

Correntes e contracorrentes luso-modernistas: as conexões transatlânticas de Cecília Meireles,  
Vitorino Nemésio e Jorge Barbosa

By

Mariana Oliveira

A dissertation submitted in partial fulfillment of  
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Portuguese)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2023

Date of final oral examination: 08/21/2023

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Ellen W. Sapega, Professor, Portuguese  
Kathryn Bishop-Sanchez, Professor, Portuguese  
Marcelo Pellegrini, Associate Professor, Spanish  
Ricardo Vasconcelos, Professor, Portuguese  
Luís Madureira, Professor, African Cultural Studies  
David J. Hildner, Professor Emeritus, Spanish

© Copyright by Mariana Oliveira 2023

All Rights Reserved

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não seria possível sem o apoio constante de várias pessoas. Eu me considero sortuda por ter tantos aliados que facilitaram esta jornada.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha orientadora, Ellen W. Sapega, que me apresentou à literatura em português que vai além do Brasil e que me encorajou e guiou em cada passo deste trajeto. Obrigada pelo seu apoio constante, e por me ajudar a ver todo o espectro metafórico das ilhas desta dissertação.

Devo muitos agradecimentos aos membros da minha banca de dissertação. Agradeço a Ricardo Vasconcelos por ter adotado o papel de meu mentor, sempre me apontando na direção certa. Muito obrigada pelos conselhos, e pelas oportunidades que você me mostrou. Obrigada a Kathryn Bishop-Sanchez pelas conversas interessantes em seus seminários, e pela leitura cuidadosa dos meus trabalhos, que sempre veio acompanhada de sugestões e críticas construtivas. Obrigada a Marcelo Pellegrini pelas sugestões de leitura que me ensinaram como se escreve sobre poesia. Obrigada a Luís Madureira pelas conversas estimulantes a respeito das literaturas da África de língua portuguesa. Obrigada ao Professor David J. Hildner pela sua atenção ao longo dos anos, e por todas as nossas conversas nos corredores de Van Hise e no Bate Papo.

Agradeço também ao professor Severino Albuquerque, que me deu uma base sólida em literatura brasileira durante o mestrado. Foi um privilégio ter sido sua aluna.

A pesquisa que realizei na Biblioteca Nacional de Portugal no verão de 2022 teve um impacto imensurável na minha pesquisa. Foi nessa época que tive acesso ao conteúdo original que torna esta dissertação interessante. Por este enorme privilégio, eu devo agradecimentos ao Latin American, Caribbean and Iberian Studies Program, que me concedeu a bolsa Nave, e à

Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, pela bolsa para pesquisa na Biblioteca Nacional de Portugal. Muito obrigada a Rime El Lozi, filha de Margarida Jácome Correia, que tão generosamente me concedeu acesso à tocante correspondência entre sua mãe e Vitorino Nemésio. Agradeço também, de todo coração, aos bibliotecários que me auxiliaram na Biblioteca Nacional de Portugal, em especial Florbela e Natália.

Aproveito para estender a minha gratidão pelas bolsas que recebi, e que possibilitaram que eu pudesse dedicar o meu tempo à escrita deste trabalho. Agradeço à UW-Madison pela Chancellor's fellowship, que em um ano de pandemia me permitiu passar o verão em Minas Gerais, escrevendo a respeito de Cabo Verde. Agradeço à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento por, duas vezes, haverem reembolsado os custos de viagem para conferências da American Portuguese Studies Association, onde me pus a par dos mais recentes tópicos nos estudos de literatura de língua portuguesa. Agradeço ao Department of Spanish and Portuguese pelo Write-Up Award que me deu o último impulso para terminar a dissertação.

Sou grata ao Writing Center da UW-Madison por me fornecer estrutura e um espaço para escrever, presencial ou virtualmente, nos últimos anos da pós-graduação.

Agradeço também a equipe do Department of Spanish and Portuguese da UW-Madison, especialmente à Morgan, que sempre sabia qual o próximo passo a ser tomado. A aula "Writing for the profession" me deu confiança enquanto eu lidava com o "notório terceiro capítulo;" obrigada à professora Guillermina de Ferrari por me ajudar a bolar a metáfora das correntes e contracorrentes, e obrigada aos colegas de aula pela sua solidariedade.

Muito obrigada aos meus pais e ao meu irmão pelo amor e apoio inabaláveis. Eu não estaria aqui hoje, nem seria quem sou, sem eles. Sou eternamente grata por ter crescido em uma casa repleta de livros. O meu amor pela literatura brasileira vem do berço.

Obrigada aos meus amigos brasileiros que todo ano me recebem de braços abertos e que estão dispostos a fazer inúmeras festas de despedida.

Obrigada à comunidade de amigos que transformou Madison em um lar. Agradeço ao Jared por ter sugerido, em uma noite na nossa varanda, que Jorge Barbosa caberia muito bem nesta dissertação. Obrigada à Stine por ser minha parceira de escrita durante este último ano, foi especial terminarmos a pós-graduação juntas. Obrigada à Alvim pelo companheirismo nas alegrias e nos sofrimentos. Agradeço também a Caitlin, Steve, Stevie, Brian e Levi pelo carinho e companhia nos meus últimos meses em Madison. É uma bênção ter amigos demais para mencionar cada um por nome, mas obrigada por todas as conversas, caminhadas, escaladas, viagens, saídas.

## ÍNDICE

DEDICATÓRIA .....	i
AGRADECIMENTOS .....	ii
ÍNDICE .....	v
RESUMO .....	vii
ABSTRACT .....	viii
INTRODUÇÃO: Correntes e Contracorrentes Transatlânticas, Cartas e Ilhas .....	1
CAPÍTULO I: Jorge Barbosa: a ilha-prisão e as viagens impossíveis .....	24
Introdução .....	24
Biografia .....	31
<i>Clareza</i> em Cabo Verde, em Portugal e no Brasil (1936-1960) .....	34
<i>Arquipélago</i> (1935) .....	46
<i>Ambiente</i> (1941) .....	47
<i>Caderno de um ilhéu</i> (1956) .....	50
Poesia sobre a areia .....	66
Conclusão .....	72
CAPÍTULO II: Vitorino Nemésio: A Ilha Perdida e a Nova Lusitânia .....	74
Introdução: O poeta fora da Ilha, a Ilha dentro do poeta .....	74
Biografia .....	78
A Ilha Perdida .....	89
A Nova Lusitânia .....	96
Conclusão .....	110
CAPÍTULO III: Cecília Meireles: No fundo, a Ilha .....	114

Introdução: A Ilha de Cecília .....	114
Biografia .....	116
"Mal de família:" Memória, Viagens e a Ilha da Avó de Cecília Meireles .....	132
A Ilha do Nanja .....	158
Conclusão .....	170
CONCLUSÃO .....	173
As correntes e contracorrentes transatlânticas: por metáforas melhores .....	173
Guerras, ditaduras e evasãoismo .....	177
BIBLIOGRAFIA.....	183

## RESUMO

Esta dissertação analisa os relacionamentos entre as literaturas do Brasil, de Cabo Verde e de Portugal durante os seus modernismos tardios. Para tanto, proponho a metáfora de correntes e contracorrentes transatlânticas: as correntes conectam as literaturas periféricas passando pelo centro, e as contracorrentes conectam as literaturas periféricas diretamente. O arcabouço teórico em que esta metáfora se baseia inclui os Estudos das Ilhas, a Teoria da Relação de Édouard Glissant, a interpretação que Tania Martuscelli faz do terceiro espaço de Homi K. Bhabha nas correspondências de escritores portugueses e brasileiros, e a República Mundial das Letras de Pascale Casanova. O foco desta tese é a obra de três poetas que agiram como contracorrentes entre literaturas de língua portuguesa: o cabo-verdiano Jorge Barbosa (1902-1971), o português açoriano Vitorino Nemésio (1901-1978) e a brasileira Cecília Meireles (1901-1964). Pesquisas realizadas nos espólios da Biblioteca Nacional de Portugal revelaram conexões inesperadas entre estes poetas, assim como um elenco de personagens secundárias que facilitaram o diálogo transatlântico entre estes três territórios, entre elas José Osório de Oliveira, José Bruges, e Armando Côrtes-Rodrigues. A obra destes poetas tem em comum uma pulsão em direção à terra natal, e outra, em sentido contrário, para fora da terra natal e em direção a uma terra utópica. A terra utópica de Jorge Barbosa era um Brasil idealizado, que ele conheceu apenas por meio de livros; a de Vitorino Nemésio era a Ilha Perdida da sua infância, mas também uma comunidade luso-brasileira que ele imaginava no Brasil; a de Cecília Meireles era a Ilha do Nanja, que ela inventou baseada nas histórias contadas por sua avó açoriana. As ilhas são um símbolo importante na poesia destes poetas, e elas se encontram em lugares diferentes ao longo do espectro entre ilhas concretas e ilhas metafóricas. Esta dissertação começa com a ilha mais concreta, a de Jorge Barbosa, e se move em direção à mais metafórica, de Cecília Meireles.

## ABSTRACT

This thesis analyzes the relationships between the literatures of Brazil, Cape Verde, and Portugal during their late modernisms. To do so, I propose the metaphor of transatlantic currents and subcurrents: currents connect literatures in the periphery after passing through the center, and subcurrents connect peripheric literatures directly. The theoretical framework of this analysis includes Island Studies, Édouard Glissant's Theory of Relation, Tania Martuscelli's interpretation of Homi K. Bhabha's third space in the letters of Brazilian and Portuguese writers, and Pascale Casanova's World Republic of Letters. This dissertation focuses on the works of three poets that acted as subcurrents between literatures in Portuguese: the Cape Verdean Jorge Barbosa (1902-1971), the Portuguese-Azorean Vitorino Nemésio (1901-1978), and the Brazilian Cecília Meireles (1901-1964). The field work I undertook in the Biblioteca Nacional de Portugal revealed unexpected connections between these poets, as well as a supporting cast of characters that facilitated the transatlantic dialogue between these literatures, among them José Osório de Oliveira, José Bruges, and Armando Côrtes-Rodrigues. The *oeuvres* of Barbosa, Nemésio and Meireles share a tension between a drive towards their native lands and an outward pull towards a utopic land. Jorge Barbosa's utopia was an idealized Brazil, which he only knew through literature; Vitorino Nemésio's was the Lost Island of his childhood, and also the Luso-Brazilian community he imagined in Brazil; Meireles' was the Island of Nanja, which she invented based on stories told by her Azorean grandmother. Islands are an important shared symbol, and the islands portrayed by each poet are in a different point in the spectrum of concreteness and metaphoricity. This dissertation begins with the most concrete island, that of Jorge Barbosa, and moves towards the most metaphorical island, that of Cecília Meireles.

## **Introdução: Correntes e Contracorrentes Transatlânticas, Cartas e Ilhas**

Esta dissertação trata de três poetas de língua portuguesa, cada um vindo de um continente diferente: o cabo-verdiano Jorge Barbosa (1902-1971), o português açoriano Vitorino Nemésio (1901-1978) e a brasileira Cecília Meireles (1901-1964). Os três poetas, nascidos no início do século XX e escritores do modernismo tardio, também tinham em comum uma obsessão por Ilhas, e duas pulsões diferentes em suas obras: uma pulsão em direção à terra natal, e outra, em sentido contrário, para fora da terra natal e em direção a uma terra utópica.

Os três escritores agiam como conectores, como embaixadores culturais, entre as literaturas de seus países e as literaturas de outras regiões lusas. Cecília Meireles divulgou a literatura brasileira em Portugal por meio de palestras, e a portuguesa no Brasil em uma antologia; Vitorino Nemésio foi o fundador do Instituto de Estudos Brasileiros na Universidade de Lisboa e professor visitante na Universidade do Ceará. Jorge Barbosa escreveu muitos poemas sobre Cabo Verde e sobre o Brasil, embora não tenha tido a oportunidade de viajar para fora do arquipélago e conhecer de primeira mão a cultura brasileira. Levando em consideração o oceano que os separava, proponho a metáfora destes impulsos transatlânticos como correntes e contracorrentes oceânicas que levam e trazem, conectando literaturas de língua portuguesa.

Nesta metáfora, as correntes ligam as periferias ao centro. Por exemplo, os primeiros modernismos português e brasileiro se ligavam mais ou menos diretamente às vanguardas europeias; qualquer semelhança entre os dois ocorria por ambos terem contato com Paris. As contracorrentes, por outro lado, conectam as periferias sem passarem pelo centro, criando comunicações diretas entre Cabo Verde e Brasil, Brasil e Portugal, Portugal e Cabo Verde. Pascale Casanova define a geografia da República Mundial das Letras "a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente) e que se

definem por sua distância estética da capital" (26). Regra geral, as literaturas em português eram periféricas na República Mundial das Letras. Como ilustração disso, temos a carta que Virginia Woolf escreveu a Nemésio, agradecendo o interesse com que este havia seguido a sua obra, e desculpando-se por não poder fazer o mesmo: "I am unfortunately unable to trace your development as you have done mine since I am ignorant of your language" (BNP E11/ 8623). Em seu diário, Nemésio anota a resposta de Woolf, e lamenta "a eterna tragédia da obscuridade do português..." ("CARTA").

Em sua *Poética da Relação*, Glissant descreve diferentes movimentos entre as literaturas do centro e da periferia. O teórico define duas trajetórias: a primeira vai do centro rumo às periferias; a segunda vai das periferias em direção ao centro. Em um terceiro momento, a trajetória é abolida, e a "palavra do poeta leva da periferia à periferia ... ou seja, ela constitui toda a periferia em centro, e, mais ainda, abole a própria noção de centro e periferia" (*Poética* 42, 43). Na metáfora que proponho, as correntes transatlânticas agem de maneira semelhante às primeira e segunda trajetórias de Glissant: elas conectam as periferias ao centro. As contracorrentes estabelecem um relacionamento direto entre as periferias; mas, ao contrário do que ocorre na *Poética da Relação* de Glissant, as contracorrentes não abolem as trajetórias, nem extinguem a existência de um centro e de periferias.

Os primeiros modernismos em Portugal e no Brasil tinham suas diferenças, mas eles eram conectados por correntes transatlânticas que passavam por Paris. Segundo Ricardo Vasconcelos, o modernismo português buscava simultaneamente afirmar a literatura portuguesa no contexto europeu e europeizá-la, ao passo que o brasileiro promovia a "independência cultural e linguística" do Brasil ("Ecos," 4). Ao mesmo tempo, os movimentos compartilhavam "a

consciência de uma modernidade política, econômica, técnica, bastante incompleta, decorrente da posição semiperiférica que o espaço de língua portuguesa ocupava na ordem mundial" (4).

Os modernismos português e brasileiro se encontravam através das vanguardas europeias. A revista *Orpheu* foi influenciada "de forma direta" pelas vanguardas de Paris (Vasconcelos, "*Orpheu*" 149). Paulo Prado escreveu a respeito de Oswald de Andrade e da sua poesia Pau-Brasil: "Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy - umbigo do mundo - descobriu, deslumbrado, a sua própria terra" (57). Mirhiane Mendes de Abreu e Patrícia Silva analisam como as revistas *Portugal Futurista* e *Klaxon* dialogaram com o Futurismo de Marinetti (58, 59). Embora as revistas não estivessem ligadas entre si, esta ligação se faz via o Futurismo, e a atitude de cada uma frente esta vanguarda. Mário de Andrade marca como início do modernismo brasileiro a exposição de Anita Malfatti (inaugurada em 1917) que "em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas" (Andrade, *O movimento* 16). Apesar do caráter nacionalista do primeiro modernismo brasileiro, Mário reconhece a influência das vanguardas europeias, afirmando que "o espírito modernista e as suas modas foram importados diretamente da Europa" (Andrade, *O movimento* 16).

As contracorrentes que uniam as literaturas em português se intensificaram durante a época geralmente referida como a do modernismo tardio. Barbosa, Nemésio e Meireles nasceram nos anos de 1901 e 1902, e começaram a publicar suas obras maduras na década de 1930: *Arquipélago* de Barbosa em 1935, *Viagem* de Meireles em 1937, e *O bicho harmonioso* de Nemésio em 1938. Começando nos anos 1930, os poetas modernistas afastaram-se do estilo "heroico," "combativo" e "eufórico" do primeiro modernismo (Wells, *Media* 5). A partir de 1930, há uma volta à tradição, com atenção à forma, versos metrificados e rimas. A "orgia de experimentação" havia acabado (Wells, *Media* 5).

Em *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*, Tyrus Miller esboça uma teoria do modernismo tardio. Em seu modelo, Miller segue a escolha de Alan Wilde de marcar a década de 1930 como o "ponto de partida" do modernismo tardio<sup>1</sup> (12). Miller nos lembra, ainda, que termos como "modernismo," "modernismo tardio" e "pós-modernismo," são as ferramentas de historiadores:

It is a period concept; and its use involves the claim that in the end, and whatever their obvious difference, the individual energies of the time possess enough family resemblances that it makes sense to refer to them collectively. "Late modernism," like "modernism," refers to a significant set of family resemblances between writers during a certain period of time. (22)

Os escritores do modernismo tardio escreviam em um período de entreguerras e desenvolvimento tecnológico (Miller 4). No caso do mundo luso, os poetas trabalhavam em um contexto de governos autoritários: os Estados Novos brasileiro e português, este último estendendo-se também a Cabo Verde.

O *crash* da bolsa de 1929 atingiu o Brasil, resultando na queda da exportação de café brasileiro (Madureira 24). Seguindo a tendência de uma mudança política em direção à direita tanto na Europa quanto na América Latina, a Revolução de 1930 derrubou a Primeira República (Madureira 24). Getúlio Vargas liderou o Governo Provisório até 1934, e estabeleceu um governo autoritário, o Estado Novo, de 1937 a 1945 (Madureira 24). A grande questão que os escritores do modernismo tardio enfrentavam, de acordo com Miller, era "the survival of individual selves in a world of technological culture, mass politics, and shock experience, both on the battlefield and in the cities of the intervening peace" (Miller 24).

---

<sup>1</sup> Miller menciona o livro *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* de Alan Wilde, que oferece uma elaborada descrição do modernismo tardio.

Mário de Andrade marca como o período heroico do modernismo brasileiro o interim entre a exposição de Anita Malfatti em 1917 e a Semana de Arte Moderna em 1922 (Andrade, *O movimento* 30). É surpreendente que, para Mário, a Semana fosse o final do período heroico. O poeta explica: "A Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo que coroamento lógico dessa arrancada gloriosamente vivida (desculpem, mas, éramos gloriosos de antemão...), a Semana de Arte Moderna dava um primeiro golpe na pureza do nosso aristocracismo espiritual" (33). Após a Semana, o movimento modernista estava consagrado; iniciou-se "o movimento dos salões" (Andrade, *O movimento* 34). Em 1924, um grupo de modernistas, entre eles Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário, viajou a Minas Gerais com o poeta suíço Blaise Cendrars. Também presente nesta viagem estava Olívia Guedes Penteado, um dos mecenas do modernismo brasileiro. Segundo Jason Tércio, jornalista e biógrafo de Mário de Andrade, após esta viagem a casa de Dona Olívia se transformou em um "animado salão artístico-literário," onde cada terça-feira "vinham artistas, intelectuais, escritores, até políticos e burgueses, mas para conversar sobre arte, literatura, amor, amizade, vida" (195). De acordo com Mário, os modernistas viveram "uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra" (Andrade, *O movimento* 34).

A partir de 1930, o ponto de partida do modernismo tardio segundo Miller e Wilde, Mário observa uma mudança no espírito do modernismo brasileiro: "é justo por essa data de 1930, que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção" (Andrade, *O movimento* 43). Mário pinta o contexto histórico em 1930: "O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava:

- Getúlio! Getúlio! ... Na sombra, Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de Esperado" (Andrade, *O movimento* 43, 44).

Em Portugal, o primeiro modernismo foi a geração de *Orpheu* (1915) e o modernismo tardio coincide com a geração de *Presença*, revista com a qual os nossos três poetas contribuíram. *Presença* (1927 -1940) teve um impacto internacionalizante muito forte no mundo literário português, que era, na época, "uma aldeia" (Casais Monteiro, *O que foi* 20). A geração de *Presença* divulgou e valorizou a obra da geração de *Orpheu* (Sapega, "Portugal" 139). Os presencistas foram os primeiros a chamarem os poetas de *Orpheu* de "modernistas," posicionando-se, implicitamente, no papel de discípulos destes (Sapega, "Portugal" 139).

Ao comparar a obra poética de *Orpheu* e de *Presença*, Eduardo Lourenço vê apenas o primeiro modernismo como revolucionário. Para o crítico, *Presença* é a "*Contra-Revolução do Modernismo*, uma espécie de bonapartismo que, parecendo conduzir ainda a 'revolução,' se serve dela para fins privados e acessoriamente veicula o impulso revolucionário inicial" ("Presença" 141). Ellen W. Sapega ressalva que os presencistas hesitavam em se aliar com a esquerda ou com a direita por causa do contexto histórico em que se encontravam ("Portugal" 149). Ainda que menos explosiva do que a poesia da geração de *Orpheu*, a geração de *Presença* ainda assim merece crédito:

Although the *Presença* generation was constituted of writers whose work is less radical and transformative than that of their predecessors, they deserve credit for diffusing and elaborating the modernist canon and for continuing the early modernists' project of altering existing conventions, albeit in a careful and gradual manner. (Sapega, "Portugal" 149).

Um dos aspectos revolucionários dos poetas de *Orpheu*, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, é a ausência do "eu:" "Os poemas de *Orpheu* traduzem uma tal ausência de nós a nós mesmos e de nós ao universo que o conflito donde o poema nasce se transforma em conflito de todos e de *ninguém*" (Lourenço, "Presença" 139). Na obra dos presencistas, em contraste, a "*personalidade*" é um "*dado*;" o drama não é subjetivo, mas "*eminentemente pessoal*" ("Presença" 139, 140).

Em seus comentários a respeito da "*personalidade*" na obra dos presencistas, Lourenço está pensando especificamente na obra de José Régio e de Miguel Torga. No caso de Vitorino Nemésio, contemporâneo de *Presença* mas não exatamente um presencista, Lourenço esclarece:

A referência aos 'interlocutores' é essencial no mundo poético de *Presença*. Em todos os poetas contemporâneos e afins do movimento 'presencista' a mesma referência que dramatiza está presente. Tais são os casos de Vitorino Nemésio e António de Souza. Mas nesses últimos a referência não tem o caráter obsessivo que a poesia de Régio e Torga, mas sobretudo de Régio, lhe empresta. Um abandono, uma gratuidade, uma permanente auto-ironia retiram ao *diálogo-monólogo* que a sua poesia é, a tensão característica dos poemas de Régio e Torga. Esta maior invisibilidade dos atores, como tais, coloca-os mais perto do mundo de *Orpheu*. ("Presença" 140)

A "*personalidade*," ou o "*self*" na obra poética dos modernistas tardios é o mesmo: a presença do *eu* na obra. É o "eu" que luta para sobreviver a ameaça da extrema direita na época entre as duas guerras mundiais. No caso dos poetas desta dissertação, é o "eu" infeliz com o lugar onde está, e que busca uma fuga rumo a um lugar utópico. Frequentemente o eu lírico barbosiano se sente prisioneiro, sonha com viagens, e às vezes sonha especificamente com o Brasil; o eu lírico nemesiano sonha com a ilha da sua infância, e fabula sobre o Brasil; o eu lírico ceciliano

perambula perdida, em viagens sem signos de orientação, e às vezes tem o alívio de estar na Ilha do Nanja.

A literatura de um país é estabelecida em relação a outros países, através de rivalidades e de “lutas literárias” internacionais (Casanova 55). Isto também é verdade em relação aos estados, que se definem em relação a outros estados: o estado “é uma realidade relacional, a nação é internacional” (Casanova 55). O intercâmbio na República das Letras em português era desigual. No século XX, o Brasil ocupava a posição mais privilegiada no mundo de literaturas em português; os seus escritores eram os mais lidos. Cabo Verde, com uma literatura própria que antecedeu a descolonização, esforçava-se por participar do diálogo transatlântico.

No século XX as literaturas portuguesa e brasileira se entendiam como entidades separadas, e por vezes até se ignoravam. Ricardo Vasconcelos analisa os relacionamentos dessas duas literaturas através de antologias; até o século XIX a literatura brasileira não era vista em Portugal como uma literatura separada, mas sim como parte da literatura em português, "como derivação ou expansão produzida no Brasil" (245). No século XX, pós-primeiro modernismo brasileiro, havia uma consciência que as literaturas portuguesa e brasileira eram separadas (243). Cabo Verde era uma colônia portuguesa; e embora fosse o berço de uma literatura nova e original, o arquipélago ainda estava acorrentado à metrópole portuguesa. Nas décadas de 1930 e 1940 a independência cabo-verdiana era inconcebível, e nem fazia parte do diálogo que ocorria nos meios intelectuais. A respeito do romance *Chiquinho* de Baltasar Lopes, publicado em 1947 mas escrito na década de 1930, Ellen W. Sapega escreve: "The novel is not a call for independence: at best, it asks for more political and economic autonomy for Cape Verde, and for a closer study of the ontological and cultural implications that granting this autonomy would involve" (Sapega, *Consensus* 137).

Através das cartas, palestras, revistas, antologias, e livros de viagem, Meireles, Nemésio e Barbosa conectavam as literaturas do Brasil, de Portugal e de Cabo Verde. Estes intercâmbios acontecem no local que Tania Martuscelli denominou como o “terceiro espaço das revistas, jornais e cartas” - o terceiro espaço sendo um conceito elaborado por Homi K. Bhabha (Martuscelli, *[Des]conexões* 11). A leitura de cartas “trocadas entre os intelectuais de cá e de lá,” proporciona uma visita à história e à literatura “por meio de seus bastidores” (Martuscelli, *[Des]conexões* 12). O terceiro espaço é um entre-lugar onde se encontram aqueles que historicamente foram considerados “oprimido” e “opressor,” “livres de sua *angústia de origem* e apoderados, de acordo com Bhabha, da sua autonomia” (Martuscelli, *[Des]conexões* 13). O terceiro espaço, o entre-lugar, é o espaço perfeito para o encontro das contracorrentes que ligavam os mundos poéticos de Cabo Verde, de Portugal e do Brasil.

Durante a escrita desta dissertação, tive o privilégio de realizar uma pesquisa de campo na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. A BNP tem um rico acervo de correspondências e documentos de escritores portugueses do século XX, entre eles Vitorino Nemésio. Ao ler os documentos presentes em vários espólios, pude vislumbrar a múltiplas perspectivas sobre a literatura de língua portuguesa no século XX; cada escritor proporcionava uma vista diferente do panorama luso-modernista. Foi nas cartas que me deparei com as personagens secundárias desta dissertação, elas próprias agindo como contracorrentes transatlânticas, conspirando para ligar o Brasil a Portugal, Portugal a Cabo Verde, e Cabo Verde ao Brasil.

Destas personagens, a que cumpriu seu papel de conector com mais afinco foi o português José Osório de Oliveira (1900-1964), cujo espólio também faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Os pais do Osório já tinham conexões com o Brasil. Seu pai, Paulino de Oliveira, teve um período de exílio no Brasil após ser preso por consequência de uma

conjura em Portugal; e após a Proclamação da República, teve a ocasião de exercer o cargo de cônsul de Portugal em São Paulo (Saraiva, *Modernismo* 86). Sua mãe, a escritora feminista Ana de Castro Osório, era bastante lida no Brasil (Saraiva, *Modernismo* 86). A família residiu no Brasil de 1911 a 1914, ano no qual Paulino morreu de tuberculose e Ana retornou com os filhos a Lisboa.

Em 1923, Osório retornou ao Brasil por ocasião de uma livraria que sua mãe havia aberto lá, e para dar conferências gratuitas sobre a literatura portuguesa no Brasil. Segundo Osório, o propósito destas conferências era "sobretudo levar aos que nos amam e aos que, porventura, nos desconhecem, o nome de Portugal. Eduquei-me no Brasil. Amo-o enternecidamente e nunca perdi ocasião de o afirmar. ... A aproximação luso-brasileira é um dever" (Oliveira qtd. in Saraiva, *Modernismo* 564).

José Osório de Oliveira foi poeta, ficcionista, crítico literário e funcionário público do Estado Novo; mas o papel no qual ele mais brilhava era como empresário não-oficial de seus amigos poetas. Como editor e funcionário do Ministério das Colônias, Osório estanciou no Brasil e em Cabo Verde ([acpc.bnportugal.gov.pt](http://acpc.bnportugal.gov.pt)). Em suas estadias no Brasil e em Cabo Verde, Osório "descobriu" dois grandes poetas, cujas obras ele fielmente ajudou a divulgar: Cecília Meireles e Jorge Barbosa.

Para Mário de Andrade, outro amigo brasileiro de Osório, este inaugurou o mito da literatura brasileira em Portugal:

A bem dizer, não havia literatura brasileira em Portugal. Havia quando muito algum literato brasileiro, com Coelho Neto por chefe de fila. Eis que surge José Osório de Oliveira e lança em Portugal um mito, a literatura brasileira. E em seguida, com suas

amizades, com sua crítica, com seus ensaios, ele consegue transformar o mito em realidade. (*Vida* 245)

Mário faz esta declaração na crônica "Portugal," publicada no periódico brasileiro *Diário de Notícias* em 1940, em resposta a um texto de José Osório de Oliveira intitulado "Adeus à literatura brasileira." Osório escreveu o seu texto em um momento de irritação porque os escritores brasileiros não lhe enviavam livros para divulgar. Mário publica, em sua crônica, o endereço de Osório, e encoraja todos os escritores brasileiros a mandarem seus livros ao crítico português. Mário comenta que, se os brasileiros não enviam seus livros a Osório, é por serem uns "desleixados da própria celebridade," e talvez os "únicos americanos que não [acreditam] em intercâmbio cultural" (245).

Cecília carinhosamente chamava Osório de seu empresário, secretário, e "advogado ultramarino" (BNP N24/338; "Entre a Brumolândia" 95). Barbosa agradeceu a Osório pela sua "heróica insistência em revelar a nossa terra e a nossa gente ao mundo lusíada, numa cruzada desinteressada" (BNP Esp. A/ 1644). Assim como Mário de Andrade afirma que foi Osório que criou o mito da literatura brasileira em Portugal, João Lopes escreve que os cabo-verdianos devem "quase toda a projeção do que somos" a Osório, "à sua vincada cabo-verdianidade, tanto na Metrópole como no Brasil" (Lopes qtd. in Ferreira, "Cartas").

Querido por escritores brasileiros e cabo-verdianos, Osório não era tão popular na sua própria terra. Alberto de Serpa escreve a Nemésio que, apesar de ter um "[cansaço]<sup>2</sup> brutal" de Osório, ele é "útil" para facilitar as relações da *Revista de Portugal* com escritores brasileiros (BNP E11/7271). Osório era um amigo querido de Cecília Meireles e de Jorge Barbosa, e, após

---

<sup>2</sup> Leitura conjectural.

uma "intriga" inicial com Vitorino Nemésio, se esforçou por manter um relacionamento amistoso com este.

