crítica à poesia de Cecília é de respeito e reverência. Já de início, Mourão-Ferreira cita Rilke (influência constante em *Távola*), destacando das palavras do poeta dois pontos que seriam perceptíveis em Cecília: “a infinita solidão das obras de arte” e a “falibilidade de toda a crítica que pretende abordá-las” (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 12, p. 13). Percebendo os versos da brasileira como uma grande reflexão sobre a “problemática da solidão”, “tecida de sugestões” ao mesmo tempo vagas e precisas, o autor ressaltava o desafio da crítica tentada a “cair em vagas retóricas, enamoradamente admirativas, ou em minúcias de estilística, pretensamente rigorosas”, distantes da “vida reinventada” que seria o “segredo de sua Poesia” (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 12, p. 13). Nesse sentido, apreciar criticamente a obra de Cecília seria um desafio repleto de “armadilhas” das quais o próprio autor parecia querer se precaver. Para tanto, percebe-se que, muito mais do que uma análise enaltecadora da poesia ceciliana, David Mourão-Ferreira pretendia detectar e compreender a essência daquele lirismo, evidenciando, por exemplo, por que a autora brasileira teria obtido uma melhor aceitação em Portugal do que em seu país de origem.

Nesse sentido, defendia que “no concerto de Poetas brasileiros seus contemporâneos, a voz de Cecília Meireles é uma voz solitária. Em Portugal, sempre a sua obra obteve uma maior audiência” (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 12, p. 13). Embora a assertiva fosse contundente, evitava-se uma constatação simplista do fato atribuindo tal “audiência” ao fato de Cecília ser “*mais* portuguesa que brasileira” como o teriam feito alguns críticos obcecados por uma “naciona-

2 Não se tratava de uma admiração passageira, uma vez que, anos depois, em 1968, David Mourão-Ferreira e Francisco da Cunha Leão seriam os responsáveis pela organização de uma antologia poética da autora, publicada em Lisboa.

lização de valores” (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 12, p. 13). Para o poeta português, o que justificava a boa recepção dos versos cecilianos pelos portugueses seria o caráter universal daquela poética, o que o levava a definir a autora “tão portuguesa como um Rilke [...], um Valéry ou um Elliot” (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 12, p. 13). Ao negar um caráter nacional (tanto português, quanto brasileiro) na poesia de Cecília Meireles, o crítico optou por uma terceira via, definindo-a como um exemplo do que chamaria de “Poeta do universo”. Todavia, embora a universalidade ajudasse a compreender a aceitação da poesia ceciliana em Portugal, ela não a explicava de todo.

Para além disso, o autor detectava que o desenvolvimento histórico e literário português, em especial com o surgimento da revista *Presença*, diferentemente do que ocorrera no Brasil, preparou um terreno fértil para a compreensão e aceitação duma poesia como a de Cecília. Embora julgasse já corrigida a “injusta negligência” da qual a poeta fora vítima, o crítico sensivelmente compreende que “seja como for, é muito possível que certa sensação de isolamento, entre os contemporâneos do seu país, lhe tenha acentuado um fundo de grave solitude que em toda a sua obra se manifesta” (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc. 12, p. 13). A visão de David Mourão-Ferreira acerca do contexto que envolveu a recepção da obra de Cecília Meireles em Portugal e no Brasil também foi abordada indiretamente por ela em cartas ao escritor açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, a quem afirmava, por exemplo, sentir que, de sua poesia, não tinham uma “impressão muito exacta”, achando-a “estranha”, o que a levava a sentir-se como “neve no trópico” (cf. MEIRELES, 1998, p. 11).