As cartas entre Nemésio e Osório revelam este último como grande defensor da literatura cabo-verdiana, importunando Nemésio para que ele convide os claridosos a publicarem na *Revista de Portugal*. Como diretor da *Revista de Portugal*, Nemésio divulgou a literatura brasileira. Osório faz um apelo para que a incipiente literatura cabo-verdiana também tenha um lugar ao sol: "A *Revista de Portugal* tem quase o dever de abrir os braços a essa gente crioula, cheia de talento (asseguro) e desprotegida. O ilhéu que você é compreenderá, talvez, esse caso" (BNP E11/5950). Na Biblioteca Nacional de Portugal, encontrei provas de que Osório intercedeu a favor de Cabo Verde com o então Ministro das Colónias, Marcello Caetano, e que ele ajudou Jorge Barbosa a selecionar os poemas para o livro *Ambiente* (1941). Em uma carta a Mário de Andrade, Osório fala sobre o arquipélago com carinho, chamando-o de "as minhas ilhas de Cabo Verde" (Oliveira qtd. in Saraiva, *Modernismo* 460).

Osório é a contracorrente mais forte que une as três ilhas de Barbosa, Nemésio e Barbosa; mas há outras. O escritor açoriano Pedro da Silveira (1922-2003), autor de *Os últimos luso-brasileiros*, foi influenciado tanto pela obra do seu conterrâneo Nemésio quanto por *Claridade*, e se correspondeu com Nemésio e Jorge Barbosa, seus ídolos literários. No espólio de Pedro da Silveira na BNP encontrei o texto de uma conferência intitulada "Memória açoriana de Cecília Meireles" (BNP E39 / Caixa 2). Este discurso contém passagens do poema de Meireles "Memória dos Açores," que havia sido publicado apenas uma vez, no *Diário Insular*. "Memória dos Açores" é um poema sobre a visita de Meireles à ilha de sua avó, e menciona Vitorino Nemésio, Armando Côrtes-Rodrigues e José Bruges. A conferência de Silveira me ajudou a

localizar este poema e entrevistas de Meireles em jornais açorianos, que pude encontrar no espólio de jornais da BNP.

Nemésio e Meireles tinham amigos em comum: Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971) e José Bruges (1899-1952). Osório encorajou uma conexão entre Meireles e Côrtes-Rodrigues que resultou em uma correspondência de vinte anos preservada nas páginas do livro *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*, organizado por Celestino Sachet. Nemésio e Côrtes-Rodrigues se conheciam por pertencerem à elite poética de Portugal; Côrtes-Rodrigues fez parte do primeiro modernismo português (a geração de *Orpheu*) e Nemésio do segundo (a geração de *Presença*). Aos setenta anos, Nemésio se apaixonaria perdidamente pela esposa do já falecido Côrtes-Rodrigues. O espólio de Margarida Jácome Correia, que também se encontra na BNP, contém cartas da socialite açoriana com seus dois grandes amores que por acaso também eram grandes poetas.

José Bruges, português continental descendente de açorianos, escreveu uma carta de admiração a Cecília Meireles em 1949. Nesta carta, Bruges declarou que há anos desejava entrar em contato com Meireles para expressar a sua "admiração grata, pois devo aos seus versos inesquecíveis horas de encantamento e enlevo" ("Entre a Brumolândia" 79). Bruges pediu à poeta o presente do seu novo livro, *Retrato natural*, autografado; o próprio Bruges não tinha um livro a oferecer, pois seu único livro de poemas havia sido publicado há vinte anos ("Entre a Brumolândia" 79). No entanto, ele prometeu enviar a Cecília um exemplar do seu próximo livro. Em 1945, Bruges havia escrito uma carta em versinhos, repleta de ilustrações, pedindo a Vitorino Nemésio que lhe enviasse seu novo livro de presente (BNP E11/915).

Com o coração já aberto aos amigos portugueses, Cecília responde a José Bruges de maneira muito amistosa: "Seja como for, a sua carta é tão viva, tão animada como se me

aparecesse em pessoa e eu logo o reconhecesse. Fala-me em tão bons amigos, como o Osório, o Vitorino Nemésio, o Fernando - que já somos um grupo de velhos conhecidos, entretidos a recordar..." ("Entre a Brumolândia" 81). Na sua correspondência, Meireles e Bruges elaboraram um mundo lírico íntimo, um mundo grande o suficiente para conter duas ilhas utópicas bem parecidas com os Açores: a Brumolândia, uma ilha fantástica que os amigos "pegaram emprestado" do livro *Paço do Milhafre* de Vitorino Nemésio, e o Reino da Poesia, um reino que Meireles fundaria nos Açores com todos os seus amigos açorianos.

Bruges e Côrtes-Rodrigues encorajaram Meireles a visitar a ilha de sua avó em 1951. Côrtes-Rodrigues revelou-se um mau anfitrião, envolvendo Cecília em diversos eventos oficiais apesar dos protestos da poeta, que desejava uma visita privada, mas acabou em posição de embaixadora cultural. José Bruges não compareceu à visita, pois havia acabado de se mudar a Tânger para exercer o cargo de vice-cônsul. Bruges se suicidou em Tânger no ano seguinte; suicídio que pesou na alma de Cecília, que havia perdido o marido para o mesmo mal.

Sigamos com a metáfora de que os poetas desta dissertação seguem o movimento de contracorrentes transatlânticas, viajando entre dois territórios de língua portuguesa. A obra de cada um dos poetas se desloca em duas direções diferentes: em direção ao seu próprio território, e rumo a uma terra estrangeira, idealizada. Estes impulsos diferentes podem ser relacionados à tensão entre "aqui" e "alhures"<sup>3</sup> descrita por Edouard Glissant na sua *Poética da Relação*. Descrevendo diferentes maneiras de errância, Glissant usa o "aqui" e o "alhures" para falar sobre a obra do poeta antilhano Saint-John Perse: "A errância de Saint-John Perse é severa, ela inicia

---

<sup>3</sup> Os conceitos de Glissant são traduzidos como "aqui" e "alhures" por Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira na edição brasileira de *Poética da Relação* publicada pela Bazar do Tempo. No francês original, "aqui" é "ici" e "alhures," "l'ailleurs." Na edição americana de *Poetics of Relation*, traduzida por Betsy Wing, "aqui" é "here" e "alhures," "elsewhere."

seu curso nesse compromisso: um aqui (a Europa) para onde se deve voltar por escolha, e um alhures (as Antilhas), de onde se parte" (49).

A tensão "aqui/alhures" se apresenta de maneira diferente na obra de cada poeta. Para Jorge Barbosa, o "aqui" é Cabo Verde, arquipélago no qual viveu a vida toda e cuja literatura ajudou a fundar, mas no qual ele às vezes se sentia prisioneiro; o "alhures" dele é o Brasil, terra sonhada e conhecida apenas através de sua literatura. Para Vitorino Nemésio, o "aqui" é Portugal continental, local do exílio do ilhéu despaisado: e o "alhures" tem duas feições: a Ilha Perdida da infância e a Nova Lusitânia imaginada no Brasil. Para Cecília Meireles, o "aqui" é o Brasil, terra natal onde ela se sente estrangeira; a princípio a poeta acha que o "alhures" é a ilha de onde veio a sua avó, mas logo descobre que o verdadeiro "alhures" é a Ilha do Nanja, a ilha utópica que ela sonhou.

Já se faz claro que as ilhas têm um papel importante nesta dissertação. À primeira vista, o leitor pode se perguntar se realmente as ilhas podem ser igualmente relevantes para os três autores; afinal, apenas dois deles são ilhéus. O ser-se ilhéu, a açorianidade e a cabo-verdianidade, são elementos inegáveis das poéticas de Barbosa e de Nemésio. Cecília Meireles, embora encantada pela ideia dos Açores, era uma escritora de um país continental. Ela só foi aos Açores uma vez na vida, em uma visita que, talvez inevitavelmente, a decepcionou.

A verdade é que, até para os ilhéus Barbosa e Nemésio, a ilha era parcialmente uma metáfora. Existe uma resistência no campo de Estudos das Ilhas à metaforização das ilhas, por parte de teóricos como Peter Hay (29). Representações abstratas das Ilhas, como paraísos ou prisões, são vistas como construções continentais, que fazem das ilhas "outras" (Hay 29). No entanto, metáforas são inevitáveis, não só na poesia, mas na própria linguagem humana. Os nossos conceitos do mundo são construídos através de metáforas. Lakoff e Johnson ressaltam

que as metáforas são parte intrínseca da comunicação cotidiana, e que o processo de reflexão humana é em grande parte metafórico (xi, 6).

Ao encarar as metáforas desta maneira, parece impossível que qualquer escritor possa falar sobre uma ilha de maneira exclusivamente concreta. As metáforas que um poeta escolhe revelam a alma da sua obra. Contrastar as insularidades vividas e inventadas dos poetas com as representações das suas ilhas revela o que a metáfora da ilha significa para cada um. Metáforas *iluminam* certos aspectos de um conceito, e simultaneamente *obscurecem* outros (Lakoff e Johnson 12).

As experiências de cada poeta com sua ilha variam no espectro da metáfora e da materialidade. Os capítulos desta dissertação se moverão da ilha mais concreta em direção à ilha mais metafórica. As ilhas mais materiais são as de Jorge Barbosa, cuja obra é analisada no primeiro capítulo, "Jorge Barbosa: a ilha prisão e as viagens impossíveis." A insularidade era omnipresente na vida deste ilhéu que não emigrou. As ilhas são uma preocupação constante na sua poesia: o arquipélago de Cabo Verde é a musa de seus dois primeiros livros, *Arquipélago* e *Ambiente*. Ele é o primeiro a experimentar em verso livre e introduzir temas próprios do cotidiano do arquipélago. Por estar presente nas ilhas, Barbosa tem uma visão muito mais realista e material destas do que os outros dois poetas. Além de relatar os males de Cabo Verde, como a seca e a fome, a poesia barbosiana fala sobre o tédio de se passar a vida em lugares confinados. A ilha é uma prisão. No "Poema do Mar," de *Ambiente*, Barbosa lamenta o desejo frustrado de partir: "Este desespero de querer partir / e ter de ficar!" (30). Barbosa utiliza a metáfora do pássaro: um pássaro engaiolado, desejoso de voar, representa o ilhéu confinado à ilha (Barbosa, *Poesia* 27).

Faz sentido que Barbosa não tenha uma visão idealizada das ilhas onde vive, e que não anseie por elas. Ainda assim, o poeta tem uma terra distante idealizada, objeto do seu desejo: o Brasil. As viagens ao Brasil são retratadas de maneira resignada: o eu lírico sonha com elas, mas sabe que elas são impossíveis, pois ele está preso à ilha. Ainda que ele pudesse ir, ele gostaria de voltar: “Depois voltaria tranquilamente para minha ilha / no outro lado do Atlântico” (Barbosa, *Caderno* 54). O impulso viajante de Barbosa não é migratório.

No meio do espectro está Vitorino Nemésio, cuja experiência real de insularidade se metamorfoseia em um desejo pela sua Ilha Perdida. A Ilha Perdida "povoa" o discurso poético nemesiano "obsessivamente" (Garcia, *Vitorino* 150). A lírica de Nemésio é "intensamente voltada para a infância feliz que viveu na Ilha," e as imagens de sua poesia, em conjunto, "configuram o mito da Ilha perdida" (Cechin, *A imagem* 18). O segundo capítulo, "Vitorino Nemésio: a Ilha Perdida e a Nova Lusitânia," discorre sobre a açorianidade; a Ilha Perdida; e o Brasil de acordo com Vitorino Nemésio: a Nova Lusitânia. A pesquisa na BNP forneceu uma visão dos bastidores do tempo em que Nemésio foi diretor da *Revista de Portugal*, ilustrando como este usava a revista para se relacionar com poetas brasileiros e, às vezes, cabo-verdianos.

Nemésio cunhou o termo *açorianidade* para expressar a experiência ilhoa dos açorianos, marcada pela insularidade e pela “embriaguez do isolamento” (Nemésio, "Açorianidade" 14). Os Açores são um motivo de obsessão para o poeta migrante, que se mudou para o continente na juventude. Assim como na poesia de Barbosa, Nemésio apela para a metáfora do pássaro. Ao contrário do pássaro engaiolado de Barbosa, o pássaro nemesiano abandonou o ninho: “Ave que fui na Ilha / Não voltarei ao ninho” (Nemésio, *Nem toda* 223). A Ilha Perdida é um tema recorrente na poesia nemesiana, com o eu lírico se voltando para a sua ilha, para a infância, para o seu pai falecido. O retorno aos Açores é realizado no livro de crônicas *Corsário das Ilhas*; o

retorno à infância e à Ilha Perdida, porém, é impossível. Nemésio reflete que, para o emigrante, a terra perdida se torna uma terra imaginada, concluindo: "O melhor é não mexer na representação da pátria que acompanha o homem ao longe" (Nemésio, *Corsário* 197). A ilha real se empalidece em contraste com uma ilha metafórica.

Para Nemésio, a Ilha Perdida encontra-se também metamorfoseada em um Brasil idealizado. José Martins Garcia localiza a Ilha Perdida no livro de viagens *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos*: "Uma 'ilha perdida' abdica aparentemente do seu estatuto mítico para se transformar na vastidão brasileira, tão ligada a Portugal, aos Açores e - ao nível do sangue e da memória- à família terceirense que é a de Vitorino Nemésio" (*Vitorino* 228). Susan Stewart escreve que a metáfora possibilita que um poeta imagine, através da memória e da projeção, formas além das circunstâncias eventuais da sua experiência imediata (41). A Ilha do Nanja de Cecília e a Ilha Perdida de Vitorino são mais que memória, mais que projeção, e mais que as ilhas reais que as inspiraram. Elas significam o desejo por algo perdido, uma família, uma infância. A etimologia grega de metáfora é *transporte*, mudança (Yakich 59). Uma metáfora é um modo de transporte para outro lugar; no caso destas ilhas metafóricas, o transporte é para um lugar perfeito e perdido.

Com a literatura brasileira como ponto de entrada, Nemésio se apaixona pela ex-colônia de Portugal que se tornou uma potência. Em suas viagens ao país, o açoriano procura uma comunidade luso-brasileira, e se esforça por encontrar Portugal escondido no Brasil. Influenciada pela teoria luso-tropicalista, a visão de Brasil de Nemésio não é completamente fiel à realidade. Para Eduardo Lourenço a comunidade luso-brasileira é uma ilusão portuguesa da qual o Brasil nem se dá conta (*A nau* 137).

Curiosamente, através dos anseios de Nemésio, o país continental se confunde com a Ilha Perdida: terras distantes, desejadas, e de certo modo inexistentes e inalcançáveis. Esta não foi a primeira vez que o Brasil foi confundido por uma ilha. Sérgio Buarque de Holanda comenta o mito de que o paraíso se encontraria no outro lado do mar; certas lendas celtas chamam esse paraíso de Ilha do Brasil (178). Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling explicam mais a fundo a teoria de Buarque de Holanda:

Segundo essa versão, existiriam ilhas atlânticas, perdidas no tempo e no espaço ... O historiador defenderia, ainda, que o topônimo seria resultante de expressões irlandesas - "Hy Bressail" e "O'Brazil" - cujo significado era "ilha afortunada." (33)

Na leitura nemesiana, o Brasil não é uma ilha *literal*; mas um paraíso metafórico, não tão diferente da sua Ilha Perdida.

Na ponta mais metafórica deste espectro, temos Cecília Meireles, com sua insularidade inventada. Aludindo ao poema "Reinvenção," Gouveia pondera que Cecília "'reinventou' poeticamente uma insularidade que não conheceu" (*Vitorino* 103). Ao contrastar a Ilha na poesia de Nemésio e Meireles, a pesquisadora ressalta: "A insularidade de Nemésio é 'real', 'concreta'; a de Cecília é um estado de espírito" (*Vitorino* 107). Ela afirma ainda que a insularidade de Cecília é "intimista" e "instintiva" (*Vitorino* 142, 143).

A primeira experiência de Meireles com as ilhas foi através das histórias contadas por sua avó açoriana. O terceiro capítulo, "Cecília Meireles: no fundo, a Ilha," fala sobre a orfandade e a memória na obra de Cecília Meireles; o sentimento que ela tinha de não pertencer ao Brasil; as suas viagens poéticas, nas quais os viajantes não conseguem se orientar e o destino é incerto; suas ligações afetivas com Portugal e os Açores; e ilhas utópicas, que culminam na criação da Ilha do Nanja.

A ilha real da avó Jacinta foi convertida em uma ilha utópica pela imaginação da neta. A orfandade de Cecília e seu anseio por uma família ausente, expressados em poemas como “Mar Absoluto” e “Memória,” se traduzem como uma atração à ilha utópica. Em “Memória,” o eu lírico adivinha a presença de uma família ausente: “Minha família anda longe” (Meireles, *Poesia* 372). Em “Mar Absoluto,” antepassados empurram o eu lírico em direção ao Mar Absoluto, exclamando: “Para adiante! Pelo mar largo! / Livrando o corpo da lição da areia! / Ao mar!” (Meireles, *Poesia* 448). Este movimento em direção ao longe e ao mar se converteria, ao longo da obra ceciliana, em um movimento em direção à Ilha.

Quando Cecília teve a oportunidade de visitar a ilha de sua avó, a ilha imaginária chocou-se com a ilha real, para a desvantagem da ilha real. A poeta, então, inventou uma ilha utópica para o seu exílio: a Ilha do Nanja, cujo próprio nome é uma negação de sua existência (*nanja* é uma expressão açoriana para negativa) (Meireles, *Panorama* 82). A Ilha do Nanja é “Ilha do que não vai acontecer, ou do que demora...” (Meireles, *Ilusões* 109). Ela existe dentro de uma tradição de lugares perfeitos e inexistentes, como a Pasárgada de Manuel Bandeira e a própria Utopia de Thomas Morus. Conforme vimos, a ilha do Nanja foi a terceira e final ilha utópica de Cecília, que já havia escrito sobre a Brumolândia (com a colaboração direta de José Bruges e indireta de Vitorino Nemésio, seu fundador verdadeiro) e o Reino Definitivo da Poesia. O que atraía a poeta para a ilha do Nanja era o exílio e a solidão que esta ilha lhe ofereceria.

A metáfora é uma maneira de compreender uma coisa em termos de outra (Lakoff e Johnson 12). Nos casos de Cecília Meireles e Vitorino Nemésio, o arquipélago real dos Açores projeta ilhas metafóricas: a Ilha do Nanja, a Ilha Perdida. Vitorino Nemésio descreve o Brasil como uma Nova Lusitânia / Ilha Perdida, realçando uma relação familiar entre Brasil e Portugal, e, como consequência, sua própria relação com o Brasil. A metáfora revela a meta que o poeta

deseja alcançar – uma comunidade intelectual luso-brasileira, da qual ele participa (Lakoff e Johnson 97). O Brasil descrito nas crônicas de viagem é um Brasil visto através de uma lente nemesiana, não o Brasil real.

Este Brasil idealizado nemesiano é semelhante ao Brasil idealizado na poesia de Jorge Barbosa, que também busca realçar as semelhanças entre Brasil e Cabo Verde. No poema “Você, Brasil,” após reconhecer algumas diferenças fundamentais entre Brasil e Cabo Verde, o eu lírico apresenta um longo catálogo de semelhanças entre os dois territórios: os sotaques, a religiosidade, a herança africana, a música, o café, e as secas (Barbosa, *Caderno 57*, 58). Ambos os poetas anseiam pelo Brasil, mas somente na obra de Nemésio a metáfora da Nova Lusitânia se confunde com a metáfora da Ilha Perdida.

Cecília Meireles não é a única escritora brasileira seduzida pela metáfora das ilhas. O mineiro Carlos Drummond de Andrade, proveniente do interior do Brasil e sem relações biográficas com ilhas concretas, também divagava sobre as ilhas. Drummond inventou uma ilha fictícia – ainda mais efêmera que a Ilha do Nanja, porque o poeta nem sequer a nomeou. A ilha imaginária de Drummond é descrita na crônica “Divagação sobre as Ilhas,” do livro *Passeios na Ilha*. Como o nome indica, esta crônica é sobre uma ilha imaginária específica, mas também sobre ilhas em geral, imaginárias ou reais.

Assim como Meireles, Drummond assume uma atitude de *posse* da ilha. O plano do narrador é, assim que receber alguma pecúnia, comprar uma ilha (11). Senhor da ilha, o narrador decide que pessoas e que objetos podem ser admitidos. A bíblia (com letra minúscula) e os discos estão proibidos; jornais são aceitáveis, pois podem servir de embrulho (14, 15). Os amigos que são convidados são aqueles que sabem contar histórias, ou que tenham vozes agradáveis; os poetas, já “proscritos das repúblicas ideais e das outras,” podem ser admitidos (14, 15). Esta

ideia é parecida com a de Cecília, que queria fundar o Reino Definitivo da Poesia com seus amigos poetas (Maireles, *A lição* 191). Assim como a de Cecília, ilha de Drummond é interna, e o narrador nos assegura: “Para onde fordes, [a ilha] irá convosco” (Drummond, *Passeios* 11).

Jorge Barbosa foi criticado por poetas sucessores pelo seu suposto *evasionismo* das ilhas. No caso de Drummond, o sentido da evasão é outro: *em direção às ilhas*. O poeta mineiro parece fugir, antes de tudo, da modernidade: a ilha será um bálsamo para seus olhos, doentes como estão das cores do cinema e da “má pintura moderna” das “mulheres do nosso tempo” (14). A solução para tudo isso é o “ruminar bucólico da ilha” (15). Antecipando a crítica de evasionismo, o autor afirma: “A ideia de fuga tem sido alvo de crítica severa e indiscriminada nos últimos anos, como se fosse ignominioso, por exemplo, fugir de um perigo, de um sofrimento, de uma caceteação” (16).

O evasionismo, a fuga para Pasárgada, está presente na obra dos três poetas. Cecília Maireles quer fugir para a Ilha do Nanja, já que o Brasil e os Açores a desapontaram. Nemésio quer fugir de volta para a Ilha Perdida da sua infância, e para o Brasil (e para uma comunidade luso-brasileira pelo menos parcialmente imaginada). Já Jorge Barbosa quer fugir *da* sua Ilha, para a utopia de um Brasil imaginário.

As ilhas metafóricas mencionadas têm similaridades, mas cada uma é particular a seu poeta, refletindo a sua lírica, o seu relacionamento com ilhas reais, e as suas metas. Analisar as complexidades de cada ilha metafórica, o que cada poeta escolhe representar e ocultar, ilumina as suas obras individualmente, e a obra dos três em conjunto.

A obsessão com as ilhas é idiossincrática a estes três poetas. O desejo de fugir para Pasárgada, para a Ilha do Nanja, para o Brasil, é sintomático do turbulento período durante o qual eles escreviam. A maneira como os poetas agiram como contracorrentes, ligando literaturas

periféricas em português, é uma marca do modernismo tardio, em que as literaturas em português comungavam não com o último "ismo" vindo de Paris, mas entre si. Esta dissertação busca oferecer uma nova perspectiva dos luso-modernismos tardios, e das contracorrentes que os uniam.

## Capítulo I

### Jorge Barbosa: a ilha-prisão e as viagens impossíveis

#### Introdução

Em 1935, Jorge Barbosa (1902-1971) revolucionou a literatura cabo-verdiana ao publicar *Arquipélago*, o primeiro livro dedicado à experiência das Ilhas. Na época, os cabo-verdianos penavam com a estiagem e a fome. Além disso, as Ilhas encontravam-se sob o jugo do Estado Novo, que implementava a censura e tratava o arquipélago com descaso. Um ambiente tão inóspito faz com que a migração pareça uma solução; mas Jorge Barbosa viveu a vida toda no arquipélago. As ilhas são as suas musas; o poeta cantava a sua cultura e o seu povo e ao mesmo tempo denunciava os seus problemas. Os poemas revelam a sua familiaridade com a paisagem física e psicológica de Cabo Verde. Há uma textura nos seus poemas que não é metafórica. Além do foco nas Ilhas, Barbosa também escreveu poemas que revelam um desejo de partir, e com frequência o lugar desejado era o Brasil. Através destes poemas, Barbosa agiu como uma contracorrente que unia Brasil e Cabo Verde. Cabo Verde não só era ligado a Portugal, mas, durante toda a vida do poeta, era considerado *parte* de Portugal. Os poemas de protesto de Barbosa a respeito da negligência do Estado Novo para com o arquipélago são as contracorrentes ligando a colônia à metrópole.

Na poesia de Barbosa, as ilhas concretas convivem com uma ilha metafórica: a ilha-prisão. A ilha-prisão revela a psicologia de um ilhéu que se sente confinado, e que pode apenas sonhar com viagens e com a evasão. Barbosa é simultaneamente o ativista que luta pela sobrevivência das suas ilhas e o viajante frustrado que lamenta a sua condição de ilhéu.

A familiaridade do poeta com Cabo Verde transparece em “Ilhas,” o segundo poema do livro *Arquipélago*. Neste catálogo das ilhas de Cabo Verde, cada uma tem características

individuais: a Ilha do Sal, mornas; a do Maio, queijo e lanches com melão “em tempos de fartura;” a de Santiago, vadías, “essa dança ancestral!;” a do Fogo, fumo saindo do vulcão (Barbosa, *Arquipélago* 15, 16, 17, 18). Este poema é sobre Ilhas, mas também sobre os migrantes que as visitam e habitam. Com matizes luso-tropicalistas, o eu lírico lista os estrangeiros que visitaram as Ilhas e, através de sua sensualidade, contribuíram para a formação de um povo crioulo:

Todos passaram

– Chineses, Negros, Americanos e Holandeses –

Todos passaram

e deixaram

por acaso

a sua raça no ventre das meretrizes do porto... (Barbosa, *Arquipélago* 13)

A miscigenação e a criouldade são características compartilhadas por todas as ilhas.

“Rumores” (*Arquipélago*) é um catálogo dos sons das Ilhas – como a cana sendo esmagada para o *grog*. Este tema é revisitado, anos mais tarde, em “Ecos” (*Caderno de um ilhéu*): “o rugido do mar rolando nas praias / a música enervante do nordeste” (Barbosa, *Caderno* 19). Estes sons são preferíveis aos silêncios das noites calmas, da “noute sem vento e mar sem ondas,” que deixam o eu lírico sozinho com as suas aflições (Barbosa, *Caderno* 19). Para Santos, a “acuidade auditiva” é característica do “ilhéu isolado na ilha” (Santos, *As máscaras* 72). O silêncio da noite sem vento lembra o ilhéu de seu isolamento e solidão; os sons são uma distração bem-vinda.

A estiagem, a maior catástrofe natural que atinge as ilhas, é abordada de maneira política. As primeiras quatro estrofes de “A Terra” (*Arquipélago*) repetem o estribilho “terra fértil,” em

contraste com a ocasião em que a terra não é fértil, “a tragédia da estiagem” (Barbosa, *Arquipélago* 22). A estiagem deixa as ilhas como cadáveres, mumificadas ao sol e imitando o rictus “de uma dor profunda” (Barbosa, *Arquipélago* 22). “Casebre” (*Caderno de um ilhéu*) descreve a paisagem desolada da Ilha após a estiagem. Esta descrição é um ato político, pois o que está subentendido é o descaso do Estado Novo. O ambiente é um de carência: a estiagem deixa o silêncio, e nem “sinal de planta / nem restos de árvore” (Barbosa, *Caderno* 27). O casebre foi o palco de uma tragédia: a família que o habitava morreu em consequência da estiagem. O eu lírico brada contra a passividade dos ilhéus:

Tão silenciosa a tragédia da seca nestas ilhas!

Nem gritos nem alarme

- somente o jeito passivo de morrer! (Barbosa, *Caderno* 27)

À primeira leitura, a crítica parece estar direcionada à passividade dos ilhéus - passividade criticada em *Claridade* por João Lopes e por José Osório de Oliveira. Mas a tragédia é silenciosa por causa da censura. Se nem a palavra *fome* podia ser publicada em Cabo Verde, como podiam as vítimas da estiagem reclamar?

O tédio e o isolamento, menos trágicos que a estiagem, ainda assim são aspectos negativos da vida nas Ilhas. Em "Ilha" (*Ambiente*), a monotonia ilhoa é quebrada momentaneamente por um navio de sal, que traz notícias do mundo. Depois da partida do navio, os ilhéus voltam ao seu tédio cotidiano:

Compram-se a bordo novidades

ouvem-se notícias de longe

bebe-se

cerveja gelada...

O barco parte depois  
 e a Povoação resignada  
 retoma a monotonia habitual... (11)

O mar, que traz o navio, conecta as ilhas ao mundo. Após este momento de conexão, os ilhéus voltam a um estado de isolamento e monotonia.

“Poema do Mar” descreve o relacionamento complexo entre os ilhéus e o Mar, com letra maiúscula (*Ambiente*). Destrutivo, o Mar deixa sua marca nas rochas e nos rostos dos pescadores (29). O Mar é interno aos ilhéus: seu drama e desassossego estão “sempre / sempre / dentro de nós!” (29). O Mar simultaneamente prende (“cercando / prendendo as nossas Ilhas”) e seduz os ilhéus com a possibilidade da viagem (“Este convite de toda hora / que o mar nos faz para a evasão!”) (29, 30). Para os que ficam, o Mar traz a nostalgia das terras não visitadas:

O Mar!  
 pondo resas nos lábios,  
 deixando nos olhos dos que ficaram  
 a nostalgia resignada de países distantes  
 que chegam até nós nas estampas das ilustrações  
 nas fitas de cinema  
 e nêsse ar de outros climas que trazem os passageiros  
 quando desembarcam para ver a pobreza da terra! (30)

A tensão causada pelo mar, tão presente na obra de Jorge Barbosa, é explicitada no último dístico do poema: “Êste desespero de querer partir / e ter que ficar!” (30). Estes dois versos exprimem o desejo de evasão e a frustração de encontrar-se preso na ilha.

Em seus momentos mais sombrios, o isolamento faz com que a ilha seja não um lar, mas uma prisão. Em “O pássaro fechado” (1930), o pássaro preso no peito do poeta, e que tem ânsias de voar, representa o ilhéu que é contido na ilha pela “prisão líquida” do mar, mas que ainda assim sonha em viajar (Barbosa, *Poesia* 27; Santos, “Prefácio” 12). Contrastemos este pássaro engaiolado com o pássaro como metáfora para o ilhéu migrante que voa para longe da sua ilha na poesia de Vitorino Nemésio. Nemésio, o ilhéu que abandonou sua ilha mas que sempre olhou para trás com nostalgia, enfatiza a capacidade de partir do pássaro.

No último poema de *Ambiente*, “Prisão,” o eu lírico pede compaixão por sua condição de ilhéu, comparando-se a um prisioneiro. Pobre do prisioneiro na cadeia, que vê os passantes na rua através das grades; pobre do ilhéu, detido na “Ilha tão desolada rodeada do Mar!...” (46). Estendendo a metáfora, a ilha é a prisão, e o mar são as suas grades.

O crítico literário Pedro de Moura e Sá, em seu artigo sobre Jorge Barbosa para a revista luso-brasileira *Atlântico*, declarou evidente a existência de uma arte insular, diferente da arte feita no continente:

A sensação de isolamento, os navios que trazem notícias dos continentes distantes e partem levando uma parte dos sonhos dos adolescentes, a vida concêntrica, circulando, em geral, sempre em volta dos mesmos interesses e das mesmas pessoas mais representativas, tudo isto dá aos homens das ilhas uma psicologia própria. (148)

Para Sá, os escritores portugueses nascidos nas regiões insulares são uma “família espiritual” (148). Nesta família ele inclui Vitorino Nemésio, cuja obra contém “elementos importantes” para a compreensão da psicologia dos ilhéus (148).

A arte de um ilhéu que migra de sua ilha, como Nemésio, retém as características insulares (148). Já para um ilhéu que passa toda a vida na ilha, como Jorge Barbosa, as condições

geográficas tomam tamanha proporção que chegam a dominar a sua obra (148). A insularidade está presente em toda a obra de Jorge Barbosa.