Tal queixa denota justamente a “sensação de isolamento” apontada pelo crítico, e que, para ele, desdobrar-se-ia em *leitmotiv* ao longo dos versos cecilianos. O autor distinguia, então, na obra analisada, dois “tipos” de solidão: uma de caráter mais genérico e universal e outra “particular, relativa e temporal”. Quanto a esta última, seria,

para ele, fruto de um “desencanto cósmico” experimentado pela poeta, único recurso possível para traduzir o “desencontro doloroso” entre o que se sente e o que se vive (cf. MOURÃO, 1952, fasc. 12, p. 13). Citando fragmentos de poemas, David Mourão-Ferreira buscava comprovar que a poesia de Cecília era marcada, em muitos momentos, por essa sensação aflitiva de perceber a “humana insuficiência”, transfigurando-a numa sensação de total solidão e vazio. Por sua vez, o isolamento conduziria a uma perda da identidade e, consequentemente, levaria a uma “obsessão pela Morte”, entendida como único neutralizante do desequilíbrio entre o universo e o homem.

Entendendo a solidão como um dos grandes temas que percorriam a obra poética de Cecília Meireles, o texto esforçava-se por evidenciar que não se tratava de uma abordagem reducionista ou limitadora, uma vez que haveria vários matizes e gradações no tratamento do assunto, passando da “melancólica apologia” até a “extrema amargura”. Em meio a essa sensação de abandono, identificava-se uma espécie de alento que residia na construção dos “sonhos”, embora houvesse grandes chances desses também serem frustrados. Mesmo assim, para o autor, Cecília Meireles “persiste sempre e sempre persistirá em inventá-los”, já que, como se lê em seus versos, “a vida só é possível reinventada” (cf. MOURÃO, 1952, fasc. 12, p. 15). Mourão-Ferreira concluía seu texto de forma elogiosa e recorrendo, mais uma vez, aos versos da autora: “Cecília Meireles não cai nunca em excessos, e pôde, por isso mesmo, a si própria dar o nome de — SERENA DESESPERADA” (cf. MOURÃO, 1952, fasc. 12, p. 15).

Como se percebe, a crítica à obra de Cecília Meireles publicada em *Távola* procurava valorizar aquilo que, para o grupo reunido em torno da publicação, era vital na manifestação literária. Como assinalaria Fernando J. B. Martinho, o espaço que a revista concede à autora é compreensível porque ela se adequava perfeitamente às expectativas da publicação em relação ao estilo e postura poética no quadro modernista:

A revista homenageou (...) dois poetas brasileiros de outra geração, Cecília Meireles e Jorge de Lima, e em qualquer dos casos não é difícil perceber as razões da escolha: a primeira é, como disse um crítico brasileiro, Péricles da Silva Ramos, uma “poetisa ‘moderna’, sem ter passado pela ‘ruptura’ do Modernismo” (MARTINHO, 1996, p. 122).

O fato de se tratar de uma poesia que seguia a linha de um modernismo continuador, com poemas voltados ao “eu”, deflagrando um processo em que, como se viu no artigo de Mourão-Ferreira, sentimentos como a solidão e o vazio eram contemplados, é visto como algo digno de admiração e louvor. Além disso, a subjetividade presente no tratamento de temas como a morte e o sonho, e a presença de versos tendentes a um “misticismo cósmico”, como definiria Mourão-Ferreira, ajustavam-se adequadamente à proposta de *Távola* de perceber a escrita poética como “criação ingênua e mágica”, servindo à inspiração e manifestação individual do artista e devendo obedecer somente a ela.

Se a obra de Cecília Meireles obedecia a princípios caros ao grupo de *Távola Redonda*, os quatro poemas (inéditos na época) publicados na revista também traduziam o mesmo espírito. “Improviso”, “14.^a canção”, “Sorte” e “15.^a canção”³ refletiam, por exemplo, um apuro formal, o cultivo de uma poesia de caráter lírico e voltada à individualidade do “eu”. O primeiro apresenta um eu poético que se coloca em evidência de forma assertiva desde o primeiro verso: “Já não tenho lágrimas”, afirma, para depois explicar por que se foram: “estão caídas / longe, em vagas margens, / qual mornas ovelhas / recém-nascidas” (MEIRELES, 2001, p. 1071). Construindo um poema