Para a compreensão da poesia cabo-verdiana em geral e barbosiana especificamente, não podemos minimizar a importância da insularidade geográfica e social, segundo Gabriel Mariano (9). Para Mariano, a insularidade se revela nos cabo-verdianos de dois modos: de um lado, a familiaridade do território leva a uma inclinação a uma “boémia pachorrenta;” de outro, a insularidade limita estímulos e, paradoxalmente, provoca o desejo de travar relações novas, por exemplo através da viagem (10).

Os vetores da poesia de Jorge Barbosa se dirigem para dentro e para fora da ilha. Barbosa se debruça sobre a cabo-verdianidade, e relata as conexões de Cabo Verde com as duas culturas que mais influenciavam as ilhas: a brasileira e a portuguesa. O modernismo brasileiro foi um modelo para que Barbosa e os demais poetas cabo-verdianos escrevessem sobre a sua própria terra. O relacionamento com o Brasil se encontra principalmente nos poemas de viagem, que expressam admiração por, e um desejo de conexão com, este território “irmão.”

Onésimo Silveira, um poeta cabo-verdiano da geração seguinte, critica o "evasionismo" de Barbosa - como se, ao olhar para fora e sonhar com viagens, Barbosa estivesse abandonando as ilhas. Esta interpretação é demasiado radical e ignora as muitas camadas da poesia de Barbosa. Na obra barbosiana a monotonia e o sentimento de claustro nas ilhas convivem com um carinho sincero por Cabo Verde e seu povo. Invariavelmente, as viagens de seus poemas são declaradas "impossíveis." O eu lírico que expressa o desejo de fugir sempre pretende retornar às ilhas. Sobre o desespero barbosiano de partir, Gabriel Mariano escreve: “De partir para onde? Para sítio nenhum: o poeta é um fingidor” (12).

A ligação das ilhas com a metrópole continental se exprime na poesia engajada de Jorge Barbosa, na qual ele denuncia a indiferença do Estado Novo português para com os problemas da colônia. Barbosa e os demais poetas cabo-verdianos da época fizeram o possível para driblar a censura salazarista, e retratar a realidade do arquipélago. A poesia mais escancaradamente engajada de Jorge Barbosa, que criticava os políticos do Estado Novo por nome, não pôde ser publicada durante a sua vida. No entanto, Barbosa publicou poemas com críticas mais sutis em revistas e em livros, até mesmo no seu único livro publicado pela Agência Geral do Ultramar, *Caderno de um ilhéu* (1956).

No diálogo entre as três culturas abordadas por esta dissertação, Cabo Verde é a voz mais periférica. O movimento modernista cabo-verdiano fundou a revista *Claridade* (1936-1960), com a qual eles tentavam inserir-se na República das Letras em português. *Claridade* recebeu alguma atenção no mundo intelectual português, tendo sido resenhada na revista *Presença*; e os claridosos publicaram em revistas portuguesas (por exemplo, Jorge Barbosa em *Presença* e *Descobrimento*, Baltasar Lopes na *Revista de Portugal*). No entanto, a resenha em *Presença* considerava a literatura cabo-verdiana como também portuguesa. *Claridade* e a nova literatura cabo-verdiana não tiveram grande impacto no Brasil, apesar da afinidade que os cabo-verdianos sentiam com este país. Ainda assim, as contracorrentes vindas de Cabo Verde se esforçam para trazer notícias do arquipélago ao restante do mundo literário de língua portuguesa.

Mesmo quando Barbosa escreve sobre Brasil e sobre Portugal, Cabo Verde está presente em sua poesia. Por vezes literais e por vezes metafóricas, as ilhas são as suas mais importantes musas. Assim como a poesia de Jorge Barbosa, este capítulo se debruçará sobre Cabo Verde, ao mesmo tempo prestando atenção ao papel das ilhas no triângulo transatlântico entre elas, o Brasil e Portugal.

## Biografia

Jorge Barbosa, o mais velho de seis irmãos, nasceu na Ilha de São Vicente do arquipélago de Cabo Verde em 1902. Ele começou a escrever poemas aos catorze anos. Fez seus estudos primários em Cabo Verde e o Liceu, até o 3º ano, em Lisboa. Regressou a Cabo Verde e estudou até o 5º ano, que não chegou a concluir.

Aos 18 anos começou a sua carreira na Alfândega de São Vicente, que viria a ser a inspiração de alguns poemas sobre tédio, burocracia e resignação. A serviço da Alfândega, ele visitou quase todas as ilhas do arquipélago, e foi transferido diversas vezes. Além de sua ilha natal, Barbosa passou pela ilha de Santo Antão, pela Brava, pela ilha do Sal, e pela ilha do Fogo.

Em 1935, publicou seu primeiro livro, *Arquipélago*, pelas Edições Claridade. Com este livro revolucionário Cabo Verde entrou “no caminho da modernidade” (Ferreira, *A aventura* 202). Poderosa, a obra de estreia de Barbosa rompeu com padrões literários europeus, em especial portugueses, e fez dele o pai da poesia cabo-verdiana moderna (Santos, “Prefácio” 14). Esta era a primeira vez que se escrevia em Cabo Verde, em texto poético, sobre as dificuldades enfrentadas pelos cabo-verdianos, como a estiagem e a fome (Santos, *As máscaras* 148). A poesia de motivação social deste livro, denunciando a fome, foi um ato de coragem (Ferreira, *A aventura* 203).

*Arquipélago* era composto de nove poemas, todos dedicados à experiência ilhoa cabo-verdiana. O livro começa indagando sobre a origem das ilhas em "Panorama" e termina expressando ansiedade sobre o seu futuro em "Destinos." Ao longo dos nove poemas, Barbosa pinta um retrato das ilhas, tratando tanto de seus aspectos físicos (a estiagem, o mar) como culturais (a morna, as heranças europeia e africana do povo cabo-verdiano).

Em 1936, Barbosa fundou a revista *Claridade* com um grupo de amigos ilhéus, que ficariam conhecidos como claridosos: Manuel Lopes, Baltasar Lopes e João Lopes. Barbosa contribuiu para todos os nove volumes da revista, que foi publicada esporadicamente até 1960. Vários dos poemas dos seus livros seguintes apareceram inicialmente em *Claridade*. Nos últimos seis números da revista (publicados de 1947 a 1960) o trabalho de organização recaiu sobre Baltasar Lopes, pois Manuel Lopes havia partido para os Açores e Jorge Barbosa estava "enterrado" na Ilha do Sal (B. Lopes, "Depoimentos" XX).

*Arquipélago* previa a publicação de dois livros: *Estiagem e Ambiente*. Infeliz com *Estiagem*, Barbosa desistiu de sua publicação, transplantando dois de seus poemas para *Ambiente*. Já em 1933 Barbosa escrevia a Manuel Lopes sobre a gênese de *Ambiente*, e em 1939 enviou a José Osório de Oliveira e a Baltasar Lopes um datiloscrito do livro. Nesta carta, Barbosa pede a opinião de seus amigos sobre os poemas, e também a ajuda destes na publicidade do livro. José Osório de Oliveira era a pessoa correta para este tipo de pedido; como veremos adiante, ele fez mais do que ninguém para a propagação da poesia cabo-verdiana na metrópole. Barbosa escreve: "Se fôr possível, vêde se se fazeis qualquer nota na imprensa, a exemplo das notícias literárias que é de hábi[to] virem nas revistas, anunciando a publicação de *Ambiente*" (BNP L. 70842 V). José Osório era incansável na publicação de notas sobre as publicações literárias de seus amigos nas revistas portuguesas, escrevendo insistentemente a Vitorino Nemésio sobre este assunto.

Na carta que acompanha o datiloscrito, Barbosa reflete sobre a dificuldade de publicar em Cabo Verde: apenas 200 exemplares de *Arquipélago* haviam sido vendidos, e ele previa o mesmo número para *Ambiente*. O autor acrescenta que publicaria o livro em Lisboa se conseguisse um editor, concluindo: "Mas não vejo viável tal hipótese" (BNP L. 70842 V).

*Ambiente* foi publicado em 1941, pela editora Minerva de Cabo Verde, da Praia. O título já anunciava que as ilhas continuavam sendo a maior inspiração e fonte de preocupação do autor. Com vinte poemas, *Ambiente* é mais longo que *Arquipélago*. Assim como *Arquipélago*, *Ambiente* trata sobre a experiência das Ilhas, e seus poemas foram inspirados pela “paisagem física, humana e até psicológica” de Cabo Verde (Barbosa qtd. in Santos, “Prefácio” 13). Em *Ambiente*, Barbosa desenvolve os temas da evasão frustrada e a metáfora da Ilha como prisão.

Em cartas, Barbosa menciona estar escrevendo três livros que não chegaram a ser publicados: o romance *Bia Graça*, e os livros de poesia *Intervalos* e *Poesia Possível* (“Poemas” BNP L. 70842 V; BNP Esp. A/ 1644).

O terceiro e último livro que Barbosa publicou em vida foi *Caderno de um ilhéu*, em 1956. Com *Caderno de um ilhéu* Barbosa realizou sua ambição de ter seu livro publicado por um editor de Lisboa. E não por um editor qualquer: pela Agência Geral do Ultramar, um órgão do Estado Novo português. *Caderno de um ilhéu* foi galardoado com o Prêmio Camilo Pessanha. Este livro revisita alguns dos temas barbosianos, como a origem das ilhas; mas ao contrário de *Arquipélago* e *Ambiente*, este livro não é inteiramente sobre Cabo Verde. Este livro contém vários poemas sobre a poesia em si (“Apresentação,” “O Poeta,” e “Voz Íntima”); um poema de amor não correspondido (“Madrigal”); e três poemas sobre a fascinação do poeta com o Brasil (“Carta para Manuel Bandeira,” “Carta para o Brasil,” e “Você, Brasil”). Apesar do livro ter sido publicado pela Agência Geral do Ultramar, Barbosa ainda assim incluiu um poema criticando o tratamento que Cabo Verde sofria nas mãos da Metrópole: “Não era para mim,” dedicado ao Dr. Marcelo Caetano, antigo Ministro das Colônias, então presidente da Câmara Corporativa e ministro da Presidência do Conselho dos Ministros, e futuro primeiro-ministro de Portugal.

*Caderno de um ilhéu* é o mais longo dos livros que Barbosa publicou em vida: trinta e sete poemas divididos em sete seções.

Além de seus três livros de poesia, Jorge Barbosa tem poemas dispersos e inéditos, publicados em revistas ou confiados a amigos. Após *Claridade*, Barbosa escreveu diversos poemas engajados e políticos; estes poemas não seriam publicados em vida devido à censura. Em 1960, Barbosa confiou a um amigo que ele estava escrevendo poemas que não poderiam ser publicados: "Memorial de São Tomé" e "Meio Milénio" (BNP Esp. A /1644).

Em 1954, Barbosa teve a oportunidade de realizar a única viagem internacional a lazer da sua vida adulta: nomeado pelo governo de Cabo Verde como emissário a acompanhar migrantes a São Tomé, via Lisboa, o poeta aproveitou o regresso para passar 30 dias na cidade. Em 1967, então diretor da Alfândega, Barbosa se aposentou. Em 1970 viajou uma última vez a Portugal, buscando tratamento para problemas cardíacos. Faleceu três meses depois, em janeiro de 1971. A tão sonhada viagem ao Brasil, descrita em tantos poemas, foi de fato impossível.

### ***Claridade* em Cabo Verde, em Portugal e no Brasil (1936-1960)**

Na década de 1930, Jorge Barbosa, Baltasar Lopes, Manuel Lopes e João Lopes, preocupavam-se com "situação desastrosa, principalmente no domínio político econômico" em que Cabo Verde estagnava (B. Lopes, "Depoimentos" XIII). Algo tinha que ser feito, e os poetas decidiram que a imprensa seria a sua arma (B. Lopes, "Depoimentos" XIII). Eles planejaram publicar um jornal, mas isto não foi possível. Então publicaram, em 1936, o primeiro volume da revista *Claridade*, a "alvorada de uma literatura radicalmente cabo-verdiana" (Ferreira, *A aventura* 93). Lida em Portugal e no Brasil, *Claridade* foi uma contracorrente anunciando o nascimento de uma moderna literatura cabo-verdiana.

*Claridade* foi publicada em três momentos distintos, com hiatos de anos: de 1936 a 1937, de 1947 a 1949, e de 1959 a 1960. Ellen W. Sapega ressalta que é necessário analisar cada uma das edições de acordo com o contexto histórico de sua publicação (Sapega, "Notes" 161). A publicação inicial de *Claridade* foi essencial para a imaginação de uma identidade cabo-verdiana separada de Portugal, mas era cedo demais para se escrever sobre a independência política do arquipélago (159, 160). Os editores se recusaram a submeter a edição inaugural de *Claridade* aos censores; mas todas as edições seguintes passaram pelo crivo da censura (164, 165).

*Claridade* sempre foi política. O programa da revista, segundo Baltasar Lopes, era “fincar os pés na terra,” e escrever “sobre os problemas vitais de Cabo Verde e as condições de vida do seu povo” (“Depoimentos” XIV). Os dois primeiros volumes de *Claridade* começam com poemas em crioulo, dando destaque a esta língua reprimida durante os anos de colonialismo (Santos, *As máscaras* 46). Esta foi a primeira vez em que a defesa do crioulo foi posta de maneira militante e decisiva (Ferreira, *A aventura* 85). Estes poemas não vieram acompanhados de comentário nem de tradução, exigindo um certo engajamento de leitores estrangeiros (Sapega, "Notes" 164). As edições de *Claridade* da década seguinte passaram a ser mais didáticas e menos provocativas, com explicações destinadas a um público que ignorava a língua e a cultura cabo-verdianas (Sapega, "Notes" 164). Esta mudança reflete o aumento da repressão por parte do Estado Novo, ao longo do tempo (Sapega, "Notes" 165).

Em 1968, Baltasar Lopes condenou a ingenuidade daqueles que, décadas depois, criticaram *Claridade* por não ser mais abertamente política. *Claridade* foi publicada nos anos de "salazarismo fascistóide" e "censura implacável:" "censura que, inclusivamente, não admitia nem tolerava o emprego em público da palavra *fome*, não fossem os cenáculos internacionais saber que em Cabo Verde havia fome, porque, a haver fome, isto seria um atestado de incapacidade da

administração colonial portuguesa...” (“Depoimentos” XV). Este depoimento esclarece que, só de mencionar a fome, os poemas de Jorge Barbosa já eram políticos. Na época do Estado Novo, as fomes que atingiam Cabo Verde (e, em menor grau, os Açores) eram por vezes chamadas eufemisticamente de “*crises alimentícias*” (Bettencourt 13).

A elite intelectual portuguesa, apesar de reconhecer o caráter cabo-verdiano de *Claridade*, ainda assim o considerava português. Uma resenha em *Presença* definiu *Claridade* como a “primeira manifestação do espírito autêntico português fora da metrópole,” ressaltando seu “caráter nitidamente ‘cabo-verdiano’” (“Presença” 13). Augusto Casimiro exprime uma opinião semelhante sobre a civilização em Cabo Verde: ela “tem uma individualidade própria,” mas é “Portugal ainda” (Casimiro qtd. in M. Lopes, “Tomadas” [*Claridade* 3] 9).

Cecília Meireles chamava José Osório de Oliveira de seu “advogado ultramarino,” e este apodo bem poderia ser aplicado ao relacionamento deste com os poetas cabo-verdianos (“Entre a Brumolândia” 95). Osório viveu em Cabo Verde, e tinha carinho por sua gente e sua cultura. Para ele, Cabo Verde era inegavelmente português, como fica explícito já no título do seu livro educativo de 1955: *As ilhas portuguesas de Cabo Verde*. Neste volume, o afeto de Osório por Cabo Verde se mistura com um orgulho colonizador; o livro tem uma epígrafe de Salazar, e louva a conquista e ocupação portuguesa das suas províncias ultramarinas. Um racismo inadvertido se expressa em passagens como: “Na província portuguesa de Cabo Verde, o maior ou menor grau de coloração da pele não quer dizer nada, pois que todos os habitantes são igualmente civilizados;” e a insistência que, mesmo que haja mais habitantes negros e mestiços que “brancos puros,” todos são “Cristãos e Portugueses” (*As ilhas* 20, 34). José Osório de Oliveira ainda considera Portugal, Brasil, a Índia Portuguesa e a Luso-África como o mundo

“lusó-afro-asiático brasileiro,” que pode ser chamado de Comunidade Lusitana ou Mundo Lusíada (Osório de Oliveira, *Poesia* 6).

Em 1954, em uma escala em S. Vicente, o açoriano Vitorino Nemésio contempla a desolação de Cabo Verde. Em seu diário, Nemésio escreve que não pode esquecer "o abandono e a fome de um arquipélago que é português desde Diogo Gomes e Lançarote de Lagos" (BNP Diário XXI, E11/Caixa 61). Esta frase não apenas caracteriza o arquipélago como historicamente *português*, como implicitamente critica o Estado Novo por seu descaso. Esta é uma crítica privada, escrita em um diário pessoal, que não indisporia o Estado Novo com o poeta açoriano.

A contracorrente que era *Claridade* chegou às plagas açorianas. Pedro da Silveira escreveu que a revista cabo-verdiana foi uma inspiração para escritores açorianos. Os primeiros contatos deste poeta açoriano com o modernismo foram através de Vitorino Nemésio (sua obra, mas também, a sua *Revista de Portugal*) e de Jorge Barbosa. Silveira lista o que foi, para ele, "o grande choque que dá vida ao cego:" em *Horizonte*, uma crítica de *Ambiente* de Jorge Barbosa por Francisco José Tenreiro, e a transcrição do "Poema do Mar" (*Ambiente*); o ensaio de Nemésio sobre Roberto de Mesquita ("O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita," publicado no N.º6 da *Revista de Portugal*) e o seu *Bicho Harmonioso*. O açoriano Silveira escreveu a Jorge Barbosa e a Vitorino Nemésio (Silveira "Aqueles anos" 6). Nemésio não respondeu a essa primeira carta, embora ele e Silveira tenham desenvolvido uma correspondência nos anos seguintes. Barbosa respondeu, enviando a Silveira um exemplar de *Ambiente*. Anos mais tarde, Silveira veio a ter contato com os outros membros de *Claridade* através do irmão de Baltasar Lopes, o Comandante João de Deus Lopes da Silva.

Segundo Silveira, os claridosos, ao escreverem sobre a realidade de Cabo Verde, inspiraram os poetas açorianos a escreverem sobre seu próprio arquipélago:

O que vamos buscar aos caboverdeanos, ilhéus como nós e também súbditos de Portugal, é uma como que lição de atitude, uma indicação do caminho a tomar. Apoiado no exemplo dos escritores "claridosos" (e também no de Vitorino Nemésio, no dos escritores das nações ex-colônias da América, etc), lançámo-nos também à tarefa de *descobrir* o nosso arquipélago. (Silveira, "A Literatura" 1)

*Claridade* foi, para os poetas açorianos da geração de Pedro da Silveira, análoga ao que o movimento modernista brasileiro foi para os claridosos: uma inspiração para escrever sobre a própria terra.

Talvez tenha sido uma solidariedade ilhoa que tenha levado Pedro da Silveira a afirmar, em um artigo de 1949, que a literatura claridosa *não* era portuguesa.

O facto de Cabo-Verde ser uma possessão portuguesa não implica que chamemos literatura portuguesa ao que, depois de *Claridade*, tem escrito a intelectualidade crioula. *Claridade* foi o grito de Ipiranga na Literatura Caboverdeana. E *Chiquinho* não poderia ter sido escrito por nenhum dos novos romancistas portugueses nem talvez mesmo, a despeito de uma maior *proximidade*, por um brasileiro do Nordeste. (Silveira, "Literatura caboverdiana" 2)

Ao chamar *Claridade* de "o grito de Ipiranga" na literatura cabo-verdiana, Silveira aproxima os claridosos ao Brasil, e reconhece uma independência *literária* de Cabo Verde. (Esta independência literária é inclusive uma independência do Brasil - Silveira diferencia *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, dos romances nordestinos brasileiros). Este texto foi publicado em 1949, mais de duas décadas antes da independência política de Cabo Verde.

Manuel Lopes testemunhou que na época de *Claridade*, Cabo Verde vivia um período de entusiasmo literário (Lopes, "Reflexões" 17). Os claridosos se inspiraram parcialmente na

própria *Presença*, mas principalmente no modernismo brasileiro. A respeito de *Presença*, Manuel Lopes escreve: “A mensagem presencista era, para nós, epidérmica - não penetrava a nossa humanidade. Não representava uma solução ou um caminho, uma resposta às nossas interrogações” (“Reflexões” 17). O Brasil, para os claridosos, era um irmão; “mais rico e mais corpulento, mas irmão” (“Reflexões” 17).

As literaturas de Cabo Verde e do Brasil passaram por um processo de “desidentificação” com a figura paterna que era Portugal (Martuscelli, “Para uma discussão” 114). A relação “transcultural” e “transliterária” estabelecida entre as duas culturas era direta, e não necessariamente passava pelo filtro português (Martuscelli, “Para uma discussão” 114, 116). Aliás, o relacionamento “quebrado” entre Brasil e Portugal, e Cabo Verde e Portugal, reforçava o relacionamento entre Brasil e Cabo Verde (Martuscelli, “Pasárgada” 55). A emancipação brasileira veio antes, e serviu de modelo a Cabo Verde, em um momento em que as ilhas começavam a refletir sobre a sua própria condição de colonizadas (Martuscelli, “Para uma discussão” 114).

Seguindo o exemplo brasileiro, os claridosos escreveram sobre a própria terra e a própria cultura - só que mais de duas décadas antes dos movimentos de independência na África portuguesa. Uma nação é, de acordo com Benedict Anderson, uma comunidade política imaginada (6). Falar de uma nação cabo-verdiana na década de 1930 seria anacrônico, mas a comunidade do movimento claridoso abriu caminho para esta ideia.

A maneira como o modernismo brasileiro inspirou os cabo-verdianos a escreverem sobre a sua própria terra nem sempre foi clara para os críticos literários do século XX. Gilberto Freyre admirava a literatura cabo-verdiana, para ele “a mais viva literatura luso-tropical, depois da do Brasil” (*Aventura* 307). No entanto, ele via na literatura cabo-verdiana o defeito de se inspirar

demasiado no Brasil, sem desenvolver sua própria originalidade e personalidade (Santos, *As máscaras* 44). David Mourão-Ferreira exprimiu uma crítica parecida em sua recensão de *Caderno de um ilhéu* (1956) de Jorge Barbosa. Para Mourão-Ferreira, o tom coloquial imitava o dos modernistas brasileiros de 1922, mas sem a vivacidade dos modelos (Mourão-Ferreira qtd. in Santos, *As máscaras* 225).

Para João Gaspar Simões, Jorge Barbosa era um “poeta português” que se encontrou com a lírica do Brasil – em contraste, por exemplo, com a poeta brasileira Cecília Meireles, que falava ao espírito português (Simões qtd. in Santos, *As máscaras* 232). O crítico ainda escreveu que a semelhança da poesia de Jorge Barbosa com o segundo modernismo brasileiro fazia de sua obra “tardi[a], quase anacrônic[a]” (Simões qtd. in Santos, *As máscaras* 232).

O modernismo cabo-verdiano não imitava o brasileiro, mas sim, em devida moda antropofágica, se apoderava do que lhe era de interesse e criava uma literatura própria da sua terra. Barbosa descreve esta inspiração, ao mesmo tempo defendendo a originalidade da literatura cabo-verdiana: “Tal influência resultou sobretudo do exemplo dos escritores brasileiros ao se debruçarem sobre a terra natal e sobre a gente irmã, onde foram encontrar os temas das suas obras” (Barbosa qtd. in Santos, *As máscaras* 44). Qualquer semelhança entre os modernismos brasileiro e cabo-verdiano seria uma “parecença de família” (Barbosa qtd. in Santos, *As máscaras* 44).

Apesar da camaradagem que os poetas caboverdianos sentiam pelo Brasil, o estrangeiro que mais advocou pelo movimento claridoso não foi um brasileiro, mas sim o português José Osório de Oliveira. Osório é uma contracorrente que passa pelos três capítulos desta dissertação. O intelectual português viveu em Cabo Verde por quatro meses em 1927, como funcionário dos Correios. Manuel Lopes classifica-o como um dos poucos portugueses a publicamente

demonstrar sua compreensão pelas coisas de Cabo Verde (“Tomadas” [*Claridade* 3] 9). Para Jorge Barbosa, Osório foi um dos três "melhores amigos de Cabo Verde," merecedor de uma rua com seu nome no arquipélago (BNP Esp. A / 1644). João Lopes prevê que o reconhecimento de José Osório de Oliveira será póstumo: "No entretanto como a justiça portuguesa só se faz nos 'centenários' é natural que V. não as goze e as gerações vindouras venham admirar suas estátuas pelas praças do nosso Cabo Verde!!..." (Lopes qtd. in Ferreira, "Cartas").

Tanto como no seu papel de intelectual como de funcionário público, Osório fez tudo em seu poder para ajudar os claridosos e o povo de Cabo Verde. Sua influência era maior no mundo da República das Letras, no qual ele buscava ajudar os seus diversos protegidos a conseguirem um "lugar ao sol" (BNP E11/5949). Ele também tentou usar a sua influência política, embora os seus pedidos tenham encontrado ouvidos moucos. No seu espólio encontra-se uma carta de Marcello Caetano de 1944, em resposta a um pedido de ajuda de Osório em nome de Cabo Verde. A princípio, o então recém-nomeado Ministro das Colónias acusa estar muito ocupado: “O tamanho das responsabilidades que, mau grado meu, assumi é de assustar os mais afoitos” (BNP N24/52). Embora Caetano faça uma promessa fraca de ajudar, a carta trai a sua ignorância em relação ao povo de Cabo Verde, a sua falta de vontade de comunicar-se com eles diretamente, e uma atitude antecipada de negar o que lhe fosse pedido: “Farei por Cabo Verde e pelas suas aspirações econômicas e espirituais quanto em minhas mãos estiver. Ajude-me você, esclarecendo-me do que desejariam lá, e esclarecendo-os do que me não foi possível conceder-lhes” (BNP N24/52). Em 1944, Osório ainda era funcionário público, mas já não se encontrava em Cabo Verde; ainda assim, ele se importava mais com o bem-estar das Ilhas do que o Ministro das Colónias.

Osório ajudou Barbosa a publicar poemas em *Descobrimento* e nos *Cadernos de Poesia* (Barbosa qtd. in Ferreira, "Prefácio" LXXXVI). Foi através de Osório que a revista *Claridade* chegou às mãos do poeta brasileiro Ribeiro Couto, que escreveu a Manuel Lopes comentando as similaridades entre as poesias da revista e o movimento modernista brasileiro: "Salta aos olhos que a literatura do grupo de 'Claridade' está mais perto do Brasil que de Portugal" (Couto qtd. in Santos, *As máscaras* 208). Em 1939, Barbosa enviou uma primeira versão datilografada de *Ambiente* para Osório e Baltasar Lopes, para que os amigos lessem e fizessem sugestões. Neste documento, que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal, os poemas que foram publicados na versão final de *Ambiente* contêm marcas de "tique" em preto e em vermelho; os que foram rejeitados não contêm marcas. Barbosa confiava em Osório, e o português teve certa influência na versão final de *Ambiente*, publicada em 1941.

Em sua correspondência com Vitorino Nemésio, então diretor da *Revista de Portugal*, Osório pede insistentemente que Nemésio convide os claridosos para publicarem na revista: "Porque não abre a *Revista* à gente nova de Cabo Verde, à gente do grupo *Claridade*? Olhe que é uma literatura nova, diferente, que ali se está a formar" (BNP E11/5950). Osório apela à solidariedade ilhoa de Nemésio para ajudar à incipiente literatura moderna cabo-verdiana: "A *Revista de Portugal* tem quase o dever de abrir os braços a essa gente crioula, cheia de talento (asseguro) e desprotegida. O ilhéu que você é compreenderá, talvez, esse caso" (BNP E11/5950).

Vitorino Nemésio assegurou a Osório que havia entrado em contato com seu antigo colega de faculdade, Baltasar Lopes: "Já escrevi ao Baltasar e, por ele, a todo o povo de Cabo Verde" (Osório in BNP E11/5950; Nemésio in BNP N24/368). A *Revista de Portugal* dava lugar de destaque à literatura brasileira, publicando os poetas Cecília Meireles, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, entre outros; assim como resenhas sobre livros brasileiros. Em janeiro de

1939, Cabo Verde também marcou presença na revista, com o conto "Parafuso" de Baltasar Lopes.<sup>4</sup>

Tão vaidoso quanto solidário, Osório se gabava de ter encorajado Jorge Barbosa a escrever sobre Cabo Verde. De acordo com o português, o jovem Barbosa contou a ele que era poeta, e leu um poema de sua autoria intitulado "O banho de Diana." Osório olhou em volta para a paisagem tipicamente cabo-verdiana, e disse a Barbosa:

Então você é filho de Cabo Verde; vive aqui, neste pedaço doloroso da Terra; nunca viu essa delícia do Mundo que é o Mediterrâneo, nem sabe o que é a doçura de uma fonte, e põe-se a cantar êsse tema, tratado por tantos poetas e que só por sugestão literária pode sentir, quando tem aqui, a seu lado, uma paisagem e um povo cujo drama está a pedir uma voz que o interprete para se fazer escutar! (*Poesia 7*)

Osório orgulha-se desta influência sobre Barbosa, que se tornou "o primeiro dos poetas cabo-verdianos com plena consciência de sua missão" (*Poesia 7*). Esta anedota talvez seja exagerada: Félix Monteiro afirmou que Jorge Barbosa não se lembrava desta conversa com Osório (Monteiro qtd. in Ferreira "Prefácio," XCVIII).

No artigo "Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil," publicado no segundo volume de *Claridade*, Osório encoraja um sentimento de solidariedade entre brasileiros e cabo-verdianos. Osório afirma que a literatura moderna de Cabo Verde se inspirou mais no modernismo brasileiro do que na literatura portuguesa (4). O português recomenda que os leitores brasileiros recebam *Claridade* "como se irmãos seus a subscrevessem, porque como irmãos os consideram os caboverdeanos" (4). No entanto, este embaixador cultural não é imune a um certo orgulho colonizador: "E que nós, portugueses do Continente, saibamos ver nesse

---

<sup>4</sup> "Parafuso" contém trechos dos capítulos 16, 19, 21, e 32 da segunda parte de *Chiquinho* (1947), mas sem nenhuma referência a isso. Entre o conto e o romance há diferenças significativas (Bettencourt 38).

entendimento de brasileiros e caboverdeanos a melhor prova da universalidade da nossa acção espiritual, nossa glória eterna” (4). Osório não podia conceber de um relacionamento entre as literaturas brasileira e cabo-verdiana que omitisse Portugal.

O interesse de Osório na literatura cabo-verdiana se dissipou com o tempo. Em uma conversa privada com Manuel Ferreira, Osório queixou-se da ingratidão dos poetas cabo-verdianos, que não valorizaram tudo que o que ele havia feito por eles e por sua cultura (Ferreira, "Prefácio" XXIV). Em 1960, Barbosa escreve a Osório:

Vejo, com certa mágoa, que você resolveu, se não esquecer-nos, não escrever mais sobre nós. Não sei as suas razões. ... Quaisquer que sejam os motivos da sua decisão, o que é certo é que você tem aqui bons e fiéis amigos, que o estimam, o admiram e lhe são gratos pela sua heroica insistência em revelar a nossa terra e a nossa gente ao mundo lusíada, numa cruzada desinteressada, de longos e já saudosos anos. (BNP Esp. A / 1644)

Eventualmente, Osório voltou sua atenção mais para a literatura brasileira (Ferreira "Prefácio" XXIV). Desta maneira, Osório abandona o seu papel de advogado de uma literatura periférica no mundo lusófono, para adotar o de admirador de uma literatura dominante, a brasileira.

Eram desiguais as contracorrentes que uniam o Brasil a Cabo Verde, e o Brasil a Portugal. Ao passo que a literatura brasileira era muito apreciada pelos escritores cabo-verdianos, o impacto de *Claridade* no Brasil limitava-se a alguns escritores que haviam tido contato com a revista, como Ribeiro Couto. A admiração de Manuel Bandeira pela poesia portuguesa se faz clara em poemas como "Portugal, meu avozinho;" não consta, no entanto, que Bandeira tenha tomado conhecimento dos vários poemas cabo-verdianos escritos em sua homenagem, apesar de sua amizade com Ribeiro Couto. Afinal, as obras que vêm de regiões com menos capital literário

são as “mais improváveis,” e quando conseguem emergir o fazem “quase milagrosamente” (Casanova 26).

Ellen W. Sapega aponta os sucessos e os fracassos dos claridosos em seu engajamento com o mundo literário lusófono, cujos pólos são o Brasil e Portugal. Em certo aspecto os claridosos fracassaram, pois não conseguiram que os intelectuais brasileiros e portugueses reconhecessem as semelhanças entre essas três culturas (Sapega, “Que mundo” 107). No entanto, tiveram sucesso ao lançar sua obra, inserindo-se no diálogo literário do mundo lusófono – por exemplo, com a recensão de *Claridade em Presença* (Sapega, “Que mundo” 107).

Ao longo dos anos, os claridosos criaram uma literatura verdadeiramente cabo-verdiana, antes que Cabo Verde tivesse independência política. A literatura de Jorge Barbosa era simultaneamente ilhoa, com temas de insularidade e cabo-verdianidade, e universal. Como o poeta afirmou: “Mas, assim mesmo, com o seu ponto de partida climático, com as suas raízes aprofundadas na terra mãe, com as suas vozes das almas irmãs que nos rodeiam, a nossa produção literária terá tido projecção e universalidade” (Barbosa qtd. in Santos, *As máscaras* 44). Os títulos dos livros de Jorge Barbosa revelam a sua preocupação com as Ilhas de Cabo Verde: *Arquipélago*, *Ambiente* e *Caderno de um ilhéu*.

Por serem tão diferentes um ao outro, em termos de conteúdo e de momento de publicação, convém tratar cada livro separadamente. Eu os analiso em ordem cronológica, a fim de ressaltar a progressão da Ilha real e da Ilha metafórica na obra barbosiana. Nos Capítulos II (sobre Vitorino Nemésio) e III (sobre Cecília Meireles) não é possível refletir detalhadamente sobre cada obra publicada pelos autores, pois elas são inúmeras; nestes capítulos os poemas são divididos por temas. O fato de Jorge Barbosa ter publicado apenas três livros permite a análise detalhada de cada um deles.

### *Arquipélago (1935)*

O título do primeiro livro de Jorge Barbosa já revela o seu grande tema: o arquipélago de Cabo Verde. Este livro é circular, e o primeiro e o último poemas fazem a mesma pergunta: de onde vêm as Ilhas de Cabo Verde? “Destroços de que continente, / de que sismos, / de que cataclismos?” (Barbosa, *Arquipélago* 37).

O primeiro poema, “Panorama,” foca-se no “drama milenar” da origem das Ilhas, listando os diferentes migrantes que viriam a formar o povo cabo-verdiano:

marinheiros queimados,  
corsários, escravos, aventureiros,  
condenados, fidalgos, negreiros,  
donatários das Ilhas,

Capitães-Mores... (Barbosa, *Arquipélago* 9)

O último poema, “Destinos,” foca-se na continuidade das Ilhas e no seu futuro. As Ilhas são “Destroços de um naufrágio” – um naufrágio que “continua” (Barbosa, *Arquipélago* 38). A perspectiva das Ilhas como um naufrágio perpétuo é pessimista; mas, ao longo do livro, o eu lírico pinta um retrato detalhado das Ilhas, realçando seus defeitos e qualidades.

Em “Panorama,” as ilhas são descritas como “perdidas” e “esquecidas” (Barbosa, *Arquipélago* 9). O adjetivo “esquecidas” é usado para se referir ao isolamento e ao abandono das ilhas ao longo da obra de Barbosa. Para Santos, estes sintagmas sugerem a imagem do isolamento “sob o signo da tragédia” (Santos, *As máscaras* 60).

“Povo,” dedicado a José Osório de Oliveira, interroga talvez a maior questão da identidade cabo-verdiana da década de 1930: são os cabo-verdianos europeus ou africanos? Este “conflito” entre duas identidades opostas cria uma “ansiedade profunda” na alma do povo

(Barbosa, *Arquipélago* 33). Embora as identidades estejam em “conflito,” o eu lírico interpreta ambas de maneira positiva, em um tom similar ao que viria a ser o luso-tropicalismo: “o sangue forte africano” em conflito com “o sangue aventureiro / dos homens da Expansão” (Barbosa, *Arquipélago* 32). O eu lírico valoriza a herança africana, atitude incomum na época; ao mesmo tempo, não rejeita Portugal. Os cabo-verdianos encontram-se indecisos entre “o clima tropical / e o espelho de Portugal...” (Barbosa, *Arquipélago* 32).

“O Mar” é o único poema de *Arquipélago* em que se vislumbra um desejo de partir. Neste poema, o mar é apresentado como uma barreira que isola o eu lírico em sua Ilha, e simultaneamente como um conector que encoraja sonhos de viagens, dilatando sonhos e sufocando desejos (Barbosa, *Arquipélago* 34). A pequenez da ilha é contrastada com a imensidão do mar, gerando a “saudade do desconhecido e do longe” (Santos, *Mundividência* 61). A “cinta do mar” rodeia a Ilha, reforçando a ideia de limites; ela “detém ímpetos” ao arrebatamento dos ilhéus, e “insinua / horizontes para lá / do nosso isolamento!” (Barbosa, *Arquipélago* 34). O mar é o convite da viagem apetecida e frustrada. O poema termina em uma nota de esperança: “Talvez um dia...” (Barbosa, *Arquipélago* 35).

### ***Ambiente* (1941)**

O título de *Ambiente* (1941) remete ao ambiente em que o poeta se encontra circunscrito: sua Ilha. Em uma carta a Manuel Lopes, já em 1933, Jorge Barbosa fala sobre a gênese deste livro. Barbosa observa que os poemas nasceram do seu contato com a “paisagem física, humana e até psicológica do nosso ambiente” (Barbosa qtd. in Santos, “Prefácio” 13). Barbosa supõe que a sua intenção é parecida com a de Ribeiro Couto, nos seus poemas com motivos brasileiros (Barbosa qtd. in Santos, “Prefácio” 13).

O desejo de evasão e a viagem frustrada estão presentes em “Nostalgia.” No universo barbosiano, a palavra “nostalgia” é utilizada de maneira curiosa. O *Dicionário Priberam* define “nostalgia” como uma “tristeza profunda causada por saudades do afastamento da pátria ou da terra natal” (dicionário.priberam.org). Na poesia de Barbosa, a nostalgia costuma a ser associada com saudades de terras desconhecidas, e a vontade de partir da terra natal.

O eu lírico de “Nostalgia” encontra-se na Ilha, e dela observa os barcos passando. Ele se perde ao ver os barcos, e fantasia a respeito das terras desconhecidas de onde eles vêm:

E fico por instantes  
 construindo  
 fantasiando  
 cidades  
 terras distantes  
 que apenas sei existirem  
 por aquilo que se diz... (Barbosa, *Ambiente 9*)

O eu lírico sente nostalgia por terras distantes, que ele só conhece “por aquilo que se diz” (Barbosa, *Ambiente 9*).

A conclusão do poema é um dístico de perda, em tom de luto pela viagem não feita: “Fico mais triste pensando / nessa Viagem que eu não fiz...” (Barbosa, *Ambiente 9*). A Viagem sonhada e não realizada é escrita com V maiúsculo, reforçando a sua importância na obra barbosiana. O tom de uma vida não vivida remete ao poeta brasileiro Manuel Bandeira, grande influência para os poetas cabo-verdianos. Por exemplo, em “Pneumotórax:” “A vida inteira que podia ter sido e não foi” (*Estrela 128*). E em “Andorinha:” “Andorinha, andorinha, a minha cantiga é mais triste! / Passei a vida à toa, à toa...” (*Estrela 139*).

"Irmão" foi originalmente publicado no volume inicial de *Claridade* (1936) e depois em *Ambiente*. Este é um dos poemas mais antologiadados de Barbosa. Na época, *Claridade* estava mais próxima do neorrealismo que *Presença*, antecipando em cerca de três anos o neorrealismo português (Santos, "Prefácio" 16). "Irmão" é um exemplo do neorrealismo cabo-verdiano.

O protagonista de "Irmão" teve viagens concretas, diferentes das viagens hipotéticas típicas dos poemas barbosianos. No mar, ele lidou com tempestades e calmarias; em terras estrangeiras, amou mulheres com o "ímpeto sensual" luso-tropicalista (Barbosa, *Ambiente* 18). Mas as viagens são coisa do passado, e não voltarão a se realizar; as "portas" da América estão fechadas, uma alusão às leis norte-americanas de 1919, 1924 e 1928, que restringiam a entrada de analfabetos no país, estancando a migração de cabo-verdianos que trabalhavam como baleeiros (Carvalho e Sá 125).<sup>5</sup>

Com a migração barrada, o cabo-verdiano luta com o trabalho físico e a estiagem, vergado sobre a terra "pobre," "ingrata" e "querida" (19). Nos seus momentos de lazer, ele vai a bailes. A morna é associada com o mar que, tentador, convida o cabo-verdiano a viajar. Antigamente, o mar realmente agia como um conector; agora, ele é associado à nostalgia das viagens.

A Morna

Parece que é o eco em tua alma

da voz do Mar

e da nostalgia das terras mais ao longe

que o mar te convida, (19)

---

<sup>5</sup> Estas leis eram abertamente racistas: "The 1924 Immigration Act also included a provision excluding from entry any alien who by virtue of race or nationality was ineligible for citizenship" ("The Immigration"). A lei barrava, por exemplo, todos os imigrantes de países asiáticos.

Mais uma vez, a nostalgia se aplica a terras distantes, não à terra natal. As aventuras pelos oceanos “já não existem” – existem apenas as histórias contadas (Barbosa, *Ambiente* 19).

Assim como a terra é descrita com carinho, o eu lírico também apostrofa o viajante de maneira afetuosa:

Ó Caboverdeano humilde

anónimo

- meu irmão! (20)

Um dos possíveis fins da vida deste cabo-verdiano humilde é morrer como consequência da seca ou, na metáfora de Barbosa, ser levado “na onda alta de alguma estiagem!” assim como os barquinhos que rodeiam as Ilhas acabam sendo levados pelo oceano (20).

Em "Paquete," as perspectivas dos ilhéus são contrastadas com as de forasteiros. Um eu lírico ilhéu imagina como a sua Ilha é percebida por visitantes do continente. Os ilhéus veem nos viajantes o cansaço das viagens e “a sugestão convidativa / das perspectivas longínquas...” (46). Os passageiros do vapor, por sua vez, sentem pena “da ilha prisioneira do mar” (46). O eu lírico considera: é possível que uma passageira do vapor pense nele “quando o barco já estiver ao largo,” e que ele pense nela quando ouvir no rádio os “rumores” que vêm de “terras distantes” (46).

### ***Caderno de um ilhéu (1956)***

O terceiro e último livro de Jorge Barbosa, *Caderno de um Ilhéu*, foi publicado em 1956 pela Agência Geral do Ultramar, de Lisboa. É importante notar que este é o único livro de Barbosa publicado não por editoras cabo-verdianas, mas sim por um órgão do Estado Novo português. A Agência Geral do Ultramar / das Colônias foi criada em 1924, supostamente com o

objetivo de fomentar a “solidariedade” do “Mundo Português” (Lima Garcia 346). *Caderno de um ilhéu* recebeu o Prêmio Camilo Pessanha em 1955.

Publicar e vender livros e revistas em Cabo Verde era uma tarefa difícil. Em 1939, planejando a publicação de *Ambiente*, Barbosa propõe-se a publicar 200 exemplares, pois este foi o número de exemplares de *Arquipélago* vendidos em Cabo Verde (BNP L. 70842 V). A José Osório e Baltasar Lopes, Barbosa escreve que publicaria *Ambiente* em Lisboa se pudesse encontrar um editor, mas que tal hipótese não lhe parecia viável (BNP L. 70842 V). Em uma entrevista ao jornal açoriano *A Ilha*, o comandante Lopes da Silva, irmão de Baltasar Lopes, afirma que a grande dificuldade dos Claridosos são os editores:

[Os Claridosos] Lutam, no entanto, como deve calcular, com uma grande dificuldade: editores. Todos têm trabalhos prontos ou em preparação mas surge esta grande dificuldade sempre. Para exemplo basta isto: o romance de meu irmão Baltazar, "Chiquinho," anunciado desde 1941 como no prelo, ainda não conseguiu lançar-se. Agora parece que os "Novos Prosadores" da Coimbra Editora, o vão lançar. O Jorge Barbosa também prepara um romance, "Bia Graça." (2)

*Chiquinho* foi publicado pelas Edições Claridade em 1947. Em cartas, Barbosa menciona três livros que não chegaram a ser publicados: *Bia Graça*, *Intervalos*, e *Poesia Possível* (BNP L. 70842 V; BNP Esp. A/ 1644). A chance de publicar o seu livro seguinte, *Caderno de um Ilhéu*, pela Agência Geral do Ultramar, provavelmente foi muito bem-vinda pelo escritor cabo-verdiano.

Desde o seu princípio, o Estado Novo português buscou cooptar intelectuais que ajudassem não apenas a justificar o regime, mas a retratá-lo de maneira positiva para consumo internacional. António Ferro, como Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, cumpria o

papel de aliciar intelectuais. O objetivo de Ferro era estimular a produção de arte e literatura nacionais, construindo uma nova imagem de Portugal através de seus artistas (Zenith 824). Ao longo da existência do Estado Novo, diversos artistas portugueses canônicos se beneficiaram desta patronagem: nomes como José de Almada Negreiros, Fernando Pessoa, e Vitorino Nemésio. Os prêmios e as comissões do Estado Novo vinham com condições - apenas escritores que avançassem a perspectiva nacional desejada seriam beneficiados (Zenith 824).

Naturalmente, houve críticas por parte dos intelectuais, nem todos tão encantados com Salazar quanto António Ferro: em dezembro de 1933, *Presença* condenou o patriotismo obrigatório que os artistas deviam demonstrar para serem contemplados com prêmios (Zenith 824). A revista cita os critérios para cada prêmio; o Prêmio Antero de Quental seria atribuído a um livro de versos em que se revelasse "uma inspiração bem portuguesa e mesmo de preferência, um alto sentido de exaltação nacionalista" (A.N. 15). *Presença* se posiciona contra critérios como este, defendendo "os direitos do Espírito e a inalienável liberdade do Artista" (A.N. 15).

Após a Segunda Guerra Mundial, a comunidade internacional passou a encarar as colônias como uma mancha na reputação de Portugal (Castelo 45). O Estado Novo tentou mudar esta narrativa, referindo-se às colônias como "províncias ultramarinas" na constituição de 1945 (Castelo 49). Em uma jogada de marketing, o Estado Novo patrocinava intelectuais que escrevessem sobre o "Mundo Português" de maneira positiva. Em 1951, Gilberto Freyre foi convidado a visitar Portugal e as colônias, visita que resultou nos livros *Um brasileiro em terras portuguesas* (1953) e *Aventura e rotina* (1953) (Castelo 25). Em 1952, o Estado Novo bancou a visita de Vitorino Nemésio ao Brasil, registrada em *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* (1953) (Ribeiro 321). O livro de Nemésio retrata a relação entre Portugal e sua poderosa ex-colônia de maneira familiar e afetiva. Até Cecília Meireles, desafeta dos Estados Novos

brasileiro e português, durante a sua viagem na Índia em 1953 recebeu "das autoridades portuguesas amável convite para uma visita a Goa" (Meireles, *Crônicas* 11).<sup>6</sup> Estas eram contracorrentes encorajadas pelo autoritário Estado Novo português.

Os frutos que Jorge Barbosa colheu do seu relacionamento com o Estado Novo foram menos significativos. Embora a viagem para o Brasil fosse um sonho do poeta, ele não teve a oportunidade de realizar uma viagem paga que resultasse em um livro elogioso a respeito do "Mundo Português." *Caderno de um Ilhéu* contém vários poemas sobre viagens imaginárias ao Brasil - um afeto familiar de uma colônia para com uma ex-colônia que poderia confirmar a teoria Estado Novista de que o Império Português era uma família feliz. Surpreendentemente para um livro publicado pela Agência Geral do Ultramar e recebedor de um prêmio português, críticas ao Estado Novo estão presentes em alguns poemas.

O tema da ilha não é deixado de lado em *Caderno*, mas ele não está presente em todos os poemas. O eu lírico do primeiro poema do livro, "Apresentação," alude a uma natureza mais abstrata e menos específica:

Não levo sinal no rosto  
 Nem tenho nada de especial  
 Que me distinga entre os homens (9)

Realmente, não há nada neste poema que marque a cabo-verdianidade pela qual Barbosa é conhecido. A seção V de *Caderno* é composta de apenas um poema, "Madrigal." Embora este poema não seja um soneto, o seu tema de amor inalcançável remete ao petrarquismo. O eu lírico faz várias oferendas à sua amada; a única marcação deste poema como ilhéu é a oferenda de uma concha que veio do fundo do mar (65).

---

<sup>6</sup> Cecília foi à Índia para participar em um Congresso Internacional sobre Gandhi, a convite do Primeiro Ministro Nehru (Romano 59).

Mais interessantes são os poemas *Caderno de um Ilhéu* em que as ilhas estão presentes. “Prelúdio” revisita a história das origens e do destino das Ilhas, já explorada de forma cíclica no primeiro e no último poemas de *Arquipélago*. Nesta nova iteração da gênese das ilhas, ressalta-se o fato que elas eram desertas quando foram descobertas. Em contraste com a descoberta do Brasil narrada na carta de Pero Vaz de Caminha, nas ilhas não havia “nem homens nus / nem mulheres nuas” (13). Ainda assim, como Pero Vaz, o descobridor de Cabo Verde pensa em El-Rei a descer na terra. Este momento em que o descobridor português põe o pé nas ilhas foi o momento inicial em que “começou a cumprir-se / este destino ainda de todos nós” (14). Barbosa associa o passado de Cabo Verde com um futuro, um “destino” desencadeado pelo descobridor português.

Em “Terça-feira de Carnaval,” o eu lírico pensa nos carnavais de sua juventude, na tradição dos poemas nostálgicos de Manuel Bandeira, como “Evocação do Recife.” A viagem está presente neste poema, mas não para o eu lírico. Ele apostrofa as moças dos carnavais que, fantasiadas de fadas, ninfas e navegadoras, acabaram imigrando na vida real, desaparecendo das ilhas e deixando o eu lírico para trás:

Navegadoras  
 de que longínquos mares  
 a que rumo vos levou  
 a bússola do destino? (16)

O eu lírico também se dirige a elas como “[m]ulheres estrangeiras,” e pergunta onde no mundo elas estarão: “por que terras do mundo agora andais?” (16). A migração das moças resulta em um abandono do eu lírico, que ficou para trás.

A “fininha melancolia” descrita no poema “Momento” parece uma versão cabo-verdiana do *Azorean Torpor*, uma suposta sensação de entorpecimento causada pelos Açores, e à qual Nemésio alude em um poema de mesmo nome (17). Esta melancolia não é tédio, nostalgia ou cisma. Ela é relacionada à Ilha, e o eu lírico pondera que ela talvez venha “das horas solitárias / passando sobre a ilha,” ou “da música / do mar defronte” (17). A vida na Ilha é descrita como melancólica e silenciosa, por vezes interrompida pelos sons ilhéus.

Em “Poesia tardia,” a poesia é um símile para a chuva. A chuva não é um evento mundano em Cabo Verde, e é sempre celebrada na poesia de Jorge Barbosa. O poema é dividido em dois momentos: a expectativa da chuva, com o céu encoberto de “nuvens pesadas” e uma poesia que não quer “se revelar;” e a chegada catártica da chuva/poesia que cheiram bem e ajudam o eu lírico a adormecer (29).

Ao longo de *Caderno*, um impulso de deixar a ilha, representado em fantasias de viagens impossíveis, é justaposto à tediosa realidade de um cotidiano ilhéu burocrático. A negociação da burocracia com o lirismo é autobiográfica, pois Barbosa era funcionário público e poeta. “Alfândega” declara que, ao contrário de nossas expectativas, existe, sim, poesia na alfândega. Esta se encontra na “sugestão de outros climas” que fica na sala de verificação após a passagem de viajantes de outras terras (22). Na última estrofe, o eu lírico se revela como um funcionário que trabalha desde novo na alfândega, e foi lá que ele “escreveu o seu primeiro poema para longe...” (22). Os seus poemas têm um movimento: *para longe*, que é para onde ele gostaria de ir. O final do poema sugere que a poesia vem não só dos passageiros, mas também do funcionário que recebe inspiração deles e a converte em versos.

“Dia” equilibra o tédio do trabalho burocrático com o desejo de viajar. As estrofes são pontuadas pelas horas do dia: “Oito horas,” “Meio-dia,” “Dezassete horas,” “Meia-noite” (33,

34). O dia é “burocrático,” “irremediável” (33). A jornada burocrática do eu lírico é contrastada com a navegação, a viagem: a “tarde parada” e morrendo, e o pequeno veleiro “balouçando” (34). De noite, após o fim da sua jornada de trabalho, o eu lírico nutre a ilusão de uma conexão com o veleiro, imaginado que ele “acena por mim / no meio escuro da baía” (34).

Em “Poesia esquecida,” a perda da inocência significa a perda das aspirações heroicas, substituídas por uma rotina pacífica, burocrática e tediosa:

Moço herói cedo porém  
perdi o impulso e fiquei  
comodamente instalado  
na calma paz burocrática  
onde o heroísmo é só  
a muita resignação. (80)

O eu lírico reconhece, porém, que na sua resignação há um certo heroísmo.

Em “Viagens,” o eu lírico observa navios no cais de São Vicente e realiza viagens imaginárias no seu coração. Ele vai para toda a parte, mas tem uma predileção pelo Rio de Janeiro. Nas últimas duas estrofes do poema, o eu lírico flerta com uma viagem verdadeira: “O bote estava mesmo encostado à escada para me levar / e começava a descer o primeiro degrau...” (39). Esta tentativa de viagem é frustrada: a responsabilidade de seu trabalho burocrático prende o ilhéu à sua ilha:

Mas retrocedia logo,  
porque então me lembrava  
de que no dia seguinte tinha que pôr a assinatura  
no livro do ponto da repartição. (39)

Com melancolia, o eu lírico reflete na nada poética posição do trabalhador, em contraste com os sonhos do viajante. O livro do ponto, onde todos os dias ele deixa “melancolicamente” a sua assinatura e a sua renúncia, é uma metáfora para o trabalho, e o motivo pelo qual as suas viagens nunca passaram “do cais da ilha de S. Vicente...” (40).

“Navio” é sobre o desejo e a impossibilidade da viagem. O eu lírico escreve seus versos, nas “longas noites da ilha,” e sente “o rumor do mar / e do mundo ao longe” (45). Ele desenha, então, um navio. Este navio é como se fosse um poema também, “o mais nostálgico de todos” (45). No entanto, a mágica e a promessa do navio desenhado são desmanchadas com a última estrofe: “Pequeno navio que nunca partiu / que nunca partirá” (45). O passado e o futuro da viagem são negados.

Esse tom lúdico também está presente no poema “Cinzeiro.” De noite e em segredo, o eu lírico finge que o seu cinzeiro é um pacote. As pontas dos cigarros são mastros e chaminés. O eu lírico põe no cinzeiro pedacinhos de papel rasgados: cartas para longe. A viagem imaginária traz uma satisfação real: “E como é bom partir / mesmo dentro / da nossa fantasia!” (48). Ele imagina os tripulantes: passageiros de primeira, uma loura tomando sol no deck, e um emigrante “qualquer,” que se debruça na borda e olha o horizonte: “sou eu” (48). Este é o segundo poema no livro que apresenta a fantasia do eu lírico como emigrante.

“Navegação” é também sobre uma viagem imaginária: “Capitão dos mares! / foi só na imaginação que o fui...” (49). A admissão das viagens imaginárias é seguida por uma lista de negações que se assemelha àquela encontrada em “Prelúdio:”

Nem viagens

nem naufrágios

nem essas

mulheres que há  
 nos cais acenando. (49)

O eu lírico admite que era “tudo mentira,” brotando dos seus versos “impossíveis;” a negação categórica das viagens imaginárias é um tema recorrente (49). No entanto, o eu lírico tem a ciência da existência de um mundo real atrás dos limites da ilha: “Sabia somente / que atrás dos horizontes / o mundo continua” (49).

O eu lírico de “Voz íntima” é talvez, em parte, o culpado da impossibilidade das viagens.

O eu lírico se declara o “inimigo” do apostrofado, afirmando:

Sou eu que faço  
 com que sempre seja pouco  
 o pouco que tens  
 e não deixo as suas audácias passarem  
 além da imaginação. (73)

Mas o eu lírico também sugere que a poesia está presente justamente nesta mistura de desejo e frustração: “Sou o teu inimigo / fiz de ti um poeta” (73). Este poema insinua que audácias que não passam da imaginação são mais poéticas que audácias realizadas.

“Serei marinheiro” é uma promessa de viagem e de aventuras. Com verbos no futuro simples, o eu lírico promete que será marinheiro, que navegará em mares longínquos e que terá “uma briga e uma amante” em cada porto (35). Ao longo do poema é revelado que as viagens são sonhos do poeta, algo que ninguém compreende: o eu lírico será marinheiro, mas “ninguém acreditará em suas histórias,” e quando ele morrer “ninguém saberá” de suas viagens (36). As viagens poéticas são internas, e imperceptíveis para olhos alheios.

Em “Emigrante,” o eu lírico descreve uma migração imaginária com verbos no futuro do subjuntivo e no futuro simples: “Quando eu puser os pés no vapor que me levará;” “Levarei já nos olhos a miragem de outras paisagens / que me esperam” (36). Nela, o eu lírico prevê o seu retorno às ilhas, em dois futuros alternativos: em um deles, ele volta para a “pobreza da nossa terra” pobre também, “tal como fui, / humilde e sem riquezas;” no outro, ele volta rico, com um ar de felicidade que “se garante na abundância das cifras bancárias” (Barbosa, *Caderno* 38). Ele instrui os seus conterrâneos que só se compadeçam dele no segundo cenário: a riqueza significa uma mudança no viajante, um abandono dos seus sonhos.

Em “Simplicidade,” a impossibilidade da viagem é associada à condição de ser-se ilhéu. O eu lírico deseja ser mais simples, sem desejos extravagantes de viagens a terras longínquas. Se ele fosse simples, as Ilhas do Arquipélago lhe bastariam:

Os meus sonhos não meteriam esses rumos impossíveis  
de terras mais além.  
Bastar-me-ia a curta travessia do mar no canal  
num dos nossos minúsculos veleiros,  
para ir conhecer a ilha defronte. (77)

A simplicidade também implica uma volta à língua do povo, mesmo na poesia, assim como fizeram os Claridosos e os modernistas brasileiros:

Seria sem gramática  
a minha poesia  
feita toda de cor  
ao som do violão  
com as palavras aprendidas na fala do povo. (77)

A simplicidade valoriza a "fala do povo," ecoando a nostalgia de Manuel Bandeira pelo Nordeste da sua infância, e pela "língua errada do povo / língua certa do povo,"

Porque é ele que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada. (Bandeira 135)

Em “Regresso” encontram-se tanto o desejo de partir quanto o de tornar a voltar às Ilhas. O eu lírico é um viajante, não um emigrante - Barbosa não poderia ser acusado de evasão com base apenas neste poema. Apostrofando um navio, o eu lírico se pergunta para onde ele vai, e faz a conjectura que talvez o destino seja “[a]quele país” (possivelmente o Brasil) onde a vida “é uma grande promessa / é um grande deslumbramento!” (41). O eu lírico pede: “Leva-me contigo, navio” (41). O último verso revela que o ilhéu não pretende abandonar a sua ilha permanentemente: “Mas torna-me a trazer!” (41).

A seção IV de *Caderno* é uma coleção de três cartas de amor ao Brasil. Na primeira, “Carta a Manuel Bandeira,” o eu lírico dialoga com este poeta brasileiro que foi tão significativo para os modernistas cabo-verdianos. O eu lírico afirma não ter lido nenhum livro de Bandeira, apenas alguns poemas, e não conhecê-lo “porque a distância é imensa / e os planos das minhas viagens nunca passaram / de sonhos e versos” (53). No entanto, o eu lírico leu “A Estrela da Manhã,” - e sonha levar a Estrela até Bandeira (53). No seu poema, Bandeira pede que seus amigos e inimigos procurem a estrela da manhã: “Procurem por toda parte / Pura ou degradada até a última baixeza/ Eu quero a estrela da manhã” (*Estrela* 150). O eu lírico do poema barbosiano atende o pedido:

Eu faria por ti qualquer coisa impossível.

Era capaz de procurar a Estrela da Manhã

por todos os cabarés

por todos os prostíbulos.

E eu ta levaria

pura ou degradada até a última baixeza. (53)

Somente um grau elevado de estima pode justificar que o eu lírico se disponha a fazer “qualquer coisa impossível” por alguém que ele nem conhece. Após conseguir a estrela da manhã, ele a levaria até Bandeira, nos seus “apartamentos de poeta solitário / ali na Avenida Beira-Mar do Rio de Janeiro” (54).

Como em “Retorno,” essa viagem imaginária termina com um retorno pacífico às Ilhas, onde o eu lírico guardaria na sua memória a lembrança de Bandeira:

Depois voltaria tranquilamente para minha ilha

no outro lado do Atlântico.

E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos

sem orgulho

que eu descobriria naquele instante

através da porta entreaberta. (54)

O desejo de viagens e a admiração pelo Brasil e pela literatura brasileira não resultam em um abandono das ilhas nem da cultura cabo-verdiana. O eu lírico anseia por partir, mas tenciona retornar.

O título de “Carta para o Brasil (A cuidado de Gilberto Freyre)” deixa clara a familiaridade dos claridosos com a filosofia que um dia viria a ser conhecida como luso-tropicalismo (55). Este poema também descreve uma viagem imaginária ao Brasil:

Estou a ver-me entrando no Guanabara  
 para essa visita finalmente  
 que eu tenho há muito tempo  
 guardada no meu desejo! (55)

Esta visita é imaginada no futuro: o eu lírico se vê com cabelos brancos e rugas.

Esta carta é uma declaração de amizade ao Brasil, que o eu lírico chama de “meu Amigo” (55). Ele afirma que talvez o Brasil o reconheça, “se souber conhecer por palpite / os que são seus amigos” e se ouvir “a mensagem da minha simpatia” (55). O visitante cabo-verdiano pedirá a benção ao Cristo Redentor, que o recebe de braços abertos nesta “terra amável” (55).