³ Na publicação em livro (*Canções*, de 1956) todos os poemas teriam os títulos, apresentados em *Távola*, subtraídos. As citações aos poemas tomam como referência a edição de sua *Poesia completa* (2001).

em que há predomínio de redondilha menor, intercalada em três momentos a versos tetrassílabos, a poeta faz uso de uma metáfora insólita que conduz à comparação entre as lágrimas e as “mornas ovelhas recém-nascidas”. Tal aproximação concentra-se no fato de ambas estarem, de alguma forma, perdidas, estando-se condoída tanto pela motivação que provocou as lágrimas quanto pelo fato delas terem se esvaído: “longe estão caídas, / entre esses montes / de saudades vivas, / de figuras frias, / ai, de que horizontes!” (MEIRELES, 2001, p. 1072).

Reforçando a ideia de perda, repete-se a construção “longe estão caídas”, porém, agora entre “montes”, elemento que ajuda a compor esse cenário imponente pela vastidão e que aumenta a sensação de angústia pelo que se foi. Numa inversão suscitada, talvez, pelo esvaziamento das lágrimas, as saudades (elemento abstrato e evocativo) são aguçadas e ganham viço, enquanto as “figuras” (algo concreto e visível) tornam-se apenas “frias” e inertes. A interjeição “ai” confere ainda mais um tom lastimoso, porém este parece ser sublimado na estrofe seguinte quando, de alguma forma, a “fonte” dessas lágrimas se anula: “Porém, agora, / talvez não me encontrem. / Pois a alma se esconde, / porque já nem chora” (MEIRELES, 2001, p. 1072). Se na primeira estrofe as lágrimas estavam de alguma forma perdidas, agora o ciclo se encerra e se inverte, uma vez que elas é que não encontrarão o eu lírico: este sobrepuja sua mera condição humana para alcançar um patamar em que o pranto pode ser superado.

Enquanto a poesia neorrealista portuguesa voltava-se à realidade exterior ao sujeito poético, os poetas de *Távola Redonda*, segundo Martinho, propoem o “recolhimento no mundo ‘interior’, que se [definiria] em oposição ao bulício, à acção que caracteriza o mundo dos ‘outros’, lá fora”, havendo, portanto, a “afirmação do *eu individual*” (MARTINHO, 1996, p. 117). Esse voltar-se para si mesmo, perscrutando os próprios sentimentos e inquietações, construindo um “refúgio interior”, seria evidenciado com mais ênfase nos demais

poemas de Cecília Meireles publicados na revista. Nesses, percebe-se que o sonho, elemento já apontado por Mourão-Ferreira como altamente significativo na poética ceciliana, desempenharia o papel de libertar o sujeito poético do “mundo dos outros”, conduzindo-o e alimentando essa “evasão” para o seu próprio interior. Além dele, o mar também desempenharia essa função, servindo de elo entre o sujeito e seu “eu” mais profundo, propiciando-lhe uma verdadeira metamorfose que o transformava em um ser “apartado” dos demais.

No poema “Sorte”, por exemplo, o eu poético compara-se, no primeiro verso, a “passivos afogados”, apenas “esperando o tempo da areia, / pelo mar de inúmeros lados” (MEIRELES, 2001, p. 1069) e enquanto boia “venturosa e alheia”, não diferencia noite ou dia, felicidades ou contrariedades (cf. MEIRELES, 2001, p. 1070). Tal é seu distanciamento de tudo e todos, que afirma: “E nem me encontra, quem me espera, / Nem o que esperei foi havido, / Tanto me ausento desta esfera” (MEIRELES, 2001, p. 1070). Esse afastamento constatado nos versos de Cecília seria uma característica presente ao longo de *Távola*, como afirmaria Fernando J. B. Martinho: “opera-se um fechamento aos outros, a recusa dos outros e das suas possíveis exigências [...] (entendendo-se) a solidão como propiciadora da revelação do ‘poeta’ a si mesmo” (1996, p. 117). Além de desvelar o próprio “eu”, a solidão e o “fechamento” de que fala o crítico, no caso da poesia ceciliana, propiciam também um descortinar de um novo mundo e uma forma particular de se relacionar com ele:

— Ó liberdade sem tormento!
 ó fitas soltas, ó cortinas
 levadas por um amplo vento
 além de campos e colinas!
 vencendo sucessivos planos,
 abrindo mundos encobertos,
 chegando aos reinos sobre-humanos
 onde há jardins sobre os desertos!
 (MEIRELES, 2001, p. 1069).

À medida que o eu poético, penetrado pela solidão e ausência, retira-se “desta esfera”, seu desprendimento lhe permite atingir o que denomina de “mundos encobertos” e “reinos sobre-humanos”, os quais ilustra através da imagem insólita de jardins sobre desertos. O nível de liberdade alcançado torna-o fluido, etéreo, como se pairasse acima dos campos e colinas que, nesses versos, vieram alterar a paisagem marítima evocada no início do poema. O texto ganha, então, contornos oníricos e o “eu” é levado a refugiar-se no mundo interior do sonho: “A alma do sonho fez-se ouvido / tão vertiginoso e profundo / que aceita o recado perdido / dos ocultos donos do mundo” (MEIRELES, 2001, p. 1069). Esse mundo “oculto” que se apresenta ao eu poético só é possível porque transcende sua esfera concreta tendo como estopim o “sonho”, responsável por livrá-lo das amarras da realidade.

Tal elemento é tão significativo nos textos cecilianos publicados em *Távola*, que no poema, então nomeado “14.^a canção”, o primeiro verso também se refere ao sonho: “Venturosa de sonhar-te, / à minha sombra me deito. / (Teu rosto, por toda parte, mas, amor, só no meu peito!)” (MEIRELES, 2001, p. 1073). Os versos tratam de uma temática lírico-amorosa, por uma estrutura em quadras e obedecendo a um esquema de rimas cruzadas. Essa tendência a uma forma mais tradicional aplicava-se a muitos dos poemas editados na revista e, a exemplo do que ocorre em “14.^a canção”, revelavam uma

nítida preferência pela quadra, aliás como um dos tipos de estrofe mais enraizados quer na tradição popular quer na tradição culta, e, por outro, uma tendência acentuada para manter ao longo de toda a composição o mesmo tipo de estrofe sem alteração do esquema rimático (MARTINHO, 1996, p. 121).

Além disso, há uma alternância entre uma estrofe que revela uma espécie de reflexão do eu poético consigo mesmo e outra em que ele externa seu pensamento dirigindo-se a um barqueiro: “— Barquei-

ro, que céu tão leve! / Barqueiro, que mar parado! / Barqueiro, que enigma breve, / o sonho de ter amado!” (MEIRELES, 2001, p. 1073). O estabelecimento de um interlocutor “marítimo” a quem se confessam questões amorosas (intermediadas pelo sonho) evoca a lembrança das barcarolas medievais, o que também se ajusta ao ideário da revista de reaproveitar e valorizar a tradição poética portuguesa. Segundo Jayme Bueno, essa

retomada das formas tradicionais explica-se pelo esforço de coerência dentro da revista: procurava-se uma poesia lírica, e, portanto, também, de caráter popular, que é uma de suas características. Há, também, aí, uma proposta de defesa da poesia autóctone [...] Reviveram-se, assim, essas formas como apoio ao revigoreamento do lirismo (1983, p. 74).

Távola não minimizou o valor de uma literatura de caráter mais tradicional, resgatando formas e estilos que privilegiassem esse “revigoreamento do lirismo”. Portanto, ainda que os poemas cecilianos não tivessem sido compostos com o fim único de publicação na revista, eles acabaram ajustando-se a essas características e incorporaram elementos líricos arraigados em uma tradição literária.