Em “Você, Brasil” o eu lírico gosta do Brasil porque ele é parecido com as suas ilhas. O eu lírico vê semelhanças entre as terras, ainda que o Brasil seja “um mundão,” e Cabo Verde “dez ilhas perdidas no Atlântico” (57). O catálogo de semelhanças entre Brasil e Cabo Verde inclui os povos, os sotaques, a religiosidade, a herança africana (“saudades antigas / dos serões africanos”) a música (o samba e a morna têm “igual simplicidade e igual emoção”), as bebidas (cachaça e grogue), e o café (o eu lírico provoca ao afirmar que café da Ilha do Fogo é melhor que o brasileiro, e pergunta “-Você não fica zangado?”) (Barbosa, *Caderno* 57, 58). Para o eu lírico, as secas do Ceará são como as estiagens, com a diferença que os retirantes do Nordeste “têm léguas sem conta para fugir dos flagelos,” e os cabo-verdianos não podem fugir sem se afogar no mar (58).

Ao final do poema, o eu lírico declara que gostaria de visitar o Brasil, e lista experiências brasileiras que ele quereria viver: assistir ao samba nos morros, passar a terça-feira de carnaval sendo arrastado pelas ondas da Praia do Onze, ver de perto o luar do sertão, usar o “maxixe requebrado” para paquerar uma cabocla (59). Mostrando o seu conhecimento da poesia brasileira, o eu lírico menciona Ribeiro Couto (a quem o poema é dedicado), Jorge de Lima e Manuel Bandeira (59). O desejo de posicionar os pronomes à brasileira alude ao poema “Pronominais” de Oswald de Andrade. O exemplo dado pelo eu lírico (“-‘mi dá um cigarro?’”) é quase idêntico ao do poema do modernista brasileiro.<sup>7</sup> O dístico que fecha o poema categoricamente nega a possibilidade desta viagem: “Mas tudo isso são cousas impossíveis – Você sabe? / Impossíveis” (Barbosa, *Caderno* 59).

Os poemas de viagens imaginárias e o selo da Agência Geral do Ultramar não significam que Barbosa tivesse virado as costas para suas ilhas, ou que ele compactuasse com o Estado Novo. *Caderno de um ilhéu* contém poemas políticos e de protesto, que nem sempre foram apreciados ou compreendidos. Onésimo da Silveira, por exemplo, chama Jorge Barbosa de “pontífice' do evasionismo,” resumindo assim a evolução da obra barbosiana:

Da fase espontânea de livros como *Ambiente e Arquipélago*, passa à fase decadente de *Caderno de um ilhéu*, em que o leitor exigente é decepcionado pela convencionalidade do tema e o artifício da forma poética. Estamos então perante o que se poderia denominar

---

<sup>7</sup> Dê-me um cigarro  
 Diz a gramática  
 Do professor e do aluno  
 E do mulato sabido  
 Mas o bom negro e o bom branco  
 da Nação Brasileira  
 Dizem todos os dias  
 Deixa disso camarada  
 Me dá um cigarro. (120)

ultra-evasionismo, esvaziado até daquelas qualidades mínimas que pudesse ter inicialmente. (15)

Baltasar Lopes repreende as gerações posteriores que acusavam os claridosos de evasionismo, sem levar em consideração a censura à que os escritores eram submetidos pelo Estado Novo ("Depoimentos," XIV). Dois poemas de *Caderno de um Ilhéu* criticavam o Estado Novo.

Sempre preocupado com o desamparo das Ilhas, Barbosa critica a indiferença do Estado Novo no poema "Não era para mim," dedicado "Para o Dr. Marcelo Caetano." Marcelo Caetano foi o Ministro das Colónias de 1944 a 1947; quando *Caderno de um Ilhéu* foi publicado, o seu título era presidente da Câmara Corporativa e ministro da Presidência do Conselho dos Ministros, cargo que ocupou de 1955 a 1958. Sempre uma figura importante no Estado Novo, Caetano assumiria o poder em 1968. Caetano era considerado uma figura liberal dentro do regime, e durante o seu governo houve esperanças de uma "primavera marcelista." No entanto, durante os seus dois anos no poder, Caetano não restituiu a democracia nem tomou atitudes significativas em relação às colónias.

"Não era para mim" foi publicado originalmente no quinto número de *Claridade*, em setembro de 1947; mas sem a dedicatória, o que deixa a sua crítica política um tanto mais vaga do que no livro. Isso remete à anedota contada por Baltasar Lopes a respeito do seu conto "A caderneta," cuja publicação em *Claridade* foi podada pela censura. Ele conseguiu publicá-lo na revista *Vértice*, de Coimbra. A respeito do incidente, Lopes comenta: "Em Cabo Verde era-se mais papista que o Papa naqueles anos de salazarismo fascistóide" ("Depoimentos," XV).

"Não era para mim" não brada como os poemas políticos que Barbosa não chegou a publicar; o seu tom é mais quieto. Talvez justamente por isso ele tenha evadido a censura. Nas primeiras quatro estrofes, o eu lírico menciona coisas lindas da natureza que não são para ele,

porque ele segue um caminho mais difícil. Por exemplo, por instantes o eu lírico ouve a “música mais bela,”

Mas não era para mim a melodia  
 porque os meus ouvidos e a minha alma estão cheios apenas  
 dos ecos que ficam dos gritos e das aflições da vida. (65)

A estrofe seguinte quebra o padrão, e é nela que está presente a crítica ao Estado Novo:

Senti a miséria queixar-se ao meu lado  
 gente sem nada pedindo um pouco somente,  
 do muito que sobeja nas searas e nos cofres.

Mas não era para mim a queixa tão repetida,  
 porque não sou eu que tenho a espada e a balança,  
 para fazer a divisão. (65)

A crítica do poema é sutil, mas clara: a gente de Cabo Verde, “sem nada,” merece o apoio da metrópole, cuja riqueza “sobeja nas searas e nos cofres” (65). A queixa não é para o eu lírico, porque não é ele que tem “a espada e a balança / para fazer a divisão” (65). Caso haja alguma dúvida sobre *quem* possui a espada e a balança, está aí a dedicatória.

Em um tom de reivindicação similar ao “Não era para mim,” o protagonista de “O poeta” reclama igualdade, direitos humanos e paz, e é incompreendido por todos.

O poeta pediu aos ricos pão para os pobres,  
 e defendeu simplesmente o direito de viver  
 para todos os homens.

Isto foi um alarme tão grande,  
 que o acharam um ente perigoso

e chamaram-no

Poeta revolucionário. (71)

Jorge Barbosa critica, nesta estrofe, a noção de que ele possa ser considerado “perigoso” e “revolucionário” simplesmente por pedir direitos básicos a todos.

### **Poesia sobre a areia**

*Caderno de um ilhéu* (1956) foi o último livro publicado por Barbosa. Em uma carta escrita a José Osório de Oliveira em outubro de 1960, Barbosa menciona que em dezembro se comemorarão 25 anos da publicação do seu primeiro livro, *Arquipélago*. Barbosa planeja publicar uma coletânea dos seus três livros com mais alguns poemas inéditos. O volume, que sairia junto com as "bodas de prata" de *Arquipélago*, se chamaria *Poesia possível*. Na altura em que escreveu esta carta, Barbosa dedicava seu tempo a escrever poesia *impossível*: poesia que lhe seria impossível publicar em vida, devido à censura. Barbosa escreve: "O que eu tenho escrito ultimamente ('Memorial de São Tomé,' 'Meio Milénio,' etc.) não poderão ser publicados; estou escrevendo, como já disse, poesia sobre a areia..." (BNP Esp. A /1644).

A imagem da poesia sobre a areia lembra Padre Anchieta, que escreveu um longo poema sobre a Virgem na areia da praia durante o seu cativeiro. No entanto, os poemas de Barbosa não desapareceram, e foram publicados postumamente no livro *Jorge Barbosa (Poesia inédita e dispersa)*, organizado por Elsa Rodrigues dos Santos. Por não ser submetida à censura, esta poesia é menos metafórica e mais agressiva, nomeando os problemas das Ilhas e os responsáveis por estes problemas, como a Soemi (Sociedade de Emigração para S. Tomé e Príncipe), Marcello Caetano, e até o próprio Salazar. Estes poemas não têm a nostalgia e a resignação dos poemas de viagem, mas sim um tom irônico e uma raiva velada (Santos, *As máscaras* 165).

Em artigos em *Claridade*, José Osório de Oliveira e João Lopes descrevem a resignação como uma característica cabo-verdiana. Para Osório, a resignação era algo que os cabo-verdianos cultos tinham que combater em seu povo, chegando a afirmar que se pudesse, ele iria “de ilha em ilha, de povoação em povoação, de casa em casa, dizer aos cabo-verdianos que não se resignassem” (“Palavras” 4). João Lopes dá como exemplo da resignação cabo-verdiana “a circunstância de falecerem os famintos, nos anos de crise, à porta dos armazéns e estabelecimentos comerciais, resignados e sem um grito de revolta” - cena que lembra a tragédia silenciosa do poema "Casebre," de Barbosa (*Caderno de um ilhéu*) (“Apontamentos” 6). Os poemas engajados de Barbosa são uma reação a essa resignação.

“África” (1935) reflete a influência da negritude na obra de Barbosa (Santos, "Prefácio" 14). Este poema valoriza a África, condena a colonização e ironiza os colonizadores. O contexto histórico é a ameaça de uma nova partilha da África pela Alemanha, agressão da Etiópia pela Itália, e movimentos reivindicando a intelectualidade negra na Europa (França qtd. in Barbosa, *Poesia* 37). Este poema deveria ter feito parte do quarto volume de *Claridade*, mas ele foi retirado, talvez pela “tesoura da censura” (França qtd. in Barbosa, *Poesia* 37). A afirmação irônica de que as feridas na África foram feitas “para a glória das Conquistas / e para o prestígio dos Impérios!” se repetiria, mais tarde, em poemas sobre as Ilhas de Cabo Verde (Barbosa, *Poesia* 34). Em “5 estrofes de amizade para o poeta Manuel Lopes” (1957), por exemplo, o eu lírico observa que o descobrimento das Ilhas de Cabo Verde foi feito “para a glória / d’El Rei Afonso V / e provação de nós todos” (Barbosa, *Poesia* 62).

As menções ao Brasil na poesia de Jorge Barbosa são abundantes; menções a Portugal são menos comuns. Por isso o poema “Convite à viagem” (1955) é notável. Nele, o eu lírico apostrofa Daniel Filipe, um poeta “também das ilhas” que se mudou para o continente, pedindo

que ele convide os poetas “da capital imperial / do Algarve, do Porto / de algures de Portugal” para uma visita “às ilhas esquecidas!” (56). Barbosa amargamente contrasta a "capital imperial" e as "ilhas esquecidas."

O eu lírico quer que os poetas portugueses conheçam a cultura cabo-verdiana, que ouçam “a alma do arquipélago / cantando mornas!” e que “venham até nós / sentir a nossa poesia!” (56). Embora ele não queira mal a ninguém, “a eles menos então, / poetas irmãos,” o eu lírico ainda assim se divertiria ao ver os poetas portugueses tentando escrever poesia ao mesmo tempo que lidam com os mosquitos e os “febrões” das ilhas (56). O humor é imaginar os dignos poetas da capital imperial enfrentando o território inóspito das ilhas.

Em “5 estrofes de amizade para o poeta Manuel Lopes” (1957) o eu lírico e o claridoso Manuel Lopes apertam as mãos “no pacto resoluto / de amparo às ilhas” e dos ilhéus necessitados (62). Neste poema também as ilhas são “esquecidas” (62). O eu lírico acredita no poder da poesia para ajudar as ilhas, afirmando que as “nossas ilhas” precisam com urgência da nossa poesia, da nossa fé, e da nossa coragem (62).

“Crianças” (1958) é um poema engajado e neorrealista. O eu lírico critica a atenção dada às crianças carentes de outros cantos do mundo, quando também existem crianças carentes nas Ilhas. Esta crítica é dirigida às entidades portuguesas, a instituições de caridade como a Cruz Vermelha e as Caritas portuguesas, e às senhoras da alta burguesia que participam destas instituições (Santos, *As máscaras* 111).

“Meio Milénio” (1959), poema em cinco partes, critica ironicamente a comemoração dos quinhentos anos de descobrimento de Cabo Verde. A “Parte II Programa” denuncia os discursos oficiais que serão feitos na comemoração, cheios de lugares comuns e omitindo os verdadeiros problemas de Cabo Verde. O catálogo clichê de imagens nacionalistas que certamente farão parte

do discurso inclui o Infante, as Caravelas, Camões, Salazar, o Porto Grande, a Instrução que é a “alavanca do progresso” e as estradas “por onde corre e palpita / a vida do Arquipélago” (78). O nome de Salazar é inserido ironicamente em uma lista de temas para o discurso que também inclui elementos corriqueiros como a banana e o rícino: o venerável é desconstruído pela sugestão do prosaico (Santos, *As máscaras* 120). Na última estrofe, o eu lírico conclui que a única poesia do evento são os fogos de artifício no céu cabo-verdiano. Este poema dismantela a mitologia do Estado Novo.

Na “Parte III Balanço,” o eu lírico faz a contabilidade de quinhentos anos de Cabo Verde: o Porto Grande “abandonado,” poucas estradas (“5 / estradas talvez”), pouca água, poucos fios telefônicos, poucas bibliotecas, escolas rurais sem recursos, hospitais sem remédios, e incontáveis homens, mulheres e crianças “amontoados nos porões / na nossa frota imperial / no rumo de S. Tomé” (82). O adjetivo “abandonado” cumpre o mesmo papel do “esquecidas” que costuma ser atribuído às ilhas: uma acusação de descaso por parte de Portugal continental para com as suas colônias. A denúncia contra a migração forçada para São Tomé é grave, e ela será repetida em outros poemas publicados postumamente. A nobreza associada com uma “frota imperial” é incongruente com pessoas transportadas contra a vontade e em porões, como na época da escravidão. Este poema tem uma afirmação que é desmentida por um remate, e o eu lírico brinca com o duplo sentido da palavra “contar:” “5 séculos / sem História / mas com muitas histórias para contar” é justaposto a “não vale a pena / contar” (Barbosa, *Poesia* 82, Santos *As máscaras* 120).

A “Parte V Presença” explora a presença de Portugal na vida dos cabo-verdianos, apesar de 5 séculos “de abandono:”

Apesar de tudo

Portugal presente em nós  
 nos nossos males  
 nas nossas queixas e súplicas  
 nas nossas esperanças  
 nos nossos anseios. (85)

Segundo esta poética, um dos legados deixados por Portugal é o gosto pela aventura e pela navegação. Outro, ainda, tem tons luso-tropicalistas: Portugal fez dos ilhéus criaturas “variáveis,” “cordiais e brandas no convívio / no amor violentas / e volúveis” (85).

O “Memorial de S. Tomé, sueltos poéticos” (1963) é uma coleção de poemas de denúncia contra a prática desumana da migração forçada de cabo-verdianos para a Ilha de São Tomé. O Estado Novo tentava remediar dois males por meio da migração forçada: a falta de trabalho em Cabo Verde e a ausência de mão-de-obra em São Tomé. Os migrantes eram transportados em condições inumanas nos porões do navio, como escravos ou animais de carga. Muitos morriam no trajeto. A recompensa para os que sobreviviam era um magro salário (Santos, *As máscaras* 118).

Os poemas foram enviados por Jorge Barbosa a Arnaldo França; eles não têm títulos nem foram enumerados. Outras versões dos poemas de “Memorial de S. Tomé” existem em uma fita cassete gravada com a voz de Jorge Barbosa, e foram transcritos por Elsa Rodrigues dos Santos. Nesta fita Jorge Barbosa explica que a agressividade destes poemas é, no fundo, a sua imensa ternura pelo povo cabo-verdiano (Barbosa, *Poesia* 132).

O poema começa com uma apóstrofe a São Tomé. Ainda que São Tomé não seja responsável pela migração forçada, como ele dá nome à ilha, o eu lírico pede que ele interfira em nome dos “pobres” e “humildes” que são transportados contra a sua vontade (Barbosa, *Poesia*

105). O tom é semelhante ao “Navio negreiro,” poema abolicionista do brasileiro Castro Alves, que começa com uma apóstrofe a Deus. O eu lírico de “Memorial de S. Tomé” traça paralelos entre os “serviçais” e os antigos escravos: “Eram antes empilhados / no bojo escuro das naus / sinistras da escravatura” (116). O serviçal é “uma escala / acima do escravo,” lembrado apenas pelos poetas de Cabo Verde, em sua “recalcada” revolta (121).

Críticas duras são dirigidas a Soemi, a Sociedade de Emigração para S. Tomé e Príncipe. O eu lírico condena ainda a metrópole: o trabalho quase escravo dos serviçais custeava a “[v]ida larga e palacetes / dos roceiros em Lisboa” (123). A postura do Estado Novo de que a metrópole e os territórios ultramarinos são uma grande família luso-tropicalista é retratada com cinismo:

a oficializada legenda  
 pretos e brancos são todos  
 irmãos e portugueses,  
 foi boato que circulou  
 pelos recantos do império  
 mas em que nunca ninguém  
 jamais acreditou. (Barbosa, *Poesia* 123)

Contrastemos esta estrofe com as já mencionadas passagens do livro *As ilhas portuguesas de Cabo Verde*, de José Osório de Oliveira, em que ele afirma que a cor da pele dos cabo-verdianos não importa, pois eles são todos “Cristãos e Portugueses” (20, 34). Ousado, o eu lírico barbosiano apostrofa políticos do Estado Novo por nome: Salazar, o Professor Marcello Caetano, e “[g]overnadores da nossa / malograda província,” acusando-os de não conseguirem resolver os “males antigos” das ilhas (127).

O refrão de “Panfletário” (1966), é "Era para eu ser / panfletário” (Barbosa, *Poesia* 140). A perspectiva da vida não vivida na poesia barbosiana tem ecos de Manuel Bandeira: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” (Bandeira 128). Se ele tivesse sido panfletário, o poeta teria combatido “tiranos,” “arbitrários,” “agiotas” (Barbosa, *Poesia* 140). A “prudência,” o “temor” e a “família” o impediram; agora ele é velho, e é tarde demais (Barbosa, *Poesia* 140). Santos descreve Barbosa como “o poeta da inquietude que jamais será aquele que vogará em águas tépidas” (Santos, “Prefácio” 13). O destino fracassado de panfletário é semelhante às viagens apenas imaginadas, nunca concretizadas por prudência.

### **Conclusão**

Os poemas de Jorge Barbosa exemplificam como o concreto e o metafórico convivem em poesia. Ao ler estes poemas, o leitor se depara com ilhas reais - elas têm vento, ruídos, chuva e estiagem. A cultura e a alegria de seu povo são demonstradas em bailes. A sua tragédia é a fome, consequência da natureza inóspita e da negligência do Estado Novo. Os ilhéus, seus habitantes, são pessoas reais. Mas é justamente a perspectiva do ilhéu que deixa entrever a ilha metafórica: cercado pelo mar, entediado pelo cotidiano repetitivo, o poeta ilhéu vê e retrata a ilha como uma prisão.

Tanto a realidade das Ilhas, quanto a metáfora da ilha-prisão, são realçadas pelo fato de o poeta ter passado toda a sua vida nas ilhas. Por vezes, o eu lírico se imagina como um viajante, ou um emigrante - mas mesmo estas fantasias sempre terminam contrastadas com a realidade. Jorge Barbosa é o poeta que sonhou viagens, não o poeta que viajou. Os seus poemas, no entanto, viajaram: eles deixaram Cabo Verde e navegaram a contracorrente até Brasil e Portugal. As contracorrentes levavam os modernismos brasileiro e português até Cabo Verde, e traziam de

lá uma nova literatura cabo-verdiana, que dialogava com outras literaturas de língua portuguesa, mas era original.

A Ilha se insinua de maneira diferente na obra de um poeta ilhéu que passou nela toda a vida, e na de um que a abandonou. É a diferença entre os que vão e os que ficam. Jorge Barbosa ficou: para ele, a ilha é concreta, e sempre próxima. O seu ambiente é familiar demais para ser onírico; os seus problemas são reais e urgentes. As viagens, a migração, e o Brasil são fantasias; a Ilha-Prisão não deixa que o ilhéu escape.

Quão diferente é a Ilha para um ilhéu que emigrou, como o açoriano Vitorino Nemésio. Para ele, a ilha adquire os contornos turvos de uma infância querida e finda. Ela se torna tão amada e inalcançável quanto o seu pai morto. Distante no tempo e no espaço, a ilha passa a adquirir características utópicas; tão desfocada que pode até ser confundida com uma terra estrangeira e idealizada, o Brasil. A ilha de Vitorino Nemésio também é real e metafórica: os Açores de onde ele veio, e a Ilha Perdida para onde nunca poderá retornar.

## Capítulo II

### Vitorino Nemésio: A Ilha Perdida e a Nova Lusitânia

#### Introdução: O poeta fora da Ilha, a Ilha dentro do poeta

Vitorino Nemésio era um ilhéu despaisado. A infância que Nemésio teve na Ilha Terceira, e a própria ideia da Ilha, foram fantasmas que o assombraram por toda a sua vida. Apesar da sua vida estabelecida em Lisboa, onde ensinou na Universidade de Lisboa por quase quatro décadas, e do espírito cosmopolita e aventureiro que o levou a visitar o Brasil e Cabo Verde, Nemésio sempre se voltava para a sua infância na Ilha. Em uma carta a João Gaspar Simões, Nemésio se diagnostica como um procurador da infância perdida (BNP E16/2405). José Martins Garcia chama a ilha da infância de Ilha Perdida, que "obsessivamente" "povoia o discurso poético" de Vitorino Nemésio (*Vitorino* 150). A Ilha Terceira era uma ilha real, onde o poeta cresceu e onde seus parentes ainda viviam. Mas por trás da Ilha Terceira existe o espectro da Ilha Perdida, uma metáfora para tudo o que o ilhéu perdeu ao deixar para trás a sua Ilha, motivado pela ambição.

Nemésio uma vez se descreveu como "explorador de metáforas" (*Corsário* 76). No entanto, nem todas as metáforas são criadas iguais. Em uma passagem de *Corsário das Ilhas*, Nemésio critica autores continentais que imaginam as Ilhas Canárias "como um bloco, como [fazem] com todas as ilhas, sem se lembrar que um arquipélago é como um vinho precioso que só se possui gota a gota" (*Corsário* 253). A atitude de Nemésio, que legitima somente as metáforas escritas por ilhéus, é semelhante à do nissólogo Peter Hay. Hay resiste a metáforas das ilhas como paraísos ou prisões, interpretações continentais e coloniais das ilhas (29). As metáforas criadas por ilhéus como Vitorino Nemésio são válidas por não serem dissociadas da realidade (Holm qtd in Hay 29). A metáfora da Ilha Perdida é baseada na realidade vivida por Nemésio.

Em Lisboa, em Montpellier, em Bruxelas, na Bahia e em Ouro Preto, o poeta pensava e escrevia sobre a Ilha Perdida. Este tema ocupava tanto os seus pensamentos que Nemésio adaptou o conceito de *hispanidad*, do escritor espanhol e seu amigo Miguel de Unamuno, para os Açores: "Açorianidade." Neste ensaio, ele busca definir o que caracteriza os ilhéus açorianos, distinguindo-os dos seus compatriotas continentais: os açorianos são marcados pelo isolamento e pelo relacionamento íntimo com o mar (13). Em uma carta elogiosa a respeito dos livros de Nemésio, Unamuno ressalta a importância da infância para a obra de ambos, mas ressaltando que a infância de Nemésio foi marcada pela ilha: "*La de usted se brizó en una isla, y en una isla anteriana, en Brumolandia*" (BNP E11/8346). Unamuno também brinca que em, espanhol, a palavra *ilha* está dentro da palavra *isolamento*: "a-isla-miento" (BNP E11/8346).

Nemésio reconhece a ironia de se escrever sobre a açorianidade fora dos Açores, afirmando que poderia escrever o texto definitivo sobre a açorianidade quando regressasse à sua ilha: "Um dia, se puder me fechar nas minhas quatro paredes da Terceira, sem obrigações para com o mundo e com a vida civil já cumprida, tentarei um ensaio sobre a minha açorianidade subjacente que o desterro afina e exacerba" (14). A volta permanente à Ilha Terceira não se concretizou, mas o desterro não impediu que Nemésio refletisse sobre a açorianidade.

Óscar Lopes acreditava que, pela sua experiência de mundo, Vitorino Nemésio era o que o modernismo tinha "de mais diferencialmente, e, ao mesmo tempo, de menos provincianamente (menos microcitadinamente) português" (746). Nemésio não era provinciano, sempre buscando contatos além da sua cultura. Ao mesmo tempo, nunca perdeu a sua identidade de português e de açoriano.

A Ilha Perdida se manifesta na poesia de Nemésio através de alusões ao passado e à infância. A pessoa relacionada com a Ilha Perdida com maior frequência é o pai. Em "O sonho

vivo" (*O bicho harmonioso*) o eu lírico é assombrado, à noite, pelo Pai morto e pela lembrança da Ilha. Em "Anjo da Guarda" (*Nem toda noite a vida*) o emigrante é um pássaro perdido que não conseguirá regressar à Ilha - metáfora repetida em "Ninho frio" (*Nem toda noite a vida*). Em uma carta a Margarida Jácome Correia, também açoriana e o amor tardio da sua vida, Nemésio relaciona o símbolo do búzio, presente em poemas como "A Concha," "Canção do Búzio Velho" e "Sonho vivo" (*O bicho harmonioso*), à sua infância e ao seu pai:

Sabes que meu pai - que eu adoro como tu ao teu - subia ao telhado da casa do Mão Roxa, no verão, com um grande búzio, e fazia-o soar em dois tons, metendo e tirando a mão na espiral do bicho morto, e ouvia-se m.<sup>to</sup> longe... Gente da Rib.<sup>a</sup> Seca, do Porto Martim, do Recanto, dizia: -"Lá está o Sr. Vitorino tocando búzio! É com certeza o Sr. Vitorino!" (BNP N51/Caixa 2)

Nemésio deixa claro que este búzio real foi a origem do búzio metafórico dos poemas: "Que eu já pus isto num poema, isto do búzio. E mais do que uma vez" (BNP N51/Caixa 2).

O pai, associado à Ilha, é uma das constantes da obra nemesiana. Em 8 de março de 1936, Nemésio escreveu em seu diário: "Ontem fez treze anos que morreu meu pai. Quando poderei falar dele como merece? Aliás, tudo quanto eu faça ou diga na vida há-de vir sempre marcado de alguma coisa dele" ("Diário III 1935-1936" p. 13, BNP E11/Caixa 61). Além de alusões em poemas, o pai de Nemésio inspirou as descrições da peste em *Mau tempo no canal*. O pai contraiu a peste, e foi posto em isolamento; Nemésio, menino, podia vê-lo pela janela, "os desinfetadores na escada entre uma nuvem de formol" (BNP E11/Caixa 52).

A Ilha Perdida paira sobre a poética nemesiana, chegando a adquirir, surpreendentemente, os contornos de uma terra estrangeira: o Brasil. José Martins Garcia escreve que no livro de viagens *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* a ilha perdida abandona "seu estatuto mítico

para se transformar na vastidão brasileira" (*Vitorino* 228). Nunca a Ilha Perdida esteve tão ao alcance de Nemésio do que quando ela se converteu no Brasil. Nemésio se interessava muito pela cultura e pela literatura brasileiras, e agiu como uma contracorrente ligando o Brasil a Portugal e aos Açores. O Brasil de Nemésio também é real e metafórico: em 1952 e 1958 o açoriano teve a oportunidade de viajar pelo Brasil, conhecer o seu povo, ouvir o português brasileiro, comer comidas típicas e contemplar paisagens como a caatinga nordestina e as montanhas de Minas Gerais. No entanto, Nemésio vê os Açores aonde quer que vá. O Agreste se parece com as Ilhas, "flora à parte" (Nemésio, *Caatinga* 37). No Rio Grande do Norte, "Só a paisagem é outra, se bem que pelo enevoado do céu me possa lembrar as Ilhas e seu *azorean torpor*" (Nemésio, *Caatinga* 116). O leitor tem a impressão de que, se puxasse a cortina da paisagem brasileira, os Açores estariam por trás.

O Brasil de Vitorino Nemésio se encontra com a metáfora da Ilha Perdida não apenas porque os Açores são um constante ponto de referência, mas também pelos seus contornos utópicos. Nemésio via no Brasil o que queria ver: uma terra irmã, uma comunidade transatlântica, uma "realidade histórica solidária" (Nemésio, *O segredo* 43). Na narrativa de Nemésio, a história violenta da colonização é ofuscada pelo luso-tropicalismo, pela mestiçagem e por um sentimento fraterno. Por mais bem-intencionado que Nemésio fosse na sua solidariedade transatlântica com o Brasil, o poeta se imiscui com forças sombrias: o Estado Novo português, que patrocinou a sua viagem de amizade ao Brasil em 1952; e o luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, que na década de 1950 havia sido cooptado pelo Estado Novo como maneira de justificar as suas colônias no Ultramar.

Todo o carinho que Nemésio sentia pelo Brasil e por seu povo não impede que o seu retrato do Brasil seja uma ficção. Não apenas por ignorar fatores históricos e sociológicos vitais

para a compreensão do país, mas por idealizar uma comunidade luso-brasileira que, para o crítico português Eduardo Lourenço, é um delírio alimentado apenas por portugueses – e completamente ignorado pelos brasileiros (Lourenço, *A nau* 137, 158). Na obra de Nemésio, este sonho ou delírio recebe o nome de Nova Lusitânia.

Assim como a obra de Jorge Barbosa, a obra de Vitorino Nemésio tem pulsões poéticas em duas direções diferentes: em direção à terra natal, e em direção a um Brasil idealizado. Mas a tensão entre o *aqui* e o *alhures* é mais complicada na obra nemesiana: como o poeta se encontra distante da sua terra natal, tanto o Brasil como a Ilha Perdida são o *alhures*. Além disso, o Brasil e a Ilha Perdida se confundem: o movimento em direção a eles é o mesmo.

Neste capítulo, investigarei a Ilha Perdida como a infância perdida, e a Ilha Perdida como o Brasil travestido de Nova Lusitânia. Os tópicos que Nemésio relaciona com os Açores em poesia e prosa são o isolamento, a proximidade do mar, e a açorianidade. Ao escrever sobre a Nova Lusitânia, eu descreverei as ligações transatlânticas de Nemésio com intelectuais brasileiros como Cecília Meireles, a sua aliança de conveniência com o Estado Novo português, e as muitas maneiras em que Nemésio descobriu Portugal e os Açores no Brasil.

### **Biografia**

Vitorino Nemésio nasceu na Ilha Terceira em 1901. Seu pai era um artesão, e seu avô um carpinteiro. A infância rústica nos Açores é fio que atravessa a sua obra, em poesia e em prosa. Em 1916, publicou seu primeiro livro, *Canto Matinal*. Juntou-se ao serviço militar em 1919, visitando o Continente pela primeira vez. Em 1921, ingressou no curso de letras em Coimbra. Em 1924 publicou *Paço do Milhafre*: "Escrevi-o numa espécie de transe, possesso da saudade da ilha que se me representava já com a intensidade que supre as coisas preciosas perdidas" ("Autobiografia 1985" BNP E11/Caixa 58). Em 1926 publicou *Varanda de Pilatos* e casou-se

com Gabriela Monjardino de Azevedo Gomes, que descendia de família açoriana; juntos, tiveram quatro filhos.

Vitorino transferiu-se definitivamente para Lisboa em 1930. Em 1934, doutorou-se com a dissertação *A mocidade de Herculano até a volta do exílio*, sobre o historiador português Alexandre Herculano. Esta tese tinha feitiço de romance, o que desagradou a alguns de seus professores. Em 1935, partiu para Montpellier como leitor, e publicou um livro de poemas em francês: *La voyelle promise*. Em Montpellier Nemésio escreveu grande parte do que seria seu primeiro livro maduro de poemas, *O Bicho Harmonioso* (1938). Em seguida, passou dois anos em Bruxelas, de 1937 a 1939.

Entre 1937 e 1940, Vitorino Nemésio foi o diretor da segunda iteração da *Revista de Portugal*, seguindo os passos de Eça de Queirós. A mais importante revista do segundo modernismo português foi a já referida *Presença*, revista que tinha alcance nacional e que foi publicada de 1927 a 1940, muito mais longeva que a *Revista de Portugal*. Os três poetas citados nesta dissertação publicaram em *Presença*. A *Presença* era gigante no mundo intelectual português, com a *RP*, Nemésio buscava criar uma alternativa.

Em 1971, em uma das suas "Autobiografias," Nemésio reflete sobre o princípio da *Revista*:

1937 (OUTUBRO): n.º 1 da REVISTA DE PORTUGAL, saída c.º tácita reacção ao proselitismo e grupismo da PRESENÇA, mas contando com eles (Alb. Serpa o secret.º, operosíssimo). Gabriela alentava a RP acolhendo Torga entusiasta, Quintela, A. de Sousa, etc., e trabalhando m.tº na correspond.ª e agenda. Torga convívio diário férias Tovim, n/casa, respirando RdeP e tour d'horizon dissidência-presencista, verdadeira obsessão:

“arrancar” um poema ou um conto, “em pureza”... Ardor e camaradagem...

("REVISTA")

A *Revista de Portugal* era um veículo para os valores literários do jovem poeta. A José Régio, Nemésio resumiu as intenções da *Revista de Portugal* como um "toque a unir de todos os que escrevem em português" (BNP E11/Caixa 43). O que diferenciaria a *RP* da *Presença* é que essa seria um "lugar isento de todas as responsabilidades revolucionárias" (BNP E11/Caixa 43).

Os interesses transatlânticos de Nemésio podem ser percebidos nos autores convidados a contribuir para a *Revista de Portugal*. Desde o primeiro número da *RP*, ela foi veículo para escritores brasileiros como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Manuel Bandeira. Uma das suas seções era dedicada à crítica da literatura brasileira, com resenhas de livros como *Salgueiro* (1935) de Lúcio Cardoso e *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida. Sob a direção de Nemésio, a *Revista de Portugal* era uma contracorrente trazendo a literatura brasileira diretamente para Portugal. Fernando Guimarães considera importante salientar "a circunstância de a *Revista de Portugal* - tal como acontecera com a *Presença* - mostrar sempre o maior interesse pelos autores brasileiros ou de outros países" (91). Os autores de "outros países" são aqueles de língua estrangeira, como Valéry, Marcel Proust, e Virginia Woolf (91).

Nas cartas de Alberto de Serpa, o secretário da *RP*<sup>8</sup>, o interesse em um intercâmbio intelectual com o Brasil está claro. Serpa pede a Jorge de Lima que lhe envie "um, dois, ou três poemas, daquêles suaves, fortes e brasileiros poemas;" e que "nos ponha em contacto com livreiro *de lá* a quem interesse lançar a *Revista*" (BNP E11/ 7268). Serpa menciona a possibilidade, depois rejeitada, de que o título da revista fosse *Revista de Portugal e do Brasil*:

---

<sup>8</sup> Alberto de Serpa também foi secretário da *Presença*.

"Impossível, a modificação do título. A sugestão dos 50% para o Brasil foi leviandade de que devemos fugir... *Revista de Portugal* está muitíssimo bem!" (BNP E11/7271). O secretário da *Revista* se dedica a encontrar colaboradores brasileiros: "Estou tratando carinhosamente do Brasil. ... Jorge Amado, que vem visitar-nos, traz colaboração dele, Lins do Rego, Graciliano Ramos e outros. Bandeira já mandou. Boa poesia!" (BNP E11/ 7235).

Ao convidar Irene Lisboa a participar da *Revista* (em uma carta dirigida "A João Falco, minha senhora"), Nemésio descreve os apoiadores desta empreitada:

Eu queria falar-lhe do propósito da *Revista* e da gente que está conosco. ... Toda a gente da *Presença*, não direi aderiu, porque o verbo é detestável, mas sim que está de alma e coração com a vontade de pôr um pouco de ordem e de largueza na literatura nacional, e até em toda a literatura de língua portuguesa, porque temos já conosco brasileiros como Jorge de Lima, Jorge Amado e Ribeiro Couto. (BNP E24 / 128)

É evidente que a presença de escritores brasileiros carrega um prestígio semelhante ao dos poetas da *Presença*.

Como editor da *Revista de Portugal*, Nemésio estava em uma posição de poder. Embora seguramente os escritores brasileiros apreciassem a oportunidade de publicar os seus textos na *Revista de Portugal*, a literatura brasileira já ocupava uma posição central, se não em toda a República Mundial das Letras, pelo menos no mundo de fala portuguesa. Como escrevi no Capítulo I, José Osório de Oliveira tentou utilizar a influência de Nemésio para privilegiar uma literatura que realmente se beneficiaria da atenção: o movimento claridoso em Cabo Verde. O encorajamento de José Osório levou Nemésio a convidar o seu antigo colega de liceu, Baltazar Lopes, para colaborar com a *RP* - considerando que, através dele, estavam convidados todos os cabo-verdianos. Mas os outros claridosos, como Jorge Barbosa, não publicaram na *RP*, coisa que

certamente teriam feito com um convite mais explícito - afinal, Barbosa publicou, com a ajuda de Osório, em *Descobrimento* e nos *Cadernos de Poesia* (Barbosa qtd. in Ferreira, "Prefácio" LXXXVI). Osório também sugeriu algumas notícias sobre os claridosos, que não chegaram a ser publicadas na *Revista*:

Se quere dar na *Revista* uma notícia inédita diga que aquele grupo, formado pelo dito Baltazar Lopes da Silva e pelos poetas Jorge Barbosa (autor do *Arquipélago*) e Manuel Lopes, vai publicar o 4º número da sua revista, *Claridade*, e que o romance *Chiquinho*, o primeiro do ciclo "Os romances cabo-verdianos." Mais: Manuel Lopes vai publicar o seu primeiro livro de poemas: *Partir*. Ainda mais: o referido Baltazar Lopes da Silva e eu vamos lançar os "Cadernos cabo-verdianos," quatro tomos anuais, em estudos etnográficos, recolha de folclore e literatura cabo-verdiana sobre Cabo Verde. (BNP E11/5950)

Apesar do zelo de Osório, a *Revista de Portugal* simplesmente não estava tão interessada na nova literatura cabo-verdiana.

Ainda que não gostasse de José Osório de Oliveira, Serpa escreve que ele poderia ser útil nos intercâmbios com o mundo literário brasileiro. Em troca de ter alguns de seus protegidos publicados na *RP*, José Osório serviu como *liaison* entre Nemésio e poetas brasileiros, como se vê na passagem abaixo, de uma carta de Osório a Nemésio:

Quere você que peça colaboração de brasileiros com quem ainda não esteja em contacto? Penso no Mário de Andrade. Diz-me a Cecília Meirelles que lhe mandou novas poesias, uma das quais dedicada a mim. Recebeu? Quere dar na revista uma notícia completamente inédita? A Cecília tem pronto um livro de prosa, memórias da infância,

intitulado: *Olhinhos de gato*. Aliás, tenho em meu poder uma cópia do original. Quere um capítulo? Responda quando lhe convier, sem cerimoniais. (BNP E11/5956)

O espólio de Vitorino Nemésio na Biblioteca Nacional de Portugal revela que ele mantinha relações epistolares amistosas com muitos poetas brasileiros, entre eles Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cyro dos Anjos e Cecília Meireles. Nemésio tinha um talento para cultivar esses relacionamentos intelectuais transatlânticos, e seguramente alguns deles eram fomentados pelo seu papel na *RP*. A primeira carta que Cecília escreveu a Nemésio, acusando o recebimento de um livro, menciona a *RP*: "Vitorino Nemésio: eu já o conhecia da Rev. de Portugal, e tive agora muito prazer com a leitura do seu livro que há três dias chegou" (BNP E11/3341).

Ao mesmo tempo em que forjava novas alianças intelectuais através da *RP*, Nemésio se envolvia em polêmicas com os intelectuais de *Presença*. As intrigas ao redor de Nemésio e dos presencistas foram o suficiente para levar Alberto de Serpa, que em 1937 professava o seu entusiasmo pela *RP*, a pedir demissão por não querer tomar parte em um conflito literário. As polêmicas revelam o lado mesquinho destes poetas. José Régio torceu o nariz à publicação de um poema inédito de Mário de Sá-Carneiro na *RP* ("Há certos poetas, os malucos, que são um bocadinho especialidade da *presença*, não é verdade?" (BNP E11/6652)). Foi a *Presença* que pôs sob o holofote os poetas de *Orpheu*, e José Régio sentia-se proprietário deles. Em Portugal, o segundo modernismo (a geração de *Presença*) foi o mediador do primeiro (a geração de *Orpheu*) (O. Lopes 62). Nemésio colaborou somente "acidentalmente" com a *Presença*, mas compartilhava com os presencistas antecedentes e inspirações (O. Lopes 746).

Nemésio se ofendeu que a notícia da *Presença* sobre a *Revista de Portugal* tivesse saído tardiamente e sem mencionar o seu papel como diretor. José Régio ficou sabendo, por boatos, que Nemésio acusava os presencistas de fazerem "panelinha" contra ele (BNP E11/6655). Após

cartas hostis dos dois lados, Régio cortou relações com a *RP*: "Você, afinal, não soube sacrificar os seus pequenos ressentimentos pessoais a uma coisa como a *Revista* estava sendo" (BNP E11/6656). Como diretor da *Revista de Portugal*, Vitorino Nemésio era ambicioso; um jovem escritor ciente da sua posição no mundo intelectual de língua portuguesa.

Em 1940, Nemésio foi contratado como professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Neste mesmo ano publicou outro livro de poemas: *Eu, comovido a oeste*. Em 1944, publicou o seu grande romance da vida açoriana, *Mau tempo no canal*, que recebeu o Prêmio Ricardo Malheiros. Em 1950, publicou *Festa redonda*, segundo ele o seu livro mais autobiográfico: "Lá meti a infância e a adolescência - e é para mim como ouvir o mar num búzio" ("Autobiografia 1985" BNP E11/Caixa 58).

Em 1952, Nemésio realizou um sonho ao visitar o Brasil pela primeira vez, viagem retratada nas crônicas de *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* (1953). Durante esta visita, ele incentivou a fundação da Casa dos Açores no Rio de Janeiro. Em uma palestra que deu na Casa dos Açores, em 1954, Nemésio falou sobre a "comunidade luso-brasileira com um calor convicto" (Diário XIX BNP E11/Caixa 61).

Na primeira viagem ao Brasil, Nemésio integrou uma missão cultural patrocinada pelo Secretariado Nacional da Informação do Estado Novo (Ribeiro 321). O poeta visitou o Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Ouro Preto, Sabará e Mariana, e se encontrou com muitos intelectuais brasileiros, entre eles Manuel Bandeira, Murilo Mendes, José Lins do Rego, e Cecília Meireles.

O Estado Novo vigorou em Portugal durante 41 anos, de 1933 a 1974 - ou seja, durante a segunda metade da vida de Nemésio. Os intelectuais portugueses viam-se forçados a fazer negociações desconfortáveis com este regime, com alguns deles tirando vantagem das

oportunidades de bolsas e patrocínios (como a missão cultural que Nemésio integrou em 1952). O ditador Oliveira Salazar foi professor de Vitorino Nemésio na Faculdade de Direito de Coimbra. Em uma autobiografia inédita, Nemésio inclui Salazar em uma lista de "bons mestres" que teve na Faculdade de Direito ("Autobiografia 1985" BNP E11/Caixa 58). Infeliz com as notas de Coimbra, Nemésio acabou o curso em Lisboa.

Algumas cartas no espólio de Vitorino Nemésio na Biblioteca Nacional de Portugal ilustram as relações que o poeta teve com membros do Estado Novo. Em 1939, Nemésio escreveu a Salazar, pedindo a ajuda deste com a sua posição como professor auxiliar na Faculdade de Lisboa, cuja nomeação havia sido protelada após suspeições que Nemésio havia apresentado "sentimentos anti-nacionais" durante uma aula sobre o livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa (BNP E11/Caixa 96). Em 1961, Salazar convidou Nemésio para suceder João Ameal<sup>9</sup> na Câmara Corporativa (BNP E11/6962). Nemésio cautelosamente recusou o convite, descrevendo-se a Salazar como um "intelectual solitário" (BNP E11/6963).

As cartas entre Salazar e Nemésio presentes no espólio dizem respeito a negócios, mas Vitorino manteve uma correspondência longa e amistosa com outra figura importante do Estado Novo: Marcello Caetano. Caetano foi Ministro dos Negócios Estrangeiros, Ministro das Comunicações, Ministro da Presidência e Ministro das Colónias. O político trocou cartas com Nemésio nas décadas de 1950 a 1970; Caetano assumiria o governo do Estado Novo em 1968, e seria deposto pela revolução de 25 de abril de 1974. Também a Caetano Nemésio frisa a sua independência intelectual, escrevendo que nunca fiaria a sua liberdade de "velho intelectual bravo, ainda que cordato" (BNP E11/Caixa 41). Embora Nemésio se apresentasse como intelectual isento, a sua posição "cordata" frente ao Estado Novo o beneficiou. Um dos exemplos

---

<sup>9</sup> O historiador João Ameal também fez parte da missão cultural ao Brasil em 1952 (Ribeiro 321)

foi a presença na missão cultural de 1952; outro é o convite feito por Caetano, em 1971, para integrar uma comissão nacional para a comemoração do quarto centenário de *Os Lusíadas* (Na carta, Caetano escreveu: "Não pode deixar de ser comemorado o acontecimento e de se celebrar a obra de Camões, promovendo através dela, uma vez mais, a glorificação do idioma da cultura luso-brasileira" (BNP E11/ 988)). Esta posição ambígua e "cordata" indisputa alguns intelectuais portugueses contra Nemésio; segundo Osório, António Sergio condenou Nemésio por publicar na *Revista* uma crítica ao livro *Perfil de Salazar*, de Luiz Teixeira (BNP E11/5948).

Em 1956 Nemésio publicou o livro de crônicas *Corsário das Ilhas*, sobre duas viagens aos Açores, em 1946 e 1955. Ao voltar às ilhas que abandonou, Nemésio reflete a respeito da natureza do seu exílio e do seu despauamento: "Partir, arrancar de um lugar, é pagar o preço da viagem, que sempre nos sai da pele" (98). O livro também inclui viagens do autor a outras ilhas, além das suas: a Madeira e as Canárias.

Nemésio retornou ao Brasil em 1958, desta vez a convite da Universidade da Bahia, e em 1965, quando recebeu o doutoramento *honoris causa* pela Universidade do Ceará.<sup>10</sup> O livro de crônicas *Caatinga e terra caída* (1968) diz respeito a estas duas viagens. Neste livro Nemésio relata suas impressões sobre o Norte e o Nordeste do Brasil, tendo visitado Bahia, Sergipe, Amazonas, Ceará e Pará.

No crepúsculo da sua vida, já com mais de setenta anos, Vitorino Nemésio apaixonou-se pela *socialite* açoriana Margarida Vitória Borges de Sousa Jácome Correia, a Marquesa de

---

<sup>10</sup> Em uma carta de agradecimento ao reitor da Universidade do Ceará, Nemésio escreve que nunca esquecerá o seu tempo como conferencista e professor visitante em Fortaleza (Ceará), no ano de 1958. O autor acrescenta: "Desse contacto guardo as mais fundas impressões. Ele foi decisivo para o interesse que tomo pelo Romance Brasileiro do Nordeste, que trago em estudo há anos, mas que só desde então entrou no rumo das minhas preocupações prementes e em que me é grato encontrar-me, não só com a sombra de autores que foram meus amigos fraternos, como José Lins do Rego e Jorge de Lima, senão já agora com indeléveis recordações de Pernambuco, Paraíba, e de um Ceará que vos devo" (BNP E11/Caixa 43).

Jácome Correia, conhecida na Ilha de São Miguel como "a marquesinha" ("Margarida Jácome Correia")<sup>11</sup>. Eles se conheceram do início dos anos 1970, e o caso de amor durou de 1973 até a morte de Vitorino, e está preservado nas cartas do espólio de Margarida na Biblioteca Nacional de Portugal. Vitorino conheceu Margarida através do seu terceiro marido, o poeta de *Orpheu* Armando Côrtes-Rodrigues<sup>12</sup>. Em uma carta, Vitorino afirma ter recebido "a ajuda (já sobrenatural) do santo Côrtes-Rodrigues" (BNP N51/Caixa 2). Nas cartas, o poeta se admira desta paixão tardia: "Que belo e terrível encontro com uma mulher, para os meus 70 anos já adiantados! Por que virias tão tarde? Mas enfim cá vieste ao meu caminho" (BNP N51/ Caixa 2). A herança açoriana compartilhada era parte do apelo para Vitorino: "Há um dedo de Deus nisso, nestes nossos pesos de vida análogos, na nossa origem ilhoa, em certos modos da nossa sensibilidade, erotismo, gostos comuns, até nos contrastes a complementaridade é que se faz harmonia" (BNP N51/ Caixa 2). Vitorino encorajou Margarida a publicar suas memórias, o que ela fez no livro *Amores da cadela "Pura" Confissões* (1976).

Entre 1970 e 1975, foi apresentador do programa *Se bem me lembro* da Radiotelevisão Portuguesa (RTP). O programa era muito popular, e cada transmissão tinha entre três e quatro milhões de ouvintes/telespectadores; centenas destes escreviam cartas a Nemésio. Em 1971, depois de quatro décadas lecionando na Universidade de Lisboa, Nemésio se aposentou. Entre 1975 e 1976, foi diretor do jornal *O Dia*. Ser diretor de jornal era um sonho antigo de Vitorino, que havia perdido a oportunidade de ser diretor de *O Século* por sua posição de intelectual

---

<sup>11</sup> No documentário *Nem Toda Noite a Vida* de Pedro Clérigo, familiares de Vitorino e Gabriela testemunham que Vitorino já havia tido outro caso durante o casamento. Maria Pereira, namorada da juventude de Nemésio, supostamente inspirou a Margarida de *Mau Tempo no Canal*. Vitorino e sua esposa Gabriela chegaram a morar separados, mas decidiram não se divorciar e manter um relacionamento amistoso.

<sup>12</sup> Em 1971, meses antes da morte de Côrtes-Rodrigues, Nemésio escreveu o poema "Armando Côrtes-Rodrigues" em sua homenagem (*Sapateia açoriana*).

bravio. *O Dia* era um jornal muito à direita, saudoso do regime do Estado Novo. O escritor Urbano Tavares Rodrigues faz a conjectura que Nemésio era "tão distraído, tão distraído" que nem se deu conta da posição política do jornal (*Nem toda noite a vida*). Assim que percebeu a diferença entre sua posição e a do jornal, Nemésio se demitiu.

Vitorino Nemésio faleceu em Lisboa em 1978. Logo antes de sua morte, ele estava escrevendo um livro de poemas de amor a Margarida, intitulado "Caderno de caligraphia." Nemésio entregou o livro a Margarida, recomendando que esta o entregasse a Natália Correia, poeta açoriana e amiga de ambos, para que ela o preparasse para a publicação (Duarte 31). Como Correia não se interessou em publicar o livro, ele foi publicado em 2003 por Luiz Fagundes Duarte como parte das obras completas de Nemésio, intitulado *Caderno de caligraphia e outros poemas a Marga*. O poeta foi enterrado no Cemitério dos Olivais e, a seu pedido, os sinos tocaram "Aleluia."

Nemésio foi um escritor prolífico. Ao longo da sua vida publicou mais de vinte livros: de poemas, de crônicas, de ensaios literários. Óscar Lopes divide a sua produção literária em duas fases, que se interceptam em *Nem toda a noite a vida* (1952). O tema principal da primeira fase, que começa com *Bicho Harmonioso* (1938), é a saudade da infância na Ilha Perdida.<sup>13</sup> Estas saudades têm muitos rostos, entre eles o do pai e o do primeiro amor (770). A partir de *Nem toda a noite a vida*, Nemésio se volta para uma poesia católica. Neste capítulo analiso os poemas pertinentes à Ilha Perdida. Pela prolificidade de Nemésio, pelo fato de que os poemas católicos não são relevantes ao tema desta dissertação, este capítulo será organizado de maneira diferente do capítulo sobre Jorge Barbosa. Em vez de analisar cada livro individualmente, e em ordem cronológica, este capítulo é dividido em temas.

---

<sup>13</sup> Óscar Lopes põe de lado os dois primeiros livros de Nemésio em sua análise, por considerá-los precipitados (769).

## A Ilha Perdida

Nemésio se identificava, antes de mais nada, como um poeta ilhéu. Ao fazer uma seleção de poetas para uma amostra radiofônica de poesia açoriana, o poeta justificou incluir o seu próprio nome: "Nas nossas ilhas há certamente outros escritores de versos, dignos de serem ouvidos, mas parece-me que nenhum procurou mais do que eu fazer dos Açores e do mar o motivo da sua obra." ("Autobiografia VII" BNP E11/Caixa 58). Nemésio afirma que a única coisa que ele é, "sem a mínima dúvida," é um "poeta dos Açores" ("Autobiografia VII" BNP E11/Caixa 58).

Existem muitas Ilhas na poesia de Vitorino Nemésio. Uma delas é uma ilha real, concreta: a Ilha Terceira do arquipélago dos Açores, onde nasceu o poeta. Mas como Nemésio deixou a sua ilha, ao contrário de Jorge Barbosa, a Ilha Terceira é também uma *memória*. A Ilha como memória é a infância, o pai morto, a terra natal distante, o passado que não volta. Na poesia, a memória da Ilha se transforma na metáfora da Ilha Perdida.

Em "O sonho vivo" (*O bicho harmonioso*), o passado visita o eu lírico em um pesadelo, manifestando-se primeiro como a sensual "Ela," e depois como a memória do pai morto. A memória do pai é associada à memória da Ilha Perdida, e da infância. O eu lírico pergunta ao pai:

Pois não é verdade que viste as mãos de Ela nas minhas,  
 Como as lapas de corpo ondulante nas conchas que eu punha a secar,  
 E de que tirava depois, como de castanholas,  
 Um som qualquer para acordar e desentorpecer os caminhos -  
 Lapas, conchas e caminhos da nossa Ilha, meu Pai?! (46)

Na poesia de Vitorino Nemésio, as imagens de seu pai, da Ilha, e da concha estão inextricavelmente ligadas.

Em "Ilha ao Longe I" (*O verbo e a morte*), a Ilha é associada a símbolos de uma infância rural: uma gota de leite, o pão, a vaca. O eu lírico apostrofa a Ilha, reconhecendo-a não apenas como longínqua, mas como perdida: "A minha fronte te perdeu" (24). O ilhéu distanciado deseja retornar: "Vontade de ir-me / E o fundo / De tudo arde" (24). A ânsia de retornar só será tranquilizada pela morte: "Terei sombra na paz, do dia ao termo / Que em noite a morte converteu" (25).

No poema "25" (*Eu, comovido a oeste*), a conexão especial do eu lírico com as ilhas sugere que a Ilha Perdida é interna.

A nortada encheu de ilhas o horizonte

Olhando bem, nenhuma é verdadeira

Mas cada uma em mim tem porto e monte

Que eu sou homem que vê de outra maneira. (Nemésio, *Poesia* 259)

A saudade é um instrumento que permite que o eu lírico faça nascer ilhas dentro de si:

E, agora por pinhal, por burra e ilhas

Que eu levanto de mim, sem me mexer:

As saudades que eu tenho, as maravilhas

Que a cada instante faço e hei de perder! (259)

Para o eu lírico nemesiano, a Ilha está sempre distante e inalcançável. O ilhéu migrante sente culpa por ter abandonado sua Ilha; o despaisamento que resulta da migração é uma penitência, condizente com os temas católicos da poesia de Nemésio. A culpa do ilhéu que partiu, abandonando a ilha para ganhar o mundo, permeia a obra nemesiana. O eu lírico de "Loa" (*Bicho Harmonioso*) pede ao menino Jesus que pare o tempo, frustrando o momento de sua migração, e que mande um navio de nevoeiro "[a]o poeta que embarcou à noite no Funchal/

Deixando o lenço de sua Mãe molhado no último adeus" (62) Em um poema sem título de *Festa redonda*, o eu lírico afirma que os açorianos vão para a América "[c]ontra a vontade das mães" (21). O sentimento que dá título ao poema "Remorso" (*Nem toda a noite a vida*) é causado justamente pela migração; o eu lírico lamenta os seus velhos parentes, abandonados na Ilha (45). O eu lírico evoca "E Deus vivo, e a ilha!" - associada com Deus, a ilha continua viva, ainda que tenha sido abandonada (45). O eu lírico se arrepende de ter deixado seus parentes para trás:

Oh, os meus velhos lá sentados

Na mesa pobre, posta à lua,

E os meus parentes arredados

Vestindo de ossos a ilha nua, (45)

Em "Corsários à vista" (*Sapateia açoriana*), o eu lírico, "dormindo em Barcelona," é acordado por um telefonema de Lisboa, no qual duas amigas afirmam que as Ilhas estão em perigo: "A perfídia centralista outorga carta de Colónia às ilhas" (21).<sup>14</sup> Em um chamado às armas, o eu lírico afirma: "Vamos salvar as Ilhas: Eu tenho lá ossos de Pai e Mãe" (21). Óscar Lopes vê os ossos como um "motivo obsessivo" na poesia de Nemésio; uma alusão à saudade da infância, à ilha perdida, ao pai (773). Em um texto autobiográfico escrito na Bahia em 1958, Nemésio pondera que a "sombra" do seu pai é o que informa o seu passado e dá "segredo sentido" ao que o poeta escreve, concluindo: "Às vezes parece-me que sou um *medium* e ele dita" ("Autobiografia 1985," BNP E11/Caixa 58).

---

<sup>14</sup> "Corsários à vista" foi escrito em 1976. Após o 25 de abril de 1974, os Açores foram palco de movimentos independentistas. Outra versão deste poema, escrita no mesmo dia e publicada por Luiz Fagundes Duarte na seção de poemas soltos do *Caderno de Caligraphia e outros poemas a Marga*, identifica as amigas que telefonam como Margarida e Natália (presumivelmente Marga e Natália Correia). Nemésio nunca levou os movimentos independentistas a sério; mas seu nome foi cogitado como possível candidato a presidente dos Açores, e cédulas com o seu semblante chegaram a ser impressas (Clérigo, *Nem toda*).

É inevitável que o passado se torne cada vez mais distante, mas o motivo da distância entre o ilhéu e a Ilha é a migração. Em outro texto autobiográfico, Nemésio narra como, após uma visita inicial a Lisboa em 1919, ele queria mudar-se das ilhas "a todo transe," inventou a seu pai uma desculpa para mudar para Lisboa (BNP E11/Caixa 58). O desejo de partir eventualmente foi substituído pela saudade da Ilha.

A Ilha e a infância são revisitadas com nostalgia em "O Navio de Sal" (*O bicho harmonioso*), que relembra a chegada do navio através dos olhos de um menino: "Era um acontecimento!" (59). Os ilhéus, entre eles o jovem eu lírico, esperam o navio que vem trazendo um bem importado e necessário, o sal:

Era um hiate cheio de cordas e de velas  
 Chamado *Santo Amaro*, o *Veloz* ou o *Diligente*,  
 E, como trazia o sal, que é o sabor das panelas  
 Era esperado tal qual como se fosse um ausente. (59)

A nostalgia típica de Nemésio se revela ao fim do poema: se ao menos, além de trazer sal, o navio pudesse parar o tempo! "Ah! Se ele fosse salgar os caldos já tragados," "[t]ornar incorruptível a mocidade já verde," e "[c]onservar as faces às moças" (60). Se ao menos a infância na Ilha fosse eterna.

Em alguns poemas, o pássaro que abandona o ninho é uma metáfora para o ilhéu migrante; esta imagem transmite liberdade, mas também saudade, e um sentimento de perda. Em "Desabafo" (*Nem toda a noite a vida*) o movimento das gaivotas representa a dicotomia entre ficar e partir: "Como as gaivotas levo água e ferro no bico:/ Por isso passo e fico" (16). O título do poema "Ninho frio" (*Nem toda a noite a vida*) sugere um ninho abandonado, e a Ilha abandonada. O eu lírico, que levanta voo, é um "borracho," um filhote de pombo – e seus pais,

que assistem sua partida do porto, são “Como pombos / Vendo as naus e os seus rombos” (43).

Esta metáfora aparece também em “Anjo da Guarda” (*Nem toda a noite a vida*):

Ave que fui na Ilha  
 Não voltarei ao ninho:  
 Perdi a asa e anilha  
 Pelo caminho. (223)

A Ilha Perdida é o ninho abandonado pelo pássaro. Contrastemos este pássaro - livre e solitário - com o pássaro engaiolado do poema "O pássaro fechado" de Jorge Barbosa, descrito no Capítulo I. No poema de Barbosa, o pássaro é preso à Ilha, incapaz de partir; nos de Nemésio, o pássaro tem a liberdade de abandonar a Ilha, mas perde algo no processo.

Em *Corsário das Ilhas* Nemésio registra duas viagens aos Açores, em 1946 e 1955. Os textos foram inicialmente publicados no *Diário Popular* (Lisboa) e radiodifundidos pela Emissora Nacional de Radiodifusão (9). Nostálgico, Nemésio reflete sobre a sua infância e a sua condição de ilhéu, marcada pelo isolamento: "Tudo, para o ilhéu, se resume em longitude e apartamento" (41). O mar está lá para lembrar o ilhéu que "o Mundo é curto, e o tempo mais curto ainda" (46). No entanto, o ilhéu, mais do que todos (a não ser talvez o homem da planície), possui o "instinto da amplidão" (47). Nemésio reflete sobre a experiência de vislumbrar as outras ilhas e ilhéus do arquipélago: "Não há nada que desenhe tão bem o emparedamento do ilhéu como esta constante referenciação do seu mundo abreviado aos outros pequenos universos rodeados de água salgada" (85). Em uma autobiografia que não chegou a ser publicada, Nemésio afirma que tudo que escreveu se relaciona à sua experiência com o mar ("Autobiografia II," BNP E11/Caixa 58). Por exemplo, o título do livro *Eu, comovido a oeste* (1940): "Ainda hoje quando cheiro o mar me comovo" ("Autobiografia II," BNP E11/Caixa 58).