O último poema publicado em *Távola*, intitulado ali como “15.^a canção”, assim como o anterior compõe-se de breves quadras que totalizam cinco estrofes valendo-se da anáfora, repetição do mesmo verso inicial (“Respiro teu nome”), em todas elas. A afirmação do primeiro verso é tomada nas duas primeiras estrofes como algo inspirador e estimulante para o eu poético, que revela sentir seu coração invadido por uma “brisa pura” ao mesmo tempo que sente desprender-se de si a “voz da canção”.⁴ Porém, esta estabilidade será logo al-

⁴ Na publicação em *Távola Redonda* esse verso foi redigido como “alada canção” sendo alterado, posteriormente, para “a voz da canção”.

terada, dando lugar à incerteza e certa decepção: “Respiro teu nome. / Que nome? Procuo... / — Ah teu nome é tudo. / E é tudo ilusão” (cf. MEIRELES, 2001, p. 1072). Embora haja a reafirmação, “Respiro teu nome”, ela logo é colocada em xeque ao vir acompanhada de um questionamento e uma enunciação suspensiva, ressaltando através das reticências a vagueza e imprecisão dessa procura. A interjeição “Ah”, por sua vez, seguida da assertiva “teu nome é tudo”, confere ao texto um tom de alumbramento e descoberta, mas que é logo desmentido ou enfraquecido pelo verso seguinte. O impacto de tais contradições se torna, para o leitor, ainda mais expressivo, quando se percebe que esses conflitos foram explorados no poema mediante versos curtos e quase que a meias-palavras.

A afirmativa reiterada ao longo de todas as estrofes (“Respiro teu nome”) é negada ao final do texto com a inserção do verso “mas teu nome passa”, salientando a brevidade e fugacidade que atinge a tudo e a todos, ponto recorrentemente aludido nos poemas de Cecília Meireles. Esse poema, portanto, como os demais textos cecilianos publicados em *Távola*, identifica-se ao que seria, na opinião de Fernando Martinho, uma das linhas mestras da revista: o “alheamento do *social* e conseqüente investimento no *individual*” (1996, p. 117), desvelando o “eu” em suas emoções, apreensões e descobertas de si mesmo e do mundo à sua volta, entendido de um modo mais simbólico que material.

Logo, pode-se dizer que Cecília Meireles cultivou espontaneamente uma poesia que acabou se adequando às intenções editoriais de *Távola Redonda*. Seus poemas centravam-se muito mais no próprio sujeito poético e em sua individualidade, com versos que em nada lembravam a poesia social do neorrealismo português. Dessa forma, Cecília deu vazão a poemas em que o lirismo, tão almejado e louvado pela publicação como grande virtude da poesia, não era subestimado. Além disso, seu estilo de composição também favorecia um movimento integrador junto à *Távola*, uma vez que o apuro formal e

o equilíbrio entre tema e estrutura foram preocupação constante ao longo de sua obra poética, como ela mesma afirmara em entrevista no ano de 1955: “Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio (...)” (MEIRELES, 1958, p. LXXVII). O que se observa, portanto, é a existência de uma harmonia entre a poesia cultivada por Cecília e o tipo de manifestação literária com a qual *Távola Redonda* procurava identificar-se, o que, certamente, ajuda a explicar a simpatia da publicação pela autora. Além do texto de David Mourão-Ferreira acerca de sua obra e da edição de seus poemas, a revista empenhou-se em defender abertamente a poeta no fascículo 14, de 31 de outubro de 1952, das críticas do brasileiro Agripino Grieco, publicadas no jornal português *Ler*, de Lisboa.