Embora um ilhéu possa voltar a sua terra natal, como Vitorino Nemésio faz em *Corsário das Ilhas*, a ilha da infância é a Ilha Perdida. Ao voltar aos Açores, o migrante descobre as Ilhas mudadas: os amigos envelheceram, os Açores se modernizaram: "O que mais custa, no reconhecimento de três meses à ilha natal visitada de dez em dez anos, é resignarmo-nos aos estragos que o tempo fez nas pessoas" (237). O viajante rejeita a modernidade na medida do possível - escolhendo viajar a cavalo ainda que a sua ilha esteja "totalmente motorizada - em terra, ar e mar" (215). Ao visitar as Ilhas, Nemésio tenta visitar o passado: "Tinha saudades do que fui, já nem sei bem como, aqui" (95). Mas não se pode voltar à infância: a Ilha da sua infância, "efetivamente perdida," se torna uma terra "imaginada" (197).

Ainda que a ilha tenha sido perdida, ela é interna ao ilhéu que a abandonou. Em *Conhecimento de poesia*, Nemésio escreve que o poeta açoriano Roberto de Mesquita era um "poeta das ilhas," e trazia "uma ilha em si mesmo" (189). Sobre Antero de Quental, outro poeta açoriano que migrou para o continente, Nemésio discorre: "Quando digo que a obra de Antero está impregnada de açorianismo, quero dizer que a sua natureza de ilhéu pode explicar em parte o tom da sua obra, a um tempo filosófica e poética" (*Sob os signos* 140). A açorianidade da poesia de Vitorino Nemésio, e sua obsessão com a Ilha Perdida, indicam que este poeta também trazia uma ilha dentro de si.

De certa maneira, toda a obra de Nemésio é uma reflexão sobre a açorianidade. No ensaio "Açorianidade," o poeta realça a importância do isolamento e do mar para o temperamento dos ilhéus. Os ilhéus nascem, "mais do que junto ao mar, no próprio seio e infinitude do mar, como as medusas e peixes" (13). A alma destes é impregnada pela "embriaguez do isolamento" (14). Em outro ensaio, "O açoriano e os Açores," Nemésio descreve uma "realidade açoriana" que se

manifesta não só geograficamente, mas sobretudo em uma “ética própria,” e em uma vida “especializada e diferenciada” (Nemésio, *Sob os signos* 116).

Ao escrever sobre a obra do antilhano Saint-John Perse, outro ilhéu fora da Ilha, Glissant identifica a presença de um "aqui" e um "alhores" (Glissant, *Poética* 50). O "aqui" seria o continente, a Europa; e o "alhores," a Ilha desejada e perdida. Assim como Nemésio, Saint-John Perse celebra e lamenta a sua infância: "O poeta sabe que perdeu impiedosamente aquilo de que se lembrará para todo o sempre e que está abandonando" (52). A tensão entre "aqui" e "alhores" é descrita, de maneira muito semelhante, em *Corsário das Ilhas*. O narrador<sup>15</sup> prepara-se para uma "viagem sentimental" às ilhas, e conversa com o seu pesa-papéis, uma cabrinha de barro.<sup>16</sup> A cabrinha pergunta: "Que vais tu lá fazer?" (40). O narrador esclarece: "'Lá' - são as ilhas. 'Cá' - é o país da cabra de Barcelos - 'o Continente'" (40).

Além da Ilha Perdida, há um outro "lá" na poesia de Nemésio: o Brasil. Mesmo antes de ter a oportunidade de conhecer o Brasil, o interesse de Vitorino já era evidenciado na importância que o país recebeu na *Revista de Portugal*. Martuscelli argumenta que o encontro dos intelectuais de Portugal e do Brasil se realizou no "espaço livresco," especialmente no espaço das revistas, e não em tratados oficiais e trocas diplomáticas (*[Des]conexões* 134). Através da correspondência, Nemésio forjou ligações com autores brasileiros que admirava. Em 1938, ele enviou cópias do *Bicho harmonioso* a Murilo Mendes e a Jorge de Lima, e no ano seguinte para Cecília Meireles (BNP E11/2811-B, E11/3421, E11/3341). Um Brasil "longínquo, adivinhado,

---

<sup>15</sup> Em algumas passagens, o narrador de *Corsário das Ilhas* se identifica como Mateus Queimado. Mateus Queimado é um pseudônimo; simultaneamente um tetravô imaginado e um "mito insular" inventado por Nemésio (40, 266). A voz narrativa de Queimado não é distinta da de Nemésio, portanto ele não é um heterônimo.

<sup>16</sup> Muito provavelmente, a cabrinha de Nemésio era obra da ceramista Rosa Ramalho, natural de Barcelos.

quase mítico” figura na novela "Negócio de pomba" (*A casa fechada*, 1937) na memória de dois imigrantes brasileiros (Gouveia, *Vitorino* 36).

Se na Ilha Perdida o poeta vislumbrava sua infância, a miragem que ele via no Brasil era uma comunidade luso-brasileira, e um Brasil lusitano. É verdade que Nemésio foi bem-vindo pela comunidade intelectual brasileira. Martuscelli aponta que, a partir dos anos 1940 e 1950, as "querelas histórico-sociais" e nacionalistas haviam sido superadas, e os escritores brasileiros e portugueses desenvolveram uma relação "mais profícua e não concorrente, isto é, entre iguais" (*[Des]conexões* 133). Nemésio idealizava um projeto de união luso-brasileira através das letras: "Por aqui, por aqui é que é preciso começar a abrir as portas da alfândega!" (*O segredo* 75). O livro *Conhecimento de poesia*, uma coleção de resenhas e ensaios sobre poesia publicada na Bahia, dedica uma seção à "Poética brasileira." No "Prefácio," o autor afirma o seu amor à poesia "desta maior parte da comunidade de cultura luso-brasileira que todos nós amamos e queremos robustecer" (Nemésio, *Conhecimento* 12).

No entanto, o Brasil de Nemésio não era bem o Brasil real. O Brasil retratado por Nemésio é lusitano, e até açoriano: a Ilha Perdida espreita atrás da paisagem sul-americana. A "Nova Lusitânia" é o "sonho pessoal" de Vitorino Nemésio - e é uma metáfora, de uma terra imaginada e utópica, que se confunde com a Ilha Perdida. Na próxima seção, relatarei as viagens de Nemésio para o Brasil, e explorarei como um país continental se converte em Ilha Perdida na pena do poeta.

### **A Nova Lusitânia**

*O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* (1953) e *Caatinga e Terra Caída* (1968) revelam o Brasil de acordo com Vitorino Nemésio. Estes livros de viagem evidenciam os interesses de Nemésio, entre eles descobrir os aspectos lusitanos do Brasil e encorajar uma

comunidade intelectual luso-brasileira. Eles também expõem as lacunas de percepção de um viajante português marcado pelo seu tempo; Nemésio foi influenciado pelo luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, e sua primeira visita foi parte de uma missão cultural patrocinada pelo Estado Novo.

*O segredo de Ouro Preto e outros caminhos*, escrito após a primeira viagem de Nemésio ao Brasil, é um manifesto de fraternidade entre Portugal e Brasil. Nele Nemésio incansavelmente relaciona o Brasil com Portugal, e com os Açores; comparações às vezes evidentes, e às vezes tênues. Adotando o papel de moderno explorador português, Nemésio começa o livro com alusões aos descobridores, e filosofa: "Em qualquer português vive facilmente a pena de não ter achado o Brasil..."(9).

O autor apresenta o complexo relacionamento luso-brasileiro com matizes positivos, ignorando a violência da colonização portuguesa no Brasil: o tráfico de escravos e o genocídio dos indígenas brasileiros. Esta atitude otimista e obtusa em relação ao mundo de fala de portuguesa lembra o Monumento aos Descobrimentos erigido em 1940 para a Exposição do Mundo Português, uma réplica do qual ainda se encontra na margem direita do rio Tejo, em Lisboa. A conivência em relação ao colonialismo do passado implica uma atitude semelhante para com a relação do Estado Novo com os seus "territórios ultramarinos."<sup>17</sup> Em um diário sem data, mas guardado na Biblioteca Nacional de Portugal com outros diários dos anos 1960, Nemésio descreve a experiência de portugueses desembarcando no Brasil como "comovedora e simples," mas um pouco solene por ser um "reviver da história" (Diário CXXV BNP E11/Caixa 61). O diarista ainda reflete sobre a relação entre Portugal e Brasil: "Se o Brasil assim nos

---

<sup>17</sup> Conforme vimos no Capítulo I, Nemésio criticou o descaso do Estado Novo para com Cabo Verde em um diário pessoal (BNP Diário XXI, E11/Caixa 61). No entanto, esta não era uma crítica à atitude imperial do Estado Novo, pois o poeta considerava que Cabo Verde era um arquipélago português.

espelha, é que o seu próprio espírito, entrando no nosso, o amplia" (Diário CXXV BNP E11/Caixa 61).

As crônicas de *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* não mencionam que Nemésio fazia parte de uma missão cultural patrocinada pelo Secretariado Nacional da Informação e de Propaganda do Estado Novo. Daniel Barbosa, ex-ministro de Salazar, e João Ameal, historiador oficial do Estado Novo Português, também participaram desta mesma missão cultural. O grupo encontrou resistência por parte de anti-salazaristas da esquerda brasileira e da comunidade portuguesa, que questionavam se ele representava a cultura portuguesa, ou o regime de Salazar (Ribeiro 321). Em uma declaração à revista *Inteligência*, Nemésio negou que a visita tivesse propósitos políticos, afirmando que o seu objetivo era "estreitar" os laços culturais entre Brasil e Portugal: "A nossa missão não tem qualquer sentido político, pois o que desejamos é apenas entrar em contacto com o que o Brasil tem de mais precioso: a sua cultura. Ao mesmo tempo mostrar, através de conferências, o que também estamos fazendo" (Nemésio qtd. in Ribeiro 321).

As viagens de Nemésio pelo Norte e Nordeste do Brasil retratadas em *Caatinga e Terra Caída* (1968) não foram patrocinadas pelo Estado Novo. Este livro inclui crônicas de duas viagens diferentes: em 1958, quando Nemésio viajou a convite da Universidade da Bahia, e em 1965, quando recebeu o doutoramento *honoris causa* pela Universidade do Ceará. Ainda assim, em 1958 Nemésio recebeu uma carta de seu amigo Marcello Caetano, na qual este afirma: "Sei que está a fazer uma excelente obra de extensão lusíada" (BNP E11/982). Na época, Caetano era Ministro das Colônias do Estado Novo, e eventualmente ele seria o sucessor de Salazar.

*Caatinga e Terra Caída* continua explorando o Portugal subjacente no Brasil (e que é o "segredo" de Ouro Preto do título do livro anterior). Os nomes lusitanos em cidades brasileiras encantam o viajante: "Bragança, Soure, Óbidos, Santarém, na Amazônia!" (29). Os nomes

castiços dos brasileiros que encontra, "os Srs. Manuel Fonseca, João de Oliveira e Júlio Silva," reforçam a luso-brasilidade que Nemésio procura por toda parte (97). Ribeiro considera que Nemésio presta "desmedida atenção" aos "topônimos brasileiros que evocam cidades lusitanas em terras de além-mar, pela repetição ou pela afixação de 'Novo/nova' ao nome familiar, a exemplo da expressão Nova Lusitânia"<sup>18</sup> (Ribeiro 225). Os diários de Nemésio revelam que na verdade ele se interessava por todos os nomes: em um diário de 1952, o autor lista nomes de cidades brasileiras, divididas em três categorias: indígenas (Unaí, Paracatu, Jequitaiá), mineração (Ouro Preto, Ouro Branco, Ouro Podre<sup>19</sup>) e portugueses (Coimbra, Matozinhos, São Romão) (Diário XV, BNP E11/Caixa 61). Em seus livros, os nomes portugueses são mais ressaltados; e a lista de nomes portugueses é a mais longa do diário, com 44 nomes.

Nemésio sabe que muitas das comparações são forçadas, principalmente quando tenta comparar o Norte e o Nordeste do Brasil ao arquipélago dos Açores, mas o ilhéu saudoso não se contém. A comparação entre a flora brasileira e a açoriana não é óbvia, mas a obsessão de Nemésio com a sua Ilha Perdida faz com que ela seja inevitável: "Com um pouco de imaginação, excitada pelo que trazemos submerso e ameaça sempre a aflorar -, e eu diria estar diante da tonalidade gris e verde-negra das paragens açorianas onde me criei e cresci" (111). A paisagem é outra, mas o "enevado do céu" lembra as Ilhas e seu *Azorean torpor* (116). A cidade de Quixadá, no Ceará, se tivesse "mais afundamento e outra vegetação, podia ser a caldeira das Sete Cidades, nos Açores" (102). A falta de semelhanças reais não impede o poeta de usar a imaginação e a licença poética para fabricar paralelos: "Um pouco de vaga acentua-me a ilusão

---

<sup>18</sup> Nemésio às vezes chama o Brasil de Nova Lusitânia nos livros de viagem e em seus diários (Diário XVII BNP E11/Caixa 61).

<sup>19</sup> A destruição do Arraial de Ouro Podre é descrita por Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência* (1953).

de que estou lá nas Ilhas, nas costas aparceladas e retintas de azul dos Açores" (106). Para o peregrino lusitano, o Rio Grande do Norte lembra Tejo, e o sabiá-laranjeira, o rouxinol coimbrão<sup>20</sup> (116, 130).

Como muitos intelectuais da época, Nemésio foi seduzido pelo luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. Esta filosofia influencia a visão que Nemésio tem do Brasil. Os fundamentos do luso-tropicalismo foram esboçados em *Casa Grande e Senzala* (1933), ainda que o conceito não tenha sido nomeado neste livro (Castelo 18). Nesta obra, Freyre afirma que os africanos contribuíram de maneira positiva na formação da sociedade brasileira, uma noção até então inédita (Castelo 18). Esta obra delineou pela primeira vez alguns mitos da sociedade brasileira, como a democracia racial, caracterizando o colonizador português como inclinado à miscigenação, com o preconceito de raças sendo insignificante (Castelo 25). O luso-tropicalismo foi nomeado em conferências dadas por Freyre em Goa, em 1951, e em Coimbra, em 1952 (Castelo 18).

A princípio, nas décadas de 1930 e 1940, as teorias de Freyre foram mal-recebidas ou ignoradas pelo Estado Novo português (Castelo 48). Após a Segunda Guerra Mundial, pressões internacionais passaram a ser favoráveis à autodeterminação das colônias portuguesas (Castelo 45). Em 1945, Portugal passou a referir às suas colônias como "províncias ultramarinas" (Castelo 49). As teorias de Freyre foram, então, cooptadas pelo discurso salazarista oficial para justificar a presença portuguesa nas "províncias ultramarinas" (Castelo 69, Medina 49).

O discurso salazarista baseado no luso-tropicalismo promovia uma visão em que os colonizadores portugueses se adaptavam aos territórios que invadiram, e os retratava como mais amigáveis com os habitantes indígenas do que colonizadores de outras nacionalidades, segundo

---

<sup>20</sup> Impressionado com as aves em uma feira de passarinhos, Nemésio ecoa Gonçalves Dias: "Sim: As aves que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá" (73).

Anthony Soares (176). O regime de Salazar se apropriou do luso-tropicalismo para argumentar que o Império Português era uma nação arquipelágica, composta por ilhas reais como Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, e ilhas metafóricas de cultura portuguesa como Angola e Moçambique (Soares 177). Qualquer tentativa de forçar Portugal a entregar suas colônias seria uma ameaça a esta suposta nação luso-tropical e transcontinental (Soares 177).

Em 1951, um ano antes da viagem de Nemésio pelo Brasil, o Estado Novo convidou Freyre para conhecer as colônias portuguesas da Guiné, Cabo Verde, Angola, Moçambique e Índia (Goa, Damão e Diu) (Medina 50). Assim como Nemésio, Gilberto Freyre negou que este convite tenha sido político (Castelo 93). Enquanto estava em Portugal, em 1951, Freyre encontrou-se com vários intelectuais portugueses - entre eles Vitorino Nemésio (Castelo 25). Nemésio escreveu um editorial no *Diário de Notícias* a respeito das viagens de Freyre, em tom elogioso (Castelo 90). Depois das suas viagens patrocinadas pelo Estado Novo, Gilberto Freyre publicou dois livros através de editoras portuguesas: *Integração Portuguesa nos Trópicos* (1954), e *O Luso e o Trópico* (1961) (Medina 50).

Já em 1937, Nemésio estava ciente de um certo "proto-luso-tropicalismo." A bordo do S/S Cuyabá, ao largo de Brest, Nemésio encontrou um violinista tocando samba. O português comenta que o violinista parece sírio, mas este afirma que não tem ascendência asiática, levando Nemésio a concluir que, neste caso, os seus traços devem ser índios. Ao relatar o encontro no seu diário, Nemésio escreve: "*Memento* Paulo Prado: 'o português é o agente catalítico da brancura'" ("Diário III" p. 42, BNP E11/Caixa 61).

Nos livros documentando suas viagens pelo Brasil, Nemésio expressa sua familiaridade com o luso-tropicalismo direta e indiretamente. Ao descrever os cadeirais com motivos chineses de Mariana (Minas Gerais), o açoriano comenta: "É 'o mundo que o português criou,' de Gilberto

Freyre, sarabandeando as imagens entre Europa, Ásia e América" (Nemésio, *O segredo* 314). Em *Caatinga e Terra Caída*, Nemésio e Freyre conversam por telefone e se encontram em Recife (22, 45, 165). A influência do luso-tropicalismo na luso-brasilidade defendida por Nemésio se expressa através da valorização da mestiçagem e do mito da democracia racial. Encantado pela Bahia, o poeta afirma sentir-se bem "entre esta gente de todos os matizes raciais e de só uma alma viva" (Nemésio, *O segredo* 156).

Em seus livros e diários de viagem, Nemésio expressa uma fascinação pela miscigenação no Brasil. Os diários são repletos de descrições sobre as paisagens brasileiras, e das pessoas que o viajante via. A impressão que se tem ao ler os diários é que Nemésio não é mal-intencionado nas suas observações, mas algumas delas têm conotações racistas. A frase racista "Uma moça loira, angélica, no meio da negrada do bonde," é seguida pela mais neutra "Negras de g.-chuva no braço" (Diário X, BNP E11/Caixa 61). As seguintes passagens, do mesmo dia do diário, descrevem um mercado na Bahia:

A negrinha escultural. ... - Uma mulata de tranças - o cais com frutas e detritos. Um auto com alto-falante da Loja BAHIA. Burros de cangalhas. A baiana negra à antiga. Uma negrinha elegantíssima de azul. A baiana negra de turbante branco e saia rosa. ... O negrinho de colo, nu, com um turbantinho e uma faixa na barriga. Mulata de saia encarnada e "ervilhas brancas, à televisão..."

O dente de ouro de um negro. Outro, gordo, com uma camisola de listras de club.

Caixotes de guaraná à cabeça. Sacos de farinha empolhados. Cartazes CONTRA O RESFRIADO. Cestos e balaios. ... Um velho português de pasta e óculos, coisa rara...

(Diário X, BNP E11/Caixa 61)

Qualquer racismo traído pelas passagens parece ser inconsciente. As descrições da paisagem humana nos diários de Nemésio são cheias de admiração pela diversidade brasileira.

Em *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos*, Nemésio admira a Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (Bahia). Nemésio observa os santos negros: "Os altarinhas do Rosário intra-urbano pintaram-nos de sangue e azul delido; a sua corte celeste tem maioria negra" (Nemésio, *O segredo* 233). Em uma procissão, as "faces negras" dos "celestes passageiros" honram e desforram a "velha escravaria" (Nemésio, *O segredo* 233).

O eu lírico de "Romance de Xangô" (*O segredo de Ouro Preto e outros caminhos*) é um português branco que assiste a uma roda de candomblé. No espírito da luso-brasilidade, o poema apresenta vocábulos afro-brasileiros e é escrito em redondilha maior. Simone Nacaguma elogia o "esforço singular" que Nemésio faz para "compreender a cultura e a religiosidade brasileira" (283). A descrição do ritual de candomblé contém detalhes autênticos, como o "cheiro a canela e a cravo," especiarias que, para certos cultos ameríndios, atraem a prosperidade material (Nemésio 191, Nacaguma 285). Alguns erros de ortografia, no entanto, são prova de que, apesar do "ouvido apurado" de Nemésio, ele não pode "apagar" a sua condição "de estrangeiro, ou de homem branco, de europeu" (Nacaguma 290).

Este poema é uma descrição ecfrástica da dança da negra Dàzinha na roda de candomblé (Nacaguma 287). A descrição de Dàzinha tem matizes luso-tropicalistas; por exemplo, a alusão sensual a um "convite a mestiçar" (Nemésio 194). As suposições do luso-tropicalismo - que os portugueses são imunes ao racismo, e que eles têm uma predisposição para conviver com outros povos e culturas - parecem ser confirmadas pela atitude do eu lírico, para quem o sexo é "ritual muito limpo" (Castelo 61, Nemésio 194). No entanto, ele descreve Dàzinha de maneira fetichista e animalística - em seu transe, a dançarina "muge, sagrada" (Nemésio 193).

Para Garcez, o poema é um tributo do português ao negro, "querendo resgatar o mal da escravidão" (14). A valorização da cultura africana revela a influência de Gilberto Freyre, que ajudou a popularizá-la (Castelo 18). No final do poema, o eu lírico clama "Oiçam agora! Não levem / Mais brancos ao Candomblé" (194). O eu lírico ordena que seus leitores "[e]squeçam tudo:" a antropologia, a psicanálise, Frobenius, Gobineau,<sup>21</sup> a etnografia, e as religiões comparadas (195). Os leitores devem abandonar as perspectivas científicas de análise do ritual do candomblé e esquecer dois etnólogos racistas do século XIX. Na leitura de Garcez, o pedido do eu lírico de que brancos não sejam mais levados ao candomblé não é para "poupar" o branco, mas sim para "tentar deixar intocada aquela riqueza do sagrado que o olhar racionalista e positivista da ciência, orgulho do branco, esquadrinha, etiqueta, classifica, julga, e quer modificar sem entender" (Garcez, 14).

O tom luso-tropicalista está presente em vários poemas. No inédito "Ode Romântica à Bahia" (1952) o eu lírico apostrofa a "Bahia luso e brasileira," pedindo:

Não digas a ninguém que um luso velho,

Arribado ao teu seio de acaju,

Vendo-te nua e negra, viu vermelho,

Com pena de não ser caramuru... (BNP E11/Caixa 52)

"Canção retrospectiva" apostrofa a Lulu (Luís Vieira), rapaz da "Angra, da rua da Sé" que se apaixonou por uma brasileira: "Pois cuida que amaste moça / (Branca ou morena, é contigo)" (Poemas, BNP E11/Caixa 52). O interesse na miscigenação das raças é evidente em versos como "A loira pôs-me negrinho / Só negra me sarará / Ai, sarará!" (Nemésio *O segredo* 201).

---

<sup>21</sup> Para Benedict Anderson, Gobineau é o pai do racismo moderno (Anderson, *Imagined* 149).

A agenda de Nemésio é de reconhecer uma comunidade luso-brasileira: "A afinidade e o paralelo orientam-nos a visão transatlântica de uma realidade histórica solidária" (*O segredo* 43). Embora haja diferenças entre os dois países, elas "robustecem a consciência do idêntico" (*O segredo* 43). Nemésio descobre não somente o Brasil, mas também Portugal no Brasil.

O poeta defende a viagem como uma maneira de abandonar um orgulho nacionalista, e reforçar a solidariedade entre os dois países. O português que visita o Brasil ganha uma nova perspectiva de sua pátria, e confirma o seu gosto de ser português (Nemésio *O segredo*, 43, 47). O brasileiro que visita Portugal pode abandonar os temores de "ter que ceder espiritualmente diante de um tronco histórico que, por definição, conta mais séculos de seiva..." (44). Em um poema de viagens inédito, o viajante português experimenta uma identidade luso-brasileira:

Se malandro me vi com teus morenos,  
 Mais reinol me senti em Sabará  
 De paulista fingi no hotel de luxo  
 Fui brasileiro em Jacarèpaguá. (BNP E11/Caixa 52)

Nemésio adverte que os "motivos práticos" e psicológicos que levaram o Brasil a se fechar "na sua couraça nacional" cessaram (*O segredo* 68). O açoriano reconhece os resíduos de "desconfiança" e "ressentimento" deixados pela independência, observando que os brasileiros se irritavam quando "as fontes da sua historicidade eram consideradas com pronunciado acento nos mananciais europeus," e que eles resistiam à "comunidade histórica antiga connosco" (68). Agora, defende Nemésio, era o momento para que a união fosse o "programa histórico comum" (68). Esta comunhão não é tão equitativa quando o autor parece pensar: Portugal é o pai do Brasil, a árvore na qual este "ramo brasileiro da lusitanidade" cresce (69, 44).

Apesar da atitude paternalista, o desejo de Nemésio por uma comunidade intelectual luso-brasileira era sincero. Professor de literatura na Universidade de Lisboa e fundador do Instituto de Estudos Brasileiros, ele defendia o estudo da literatura e da história brasileiras em Portugal:

No ensino da nossa língua não anda Gregório de Matos; sobre Gonzaga hesita-se; Gonçalves Dias e Castro Alves não contam; Machado de Assis, um dos maiores prosadores que ela teve, é um romancista estrangeiro.... Ensina-se porventura aos rapazes o nome de Montaigne para prestigiar o nosso humanismo de exportação e porque a mãe dele seria filha de um tal Lopes, português, - mas Machado de Assis, filho de uma pobre mulher da ilha de S.Miguel e sobretudo filho da "língua que mamou" e rigorosamente escreveu, é tanto ou menos nosso que Vítor Hugo ou Zola... (*O segredo* 75)

*Conhecimento de poesia* contém recensões de obras de autores brasileiros, entre eles Tomás Antônio Gonzaga, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, e Cecília Meireles.

No espólio de Nemésio na Biblioteca Nacional de Portugal há uma caixa com vinte poemas de temática brasileira, em sua maioria inéditos. Dois deles são sobre *Iracema*, de José de Alencar. O poeta açoriano reflete sobre a importância do livro brasileiro ao longo de sua vida: "Menino de bibe / Eu lia Iracema / Velho, em Jaguaribe / Recordo Iracema" (BNP E11 / Caixa 52). Parte do apelo de Iracema para o autor é o relacionamento luso-tropicalista entre a índia Iracema e o explorador português Martim: "Ah, Martim Moreno, / Tudo me ensinaste, / Amando eu pequeno / a índia que amaste!" (BNP E11 / Caixa 52). Em "Jaíra (canção tamóia)" Nemésio dialoga com o poema indianista *Uruguai*, do luso-brasileiro José Basílio da Gama (BNP E11 / Caixa 52).

Além da literatura, Nemésio se interessava pelo português brasileiro. Em seus diários de viagem, ele anotava as palavras que o interessavam. Por exemplo: "Cadê: Que é feito dele? O tempo? Cadê tempo?" (BNP Diário XIV E11 / Caixa 61) e

É proibido pisar no gramado -> relva (Santos)

Mocotó: o jarrete (ou pata) do boi e do porco.

caipora

caipira

capeuga

capoeira

bunda (afr.) (BNP Diário X E11 / Caixa 61)

A curiosidade do açoriano é sincera, sem traços de ressentimento por uma variedade diferente do português.

Vitorino Nemésio realizou dois sonhos da vida do cabo-verdiano Jorge Barbosa: viajar ao Brasil e conhecer o poeta Manuel Bandeira. Encantado com a poesia e com a amizade de Bandeira, Vitorino Nemésio, assim como Barbosa, fantasia com uma vida brasileira: "E, porque li a 'Evocação do Recife' e conversei com Manuel Bandeira no Rio, não direi que nasci na Rua da União: mas sinto a tentação de me fazer passar por bisneto de algum tardio 'mascate' da Rua Alvorada, antes que deem abaixo os últimos sobradões sem moradores" (*Caatinga* 31). Brincando com a identidade luso-brasileira de bisneto de mascate, Nemésio pede: "Não estraguem meu sonho pessoal da Nova Lusitânia!" (31).

A resenha sobre Meireles (*Conhecimento de poesia*) data de 1949. Nemésio havia acabado de ler o mais recente livro da autora, *Retrato natural*, e comenta que acompanha a sua obra desde *Viagem* (322). Nemésio reconhece a brasilidade e as influências portuguesas de

Meireles: “Grande poeta, em verdade, esta mulher brasileira. Da linhagem de Camões, de Fr. Agostinho e António Nobre” (327). Em 1946, Cecília Meireles escreve a Nemésio para agradecer o artigo "extremamente generoso" que este escreveu sobre *Mar Absoluto e outros poemas* (BNP E11/3338). Meireles se sente compreendida por Nemésio de uma maneira que não é por críticos literários brasileiros:

Agradeço-lhe muito a simpatia com que me ouviu. Agradeço-lhe, por exemplo, ter visto a trans-sexualidade onde aqui -- é um país tropical -- se vê algidez. Agradeço-lhe ter percebido o exercício, a disciplina, o “ofício” em que me esforço, quando os meus colegas, com uma ou duas exceções, me acham, sorridentemente, clássica, e pregam a teoria telúrica da inspiração direta... (BNP E11/3338)

Para Nemésio, a poeta brasileira, que ele conheceu pessoalmente durante esta viagem, é um ponto de conexão Açores-Brasil. O açoriano menciona a "peregrinação à Ilha de São Miguel" que a brasileira havia realizado no ano anterior, e que explorarei a fundo no próximo capítulo (Nemésio, *O segredo* 42). Vitorino acredita que sua amizade com Cecília, uma "amizade intelectualmente velha," teria se estabelecido mesmo sem esta ancestralidade em comum; "mas os brasileiros têm, com a segurança e o ardor do próprio patriotismo, o magnífico dom da ancestralidade a distância" (42). Os dois realizam um intercâmbio cultural: Nemésio reforça a açorianidade de Meireles, e a amizade desta o naturaliza como "liricamente carioca" (42). Cecília Meireles é uma brasileira interessada em descobrir os Açores de seus avós; Vitorino Nemésio, um açoriano interessado em explorar um Brasil lusitano utópico.

Ao passo que a ligação entre Portugal continental e o Brasil foi engendrada por um passado compartilhado, é a migração que forja a ligação entre os Açores e o Brasil. Esta conexão se torna explícita na comemoração do Divino no Rio de Janeiro, da qual Cecília e Vitorino

participaram em 1952. Para Nemésio, este episódio é significativo tanto de uma perspectiva brasileira quanto de uma perspectiva açoriana, de maneira que é incluído em *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* (que faz sentido cronológico) e em *Corsário da Ilhas* (reforçando sua conexão com as ilhas).

Nesta passagem, Nemésio se jubila ao participar da Festa do Divino, que é de origem açoriana, e ainda se mantém no Brasil, embora defina em Portugal continental (*Corsário* 175). O culto do Espírito Santo foi levado ao Brasil por "casais açorianos de há dois séculos" no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, e por "imigrantes ilhéus" no Centro e na Capital Federal (171). A festa mantém-se viva através de filhos e netos de imigrantes, como Cecília Meireles, que se empenha "nalgumas demonstrações de folclore ilhéu vivo," enquanto o poeta açoriano a acompanha com a viola (172).<sup>22</sup> Nemésio se sente perfeitamente em casa na Festa do Divino, tanto pelo aspecto açoriano quanto pelo brasileiro: "E, entre os ilhéus fiéis e as filhas brasileiras, a coroa e as fitas de cor, não sei bem se cheguei ao Brasil como turista há dois meses ou se vim para o Rio há trinta anos, como o meu bragal metido numa saquinha de retalhos..." (176).