Em junho de 1952, em entrevista concedida ao jornal, Agripino Grieco, inquirido sobre o que pensava a respeito da poesia contemporânea e de Cecília Meireles, afirmou tratar-se de alguém que tentava “imitar o imenso Fernando Pessoa, como se isto fosse tarefa acessível a uma senhora frágil”, julgando-a ainda como pertencente ao “número dos artistas que carecem sempre da fecundação intelectual de um mestre” (cf. GRIECO, 1947, p. 56). Diante disso, em texto não assinado, mas, ao que tudo indica, de autoria de David Mourão-Ferreira, a revista posicionava-se da seguinte forma:

Távola Redonda protesta contra os termos infelizes, injustos e descortezes, em que Agripino Grieco, numa entrevista concedida a *Ler*, se referiu à grande Poetisa brasileira Cecília Meireles, — Artista que, pela projecção, beleza e altitude da sua Poesia, deveria ao menos merecer, de um seu compatriota com responsabilidades, uma atitude mais reflectida, mais inteligente, e mais digna (1952, fasc. 14, p. 7).

O fato de que essa publicação portuguesa tentasse salvaguardar e

valorizar a poesia de Cecília Meireles ao mesmo tempo que repudiava as palavras de um crítico brasileiro refletia a inserção e valorização da poesia cecilianiana no contexto literário português, e também demonstra que, em muitos momentos, no Brasil, a poesia da autora enfrentou alguma resistência e incompreensão. Entendendo o julgamento de Grieco como ofensivo, ainda mais por se tratar de um “compatriota” de Cecília que a depreciava em solo português, a pequena nota defendia e elogiava a autora, bem como condenava a leviandade do crítico.

Dessa forma, *Távola Redonda* configurou-se como o periódico português que acolheu Cecília Meireles reconhecendo em sua obra os mesmos valores poéticos tomados como diretrizes na publicação e admirando-a por isso. Ademais, a constatação de que nem sempre a poeta recebeu o reconhecimento crítico merecido leva o grupo reunido em *Távola* a solidarizar-se com a autora, enaltecendo-a e procurando conceder à sua obra uma apreciação mais valorosa.

RECEBIDO: 24/02/2020 **APROVADO:** 10/09/2020

REFERÊNCIAS

- BUENO, Jayme F. *Távola Redonda: uma experiência lírica*. Curitiba: Educa, 1983.
- CHORÃO, João B. *Távola Redonda ou da (im)possível harmonia*. *Távola Redonda*. Ed. fac-sim. Lisboa: Contexto, n.p., 1989.
- GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947.
- LACERDA, Alberto de. Um lugar para a poesia, *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, Lisboa, fasc. 1, p. 3, 1950.
- MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996.
- MEIRELES, Cecília. Notícia da atual poesia brasileira. In: *Cursos e conferências*. Coimbra: Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1935. v. 1.

MEIRELES, Cecília. Carta del Brasil, *Realidad: revista de ideas*, Buenos Aires: López, v. 1, p. 91-104, 1947.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Organizado por Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organizado por Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

MOURÃO-FERREIRA, David. Lirismo ou haverá outro caminho?, *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, Lisboa, fasc. 1, p. 8, 1950.

MOURÃO-FERREIRA, David. Cecília Meireles: acerca da sua poesia, *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, Lisboa, fasc. 12, p. 13-15, 1952.

MOURÃO-FERREIRA, David. Nota, *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, Lisboa, fasc. 13, p. 7, 1952.

MOURÃO-FERREIRA, David. Jornal, *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, Lisboa, fasc. 14, p. 7, 1952.

MOURÃO-FERREIRA, David. Gazetilha, *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, Lisboa, fasc. 14, p. 8, 1952.

SARAIVA, Antônio J.; LOPES, Óscar. História da literatura portuguesa. Porto: Porto, 1985.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

VIANA, António Manuel Couto. Távola Redonda, *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, Lisboa, fasc. 7, p. 6, 1950.

MINICURRÍCULO

Karla Renata Mendes é docente da área de Literatura, no curso de Letras, da Universidade Federal de Alagoas, *campus* Arapiraca. É doutora em Letras com a tese intitulada *Navegando em mares lusitanos: diálogos transatlânticos entre Cecília Meireles e Portugal*, defendida na Universidade Federal do Paraná, com período de bolsa sanduíche na Universidade de Lisboa. Possui mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná e graduação em Letras, Português e suas Literaturas, pela Universidade Estadual do Centro-Oeste.