Nemésio finalmente retorna à Ilha da sua infância ao nesta Festa do Divino, no Rio de Janeiro. O açoriano expressa surpresa ao ver a "usança vivida na [sua] meninice," da qual sente saudades, servindo "de corpo e alma aos sodalícios luso-brasileiros do Rio" (172). Nemésio até reencontra um amigo de infância, Tiazé, e o Divino permite que eles voltem às suas meninices: "Enfim, amigo! Eis-nos meninos e fraternos por milagre do Rio ..." (175). Talvez por isso esta passagem tenha sido incluída em *Corsário das Ilhas*; Nemésio não encontrou a Ilha Perdida ao voltar à Ilha da sua infância, e sim em meio de imigrantes e netos de imigrantes, em um país

---

<sup>22</sup> No documentário *Nem toda a noite a vida* de Pedro Clérigo, familiares e amigos testemunham que Nemésio era muito desafinado: "Ele gostava de cantar e de impingir sua cantoria aos outros," declara um de seus filhos.

estrangeiro. Talvez por isso José Martins Garcia considere que a Ilha Perdida como Brasil é menos "mítica:" na Festa do Divino, Nemésio sente-se menino novamente, a sua infância é quase tangível (228). Para Nemésio, a Ilha Perdida e a Nova Lusitânia são o mesmo lugar: as duas são o seu "alhores."

### **Conclusão**

Vitorino Nemésio deixou sua ilha natal pelas cidades cosmopolitas de Portugal continental, mas nunca perdeu de vista a Ilha que trazia dentro de si. Toda sua obra é uma elaboração da açorianidade - dos ensaios em que tenta destilar a essência do povo açoriano até os seus livros de viagem. A Ilha poética de Vitorino é associada a uma sensação de perda, um luto pela família deixada para trás, pelo pai morto, pela inocência da infância.

Ao contrário de Jorge Barbosa, que sonhava em deixar o seu arquipélago, Vitorino sonhava em voltar. Mas o poeta teve sucesso na sociedade continental. Seu posto como professor na Faculdade de Letras de Lisboa e seu programa de radiotelevsão *Se bem me lembro* o tornaram uma personalidade querida em Portugal. Os movimentos independentistas açorianos cogitaram fazer de Nemésio o primeiro presidente dos Açores; mas não era o destino do arquipélago declarar independência, nem o de Vitorino Nemésio voltar à sua Ilha. A Ilha Perdida é, por definição, inalcançável.

O interesse de Nemésio pelo Brasil era tamanho que o país continental assumiu os contornos de uma Ilha Perdida. Nemésio aventurou-se pelo Brasil, e conheceu de primeira mão o seu povo, a sua língua, as suas paisagens, os seus costumes e comidas. No entanto, seus olhos estavam embotados de Ilha; Nemésio via a Ilha Perdida aonde quer que fosse. Com boa vontade para com o povo brasileiro e ignorando algumas duras realidades históricas, Nemésio sonhou outra Utopia inalcançável: a Nova Lusitânia.

Nemésio também reinventou os Açores, transformando-os em ilhas míticas. O conto "Brumolândia" (*Paço do Milhafre*) descreve uma ilha fantástica, tão especial que atrai a atenção de pesquisadores, marinheiros e piratas. "Brumolândia" é o mito fundacional dos Açores: uma origem mágica do arquipélago. A Brumolândia é uma outra versão da Ilha Perdida; ela é um país "ignorado," que tem "paragens longínquas e esplêndidas" (49). Assim como os Açores, a Brumolândia é uma ilha vulcânica, que brotou "duma válvula da terra, pouco depois do Dilúvio, com basto tiroteio de misteriosas lavas" (49). Após ser anexada por uma nação, a ilha passa a ser rural, bucólica como as memórias de infância favoritas de Nemésio. A Ilha, personificada, ensimesmava-se "na vida rural, pastoril e piscatória" (50).

Este conto, publicado em 1924, é um dos primeiros textos de Vitorino, e não um dos seus mais conhecidos. Ainda assim, a Brumolândia impressionou alguns leitores internacionais notáveis. O espanhol Miguel de Unamuno, que inspirou Nemésio a escrever sobre a açorianidade, viu no *Paço do Milhafre* um ponto em comum entre as suas obras e as do amigo português: os dois se voltavam para a infância:

Leyendo, y con qué deleite! Su *Varanda de Pilatos*, me he dado cuenta de por qué gusta usted de mis *Recuerdos de Niñez y de Mocedad*. Nos hermanamos en guardar la infancia a flor de alma. Y ella es el más limpio y el más lleno manantial de poesía. La de usted se brizó en una isla, y en una isla anteriana, en Brumolandia. (BNP E11/ 8346)

O que diferencia a infância de Nemésio é que esta foi insular, anteriana e açoriana.

"Brumolândia" inspirou uma poeta brasileira a transformar a ideia de uma Ilha em utopia. José Bruges, poeta e filho de açoriana, travou uma amizade epistolar com Cecília Meireles em fins da década de 1940. Cecília, sempre disposta a fazer amizade com poetas portugueses e principalmente açorianos, imediatamente adotou Bruges como "primo." As cartas de Meireles a

Bruges sugerem que ele a apresentou à Brumolândia: "Ai de mim, que não tenho aqui o *Paço do Milhafre*. Mas, com a sua Brumolândia, acabamos primos aí pelos Açores" (Meireles in *Memorial* 82). Nemésio era um amigo em comum, com frequência mencionado nas cartas.

A Brumolândia é proeminente na correspondência entre Meireles e Bruges. Os dois poetas não eram açorianos, mas sentiam uma ligação afetiva com os Açores. Em suas cartas, eles contribuem na construção de uma Brumolândia além do conto de Nemésio, inventando uma língua, o "brumolandês," e designando certos versos como "brumolândios."

O epistolário entre Meireles e Bruges foi publicado como parte de uma reedição do livro *Memorial*, de José Bruges. A Brumolândia é tão misteriosa que os organizadores desta nova edição não atribuíram a autoria desta terra mágica à Nemésio. O epistolário foi publicado sob o título "Entre a Brumolândia e o Reino da Poesia" - acidentalmente contrastando duas terras mágicas, uma inventada por Nemésio e uma por Meireles. Em cartas a Bruges e a Côrtes-Rodrigues, Cecília brincava que fundaria o Reino da Poesia nos Açores, onde viveria com outros poetas açorianos. Alguns anos após a correspondência em que Bruges apresenta Cecília à Brumolândia, ela inventaria outra ilha utópica, muito parecida com as ilhas açorianas: a Ilha do Nanja.

Nos capítulos anteriores, escrevi sobre um poeta ilhéu preso em sua Ilha, que sonhava com o Brasil; e sobre um poeta ilhéu que deixou a sua Ilha e passou o resto da vida ansiando pela Ilha Perdida, que em dado momento se confundiu com o Brasil. O último capítulo desta dissertação é sobre uma poeta que, sem ser ilhoa, sonhava com uma ilha inalcançável. As ilhas exploradas nesta dissertação passam a ser cada vez mais metafóricas.

A carioca Cecília Meireles era filha de imigrantes açorianos. Sua família morreu de maneira trágica quando ela era menina, e ela foi criada pela avó Jacinta, que a embalava com

histórias e cantigas da ilha. A adulta Cecília sentia-se estrangeira no Brasil, mas encontrou um sentimento de família na correspondência com poetas portugueses e açorianos. Uma viagem aos Açores, encorajada por José Bruges e por Armando Côrtes-Rodrigues, revelou a Cecília que as ilhas reais não correspondiam à ilha imaginada da sua infância. Cecília então inventa sua própria Brumolândia, que ela chama de Ilha do Nanja. A Ilha do Nanja nega a sua existência já no seu próprio nome; nanja (não-já) é uma negativa em açoriano. No próximo capítulo, exploraremos a busca de Cecília por uma Ilha desconhecida, e a sua invenção de uma Ilha inexistente.

### Capítulo III<sup>23</sup>

#### Cecília Meireles: No fundo, a Ilha

##### Introdução: A Ilha de Cecília

A perda e a ausência que marcariam a vida de Cecília Meireles (1901- 1964) começaram já na sua infância. Cecília perdeu os seus pais e seus irmãos antes de completar três anos de idade. A menina foi criada pela única parente que tinha no Rio de Janeiro, sua avó, Jacinta Garcia Benevides. Jacinta reuniu as suas forças para superar a perda da filha e para servir de mãe à neta. Para tanto, ela teve ajuda de uma empregada, a brasileira negra Pedrina, que encheu a infância de Cecília de figuras do imaginário brasileiro, como o saci-pererê e a mula-sem-cabeça. Mas o vocabulário poético com que Jacinta embalou Cecília era todo voltado à sua ilha natal, a Ilha de São Miguel no arquipélago dos Açores. Esta infância triste, de menina sozinha entre adultas, criou dois temas que permeariam a obra de Cecília Meireles: um sentimento de ausência de mundo, e um desejo de exílio em uma ilha imaginária. Em uma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, Cecília escreve: “Assim, houve uma criança sozinha, com uma avó. E uma Ilha” (Meireles, *A lição* 4).

Já adulta, Cecília sentia-se deslocada no Brasil. Em uma carta ao amigo português José Osório de Oliveira, em 1938, reclamando da polêmica que cercou o prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras ao seu livro *Viagem*, a poeta escreve: "Coisas destas me levam sempre *mais* à certeza de que o Brasil não é a minha terra" (BNP N24/ 337). Ela sentia-se mais acolhida em Portugal, terra de seu primeiro marido, onde mantinha amizades íntimas com

---

<sup>23</sup> Parte de uma versão anterior deste capítulo foi publicada como o artigo "A Ilha de Cecília Meireles" na revista *Opiniões* Referência bibliográfica: OLIVEIRA, Mariana. "A ilha de Cecília Meireles." *Opiniões*, São Paulo, n.º17, 2022, pp. 20-30.

diversos poetas e intelectuais. *Viagem* (1939), o primeiro livro da sua maturidade lírica, foi editado em Lisboa por Álvaro Pinto, e dedicado aos seus amigos portugueses.

As conexões de Meireles com Portugal são várias: os seus pais, imigrantes portugueses (a mãe açoriana, o pai continental); a avó açoriana que a criou; o seu primeiro marido Fernando Correia Dias, que a apresentou à poesia de *Orpheu*; os amigos com os quais ela se correspondia, como José Osório de Oliveira, Armando Côrtes-Rodrigues, José Bruges e Vitorino Nemésio; os temas e o estilo da sua poesia. Cecília viajou pelo mundo todo, mas sempre viveu no Brasil. Em uma carta a José Bruges, ela escreve que o Brasil cantava para ela "aquela cantilena do 'nem contigo nem sem ti'" (Meireles, "Entre a Brumolândia " 87). Através de cartas, conferências, crônicas, e de sua antologia *Poetas novos de Portugal*, Cecília era uma contracorrente ligando o Brasil a Portugal e aos Açores.

Além do seu carinho com Portugal, Meireles sentia uma curiosidade terna em relação ao arquipélago de sua avó. Na sua terra natal, o Brasil, Cecília sentia-se estrangeira; a poeta entretinha a noção de uma Ilha utópica onde se sentiria em casa. Nas cartas com José Bruges, os dois amigos, ambos poetas e descendentes de açorianos, se apropriam da "Brumolândia," versão fantástica dos Açores descrita por Vitorino Nemésio em *Paço do Milhafre* (1924). Em cartas a Armando Côrtes-Rodrigues e a José Bruges, Cecília esboçou um plano de declarar a independência dos Açores e transformá-los em um Reino Definitivo da Poesia (Meireles, *A lição* 159). O Reino Definitivo da Poesia era definitivamente açoriano: além de Cecília Meireles, os membros deste reino seriam José Bruges, Vitorino Nemésio, Côrtes-Rodrigues e "quanto açoriano poeta fosse encontrando" (Meireles, *A lição* 191).

Em 1951 Meireles visitou a Ilha de São Miguel a convite de Armando Côrtes-Rodrigues. No fundo, Cecília já sabia que nem na Ilha dos seus antepassados ela se sentiria em casa. Em

uma carta anterior à viagem, Cecília faz uma previsão digna de Cassandra: “Aqui não me entendem bem, sempre me acharam estranha, quase intrusa. E aí, como me achariam? O mesmo. Eu sou criatura de exílio. De todos os exílios” (Meireles, *A lição* 72).

Já que ela era uma "criatura de exílio," Cecília inventou justamente uma ilha para o seu exílio. A Ilha que Cecília trazia dentro de si não tinha o peso de uma ilha real. Desde as histórias de infância, até a sua rejeição da Ilha de São Miguel e a sua invenção de utopias, a Ilha que seduzia Cecília era uma ilha completamente metafórica. O nome que Cecília deu a essa Ilha já representava uma negação da sua existência: a Ilha do Nanja. No dialeto açoriano, "nanja" (não + já), é uma negativa que significa "não" ou "nunca" (Meireles, *Panorama* 82). A Ilha do Nanja tem um parentesco espiritual com a Terra do Nunca, de J.M. Barrie.

As Ilhas desta dissertação se tornam cada vez mais metafóricas. Ao contrário de Jorge Barbosa e Vitorino Nemésio, Cecília Meireles nem sequer é uma poeta ilha; a sua conexão com as ilhas é a de seus antepassados. A poeta brasileira imaginou uma Ilha muito antes de ter a oportunidade de conhecer a Ilha de São Miguel; uma vez que a havia conhecido, ela a rejeitou. A Ilha de São Miguel era demasiado real para Cecília. Como poderia ela pertencer a um lugar onde nunca havia estado? A Ilha de Cecília Meireles, inspirada pela história de sua avó, era outra: a Ilha do Nanja, cem por cento utópica e metafórica, sem nada que a amarrasse à realidade.

### **Biografia**

A poeta carioca Cecília Meireles (1901-1964) nasceu após a morte de seu pai e de seus três irmãos, perdeu a mãe aos três anos de idade, e foi criada por sua avó açoriana, Jacinta Garcia Benevides. Meireles estreou como poeta em 1919 com *Espectros*, uma coleção de sonetos na tradição simbolista. Em 1922 casou-se com o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem teve três filhas. Nove anos mais velho que a esposa, Correia Dias desfrutava de

prestígio como artista tanto no Rio de Janeiro como em Portugal. Correia Dias colaborou com Fernando Pessoa, e apresentou Meireles aos novos poetas de Portugal, que mais tarde ela antologaria. Através do marido, Cecília aproximou-se também das rodas literárias que deram origem às revistas *Árvore Nova* (1922), *Terra de Sol* (1924) e *Festa* (1927-1928 – 1934-1935).

Em fevereiro de 1922, enquanto ocorria a Semana de Arte Moderna em São Paulo, Meireles estaria escrevendo *Baladas para El-Rei*, livro neo-simbolista e composto de dísticos e tercetos em versos tradicionais, e baladas. Na mesma época, a poeta já experimentava com o verso livre. Em contraste com os poetas modernistas seus contemporâneos, Cecília era “avessa a um sentimento estético separatista,” e estava na contramão dos rumos poéticos de uma modernidade que negava a conexão com a cultura portuguesa, segundo Miguel Sanches Neto (lvi). Gouvêa ressalva que a ausência de Cecília Meireles da Semana de Arte Moderna se deu mais por “circunstâncias sócio-biográficas” do que por divergências por parte da jovem escritora. (Gouvêa, *Pensamento* 47). Em 1922, Cecília tinha apenas 20 anos e morava no Rio de Janeiro.

No início de sua carreira, Meireles participou do grupo neo-simbolista *Festa* e contribuiu para a revista de mesmo nome, publicada entre agosto de 1927 a setembro de 1928, e entre julho de 1934 a agosto de 1935. O projeto gráfico da revista foi desenvolvido na casa de Cecília e de Correia Dias. A revista *Festa*, circulando em Portugal, serviu como modelo e inspiração para *Presença* (Sadler, “ABC” 244).

Em um telefonema a Darcy Damasceno, Meireles afirmou que nunca se afiliou a nenhum grupo, e que a “inspiração católica dos espiritualistas” de *Festa* seria um “obstáculo” ao seu ingresso (Gouvêa, *Pensamento* 49). Manuel Bandeira, na sua *Apresentação da poesia brasileira*, afirma que Cecília Meireles fazia parte do grupo *Festa*, mas ressalta que já nessa época ela era uma “voz distinta entre os nossos poetas” (Bandeira, *Apresentação* 156). As diretrizes do

grupo<sup>24</sup>, definidas por Tasso da Silveira, são “insuficientes” para caracterizar a poesia ceciliana (Bandeira, *Apresentação* 156).

Em 1923, Meireles publicou *Nunca mais... e Poema dos Poemas* e em 1925 *Baladas para el-Rei*, ambos ilustrados por Correia Dias. Em 1929, apresentou a tese “O Espírito Vitorioso” para a cátedra de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal, mas não conseguiu o cargo, pois a bancada já estava predisposta a oferecê-lo a alguém que fizesse parte do grupo católico (Zagury 15). Nesta tese, ela citou trechos da “Ode Triunfal,” de Álvaro de Campos, então praticamente desconhecida no Brasil.

De junho de 1930 a janeiro de 1933, a autora trabalhou como jornalista no *Diário de Notícias*, publicando crônicas sobre a educação e dirigindo a *Página da Educação*. A educação infantil, e a infância de maneira geral, eram temas que a interessavam. Três conferências que ela realizou a professores de escola pública em Belo Horizonte, em 1949, foram publicadas como *Problemas da literatura infantil* (1951). Ao longo da vida, ela publicou vários livros infantis, entre eles *Criança meu amor...* (1923), *A festa das letras* (com o médico Josué de Castro) (1937), *Rute e Alberto resolveram ser turistas* (1947), e *Ou isto ou aquilo* (1964).

A Revolução de 1930 levou Getúlio Vargas ao poder. Como jornalista, Cecília foi uma crítica “ferrenha das atitudes autoritárias de Vargas” e “defensora incansável das liberdades individuais,” da paz e da democracia (Lamego *A farpa* 20, 19). As críticas mordazes de Cecília na *Página da Educação* criaram muitos inimigos, entre eles Francisco Campos, o ministro da Educação e Saúde, e a própria Igreja Católica (Lamego *A farpa* 20).

---

<sup>24</sup> As quatro diretrizes de *Festa*, de acordo com Tasso da Silveira, o porta-voz do grupo, são velocidade, totalidade, brasilidade e universalidade (Bandeira, *Apresentação* 154).

Em 1930, declamou o poema "Saudação à Menina de Portugal" no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, do qual era sócia honorária. O poema foi publicado com ilustrações de Correia Dias.

Em 1934, Cecília criou a primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro, com o auxílio da Secretaria de Educação da Prefeitura do Distrito Federal. A biblioteca, decorada por Correia Dias, foi fechada por conter livros “perigosos,” como *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain (Zagury 15).

Neste mesmo ano, Cecília visitou Portugal pela primeira vez, a convite de Fernanda de Castro e seu esposo António Ferro, Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional. A viagem marítima durou 22 dias, e foi registrada em crônicas para o jornal *A nação*, com o título de “Diário de bordo.” A viajante declarou a jornalistas que tinha vindo visitar a terra de seu marido, mas que também, por descender de portugueses, ela “já era meio portuguesa antes de casar” (Meireles qtd. in Pimenta, “Posfácio” 186). Cecília e Fernando passaram três meses em Portugal. Mais de dez anos após a viagem, em 1948, Cecília a descreveria de maneira onírica na crônica "Evocação lírica de Lisboa."

Embora ainda não tivesse sido reconhecida pela crítica brasileira, Meireles já era uma intelectual distinta em Portugal. Ela seria a poeta brasileira de seu tempo mais lida pelos portugueses (Condé qtd. in V. Meireles 23). Nesta visita, Cecília divulgou a cultura e a literatura brasileiras através de uma série de conferências proferidas nas Universidades de Lisboa e de Coimbra. Duas destas conferências foram publicadas em Portugal: “Notícia da literatura brasileira” e “Batuque, samba e macumba.”

O foco da conferência sobre a literatura brasileira é a "revolução ocorrida na literatura brasileira nestes últimos quinze anos" (5). Após algumas palavras sobre poetas parnasianos e simbolistas, Cecília pinta o cenário que deu origem ao modernismo brasileiro:

Estamos nos arredores de 1920.

Preocupações intensas de renovação, de arte moderna. O noticiário do estrangeiro.

Viagens à Europa de após-guerra. Novidades esdrúxulas. Confusão de teorias.

Adaptação de atitudes. Cópias medíocres de uns, aclimação inteligente de outros. E explicações. Explicações dos 'ismos' de cada tendência. Amargura e hilaridade.

Inquietude e escárnio. Tempo de manifestos, revistas, polémicas. Valores que não querem morrer, valores que desejam surgir. (15)

Os poetas que mais ganham espaço neste ensaio são Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Cecília cita longamente o "Prefácio Interessantíssimo" (*Pauliceia Desvairada*) de Mário de Andrade, e contrasta o Desvairismo de Mário com a Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade (28). A Tasso da Silveira, seu "colega" em *Festa*, Cecília dedica um breve parágrafo e a leitura de um de seus poemas. Este ensaio deixa claro que Cecília não se opunha ao modernismo brasileiro, apesar da bravata dos modernistas heroicos contra a influência poética portuguesa. Ela leu passagens do livro *Pau-Brasil* (Oswald de Andrade, 1925): no prefácio, Paulo Prado considera a linguagem extraída dos "velhos clássicos portugueses" anacrônica; Oswald afirma que a poesia Pau-Brasil deve libertar-se "da velha Europa e das civilizações em decadência" (23). Ao trazer estas ideias a um público português, Cecília encorajava um diálogo intelectual entre Portugal e Brasil. A poeta conclui definindo a poesia brasileira como "móvel e copiosa" (54).

A conferência "Batuque, samba e macumba" foi realizada para oferecer contexto a uma exposição de ilustrações de Cecília que retratavam negros brasileiros sambando, na roda de macumba, e com indumentárias de baianas. Nesta conferência, Meireles explica os costumes afro-brasileiros, de maneira respeitosa e empática, para o público português. Por exemplo, sobre a indumentária baiana: "Será isso uma fantasia? Parece antes tratar-se de restos de costumes diversos dos vários povos negros transplantados para o Brasil" (12). Na conferência, a autora ressalta a sua conexão pessoal com a cultura negra do Brasil. Sem mencionar por nome a sua babá Pedrina, Cecília afirma que a macumba deixa um "encantamento profundo" na alma dos brancos, "pelo menos na de aqueles que foram acalentados por uma mãe negra e dormiram ao som de tambores longínquos" (19).

A conferência e as ilustrações demonstram a boa vontade de Cecília Meireles para com a cultura afro-brasileira. Apesar disso, a sua posição de mulher branca falando sobre costumes africanos em Portugal é inegável. Meireles supõe que o samba e o batuque sejam "restos de um ritual primitivo" - o batuque (capoeira) teria vindo de um ritual de guerra, e o samba de um ritual de casamento (13). Ela afirma que o batuque foi proibido pela polícia por ser perigoso, sem considerar que esse banimento era parte da opressão dos negros. A escravidão é mencionada apenas de maneira oblíqua. Cecília escreve que os deuses e os demônios da macumba

Traduzem, além disso, a saudade do negro pela choça dos seus antepassados, o banzo da ausência sem volta, a melancolia da vida que o Atlântico partiu - e que o bom brasileiro acolheu em sua alma com ternura, para consolar o antigo escravo e antiga ama, que lhe encheram a infância de lendas e cantigas e deixaram seu sangue na terra que plantaram ...  
.(19)

O silêncio a respeito do trauma do tráfico de escravos era condizente à atitude portuguesa da época. Esta palestra foi publicada em 1935, em uma separata da revista *Mundo Português* com a direção gráfica de Luiz de Montalvor. A introdução, que não traz uma assinatura, contextualiza a conferência de Meireles de maneira apologética à colonização portuguesa: "A escravatura negra tem sido um dos pretextos da crítica estrangeira contra a colonização portuguesa da América. Mas os brasileiros, que são os mais interessados julgadores da questão, fazem hoje justiça a Portugal" (5). O autor da introdução afirma que a "valorização do génio instintivo da raça negra" presente na conferência de Meireles é um testemunho de que, "levando-lhe o negro, Portugal não fez mal ao Brasil" (5).

Na sua primeira viagem à Portugal, Cecília foi recebida com carinho pela comunidade literária portuguesa. Um de seus grandes amigos e aliados era José Osório de Oliveira, o intelectual português que, como uma contracorrente, une os três capítulos desta dissertação. José Osório não apenas tem o crédito de ter sido um dos mais fiéis divulgadores de *Claridade* no além-mar; ele também pode se gabar de ter sido um dos primeiros críticos a reconhecer o gênio de Meireles, ainda em 1923. E ele de fato se gabava disso, afirmando em uma conferência na Universidade de Coimbra: "E fui eu, de facto, o primeiro a dizer aos brasileiros que tinha surgido uma grande poetisa no Brasil" (Osório de Oliveira qtd. in Cristóvão, 22). Em uma carta escrita do Moledo da Penajoia, onde morava a família de Correia Dias, Cecília pede que Osório resolva a data e o local das conferências, e que lhe empreste alguns livros para a sua conferência sobre a poesia moderna brasileira, acrescentando: "pode já ir escolhendo o material que imagina imprescindível" (BNP N24/336). Nesta carta, e em muitas outras, Cecília brinca que José Osório de Oliveira é o seu empresário.

Nesta visita, Cecília teve a oportunidade de conhecer a família de seu marido. Para Correia Dias, esta viagem foi um retorno; ele reencontrou amigos e parentes que não via desde sua mudança ao Rio de Janeiro, vinte anos antes. A Osório, Cecília escreveu que os parentes de Correia Dias são "mais simpáticos que ele," e gracejou: "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" (BNP N24/336). A terra do marido inspirou o livrinho de poemas *Cancioneirinho de Molêdo da Penajoia*, uma coleção de cantigas portuguesas recolhidas e acompanhadas por ilustrações e 24 quadras originais de Cecília. Ela ofereceu este livrinho a Fernanda de Castro; ele nunca foi publicado. O datiloscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal.

Antes de imigrar para o Brasil em 1914, Correia Dias frequentava os mesmos círculos que Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Afonso Duarte (Pimenta, "Posfácio" 169). Em 1934, Pessoa ainda não tinha o reconhecimento universal que recebeu após a sua morte, mas ele era admirado por intelectuais e artistas. Cecília telefonou para uma das firmas em que Pessoa trabalhava e marcou um encontro ao meio-dia, no café A Brasileira, no Chiado (Fonseca 8). Os cafés de Lisboa eram frequentados por poetas, mas geralmente não por mulheres; a sociedade lisboeta ainda era demasiado conservadora para tanto. Isto não intimidou Cecília, que já no Rio frequentava, desacompanhada, ambientes tipicamente habitados apenas por homens, como cafés e redações de revistas (Castro 400).

A poeta esperou até às duas da tarde, desistiu e voltou ao Hotel Borges, onde estava hospedada (Fonseca 8). Na recepção encontrou uma cópia de *Mensagem*, com uma justificativa para o desencontro: Pessoa afirmava que o horóscopo deste dia não era propício para que eles se encontrassem. *Mensagem* continha a seguinte dedicatória: "A Cecília Meireles, alto poeta, e a

Correia Dias, artista, velho amigo, e até cúmplice (vide *A Águia* etc...); na invocação de Apolo e Atena. Fernando Pessoa, 10-XII-1934" (Pessoa qtd. in Neves, 6).

Richard Zenith suspeita que foi a timidez que levou Pessoa a deixar Meireles à sua espera na Brasileira. Pessoa admirava a poesia de Cecília; é possível que ele temesse se decepcionar com a poeta de carne e osso, ou que ela se decepcionasse com ele (Zenith 860). Além disso, Pessoa preferia a companhia masculina; ele se sentia desconfortável ao interagir com mulheres.

Anos mais tarde, Cecília expressaria sua decepção em este desencontro em uma carta ao poeta Armando Côrtes-Rodrigues, um dos amigos íntimos de Pessoa: “Como lamento não o ter conhecido! Chegamos a marcar um encontro (como aqueles das cartas: ‘certa noite, num café...’) – mas depois esperei-o em vão. Depois, mandou-me seu livro, e depois, mais nada” (Meireles *A Lição* 6). Meireles seria a primeira brasileira a escrever sobre a obra de Fernando Pessoa, na sua antologia *Poetas novos de Portugal* (1944) (Fonseca 8). Na introdução, Cecília se mostra pouco impressionada com *Mensagem*, afirmando que a obra mais valiosa de Pessoa e se encontra inédita e dispersa em revistas (Meireles, *Poetas* 45).

Fernando Correia Dias sofria de depressão, e esta se intensificou após o fim da viagem. Correia Dias gostaria de voltar a viver em Portugal, segundo o depoimento que seus parentes prestaram a Arnaldo Saraiva (Saraiva, "Uma carta" 55). Há indícios que o sucesso de Cecília em Portugal tenha causado ciúmes no marido. Fernanda de Castro comentou com Saraiva que muitas vezes, enquanto Cecília "brilhava" no centro do salão, Fernando ficava esquecido em um canto ("Uma carta" 55). Em 1982, Maria Matilde, filha do casal, revelou uma confidência de Cecília: "meu pai esperava ser recebido festivamente em Portugal, mas mamãe é que teve sucesso. Ele se ressentiu profundamente desse fato. Para ele, era difícil conceber que na sua própria terra sua mulher fosse melhor que ele" (Meireles Correia Dias qtd. in Neves, 6).

Evidentemente a depressão de Correia Dias não foi causada nem pelo ciúme do sucesso da esposa, nem pela volta ao Brasil. Havia muitos anos que Correia Dias batalhava contra a depressão, e ele frequentemente falava sobre suicídio. A Côrtes-Rodrigues, Cecília relatou que só soube da depressão do marido depois do casamento: "Três meses depois de casados, ele me disse que para o seu caso não havia tratamento, e que ia se matar. Durante treze anos, invariavelmente, essas crises se sucederam, com a sua recusa de qualquer tratamento e a alusão constante àquele recurso" (32). Em uma carta a amigos portugueses (Diogo de Macedo, Manuel Mendes, Luís de Montalvor, Osório e Raquel Bastos), Cecília escreve que passou treze anos tentando dominar a depressão do marido, o que no final serviu apenas para adiar a fatalidade ("Uma carta" 57). Nesta carta visceral, Cecília escreve:

Secretamente, toda a minha actividade se destinava a modificar-lhe a vida, tão perturbada por doença e pessimismo. Fiz todos os cálculos nesse sentido. Imaginei coisas. Inventei surpresas, pequenas felicidades, tímido êxito. E foi sob esse mundo de sonho e de medo, que andei sonhando para ele, que a sua precipitação se desencadeou violentamente. Ah! quando penso nisso (e penso-o a todo o instante) tenho uma infinita pena de mim; da minha infantilidade; da minha inocência (57).

Pouco tempo após o fim da viagem Fernando Correia Dias cometeu suicídio. Na manhã do dia 19 de novembro de 1935 Maria Matilde, de seis anos, encontrou o pai enforcado na sala de jantar. Sobre a mesa, a tradução de Monteiro Lobato de *Pinóquio*, aberta em uma ilustração do Pinóquio enforcado (Meireles Correia Dias qtd. in Neves, 6). Na carta a seus amigos portugueses, Cecília escreveu: "Mas eu o vi. E revolta-me estar viva, tendo-o visto assim. Ah! decididamente, não se morre de dor!" (59). Correia Dias tinha 42 anos.

O suicídio de Correia Dias deixou Cecília sozinha com as três filhas pequenas; a mais velha, Maria Elvira, tinha nove anos (Saraiva, "Uma carta" 55). Além do terrível trauma emocional havia preocupações financeiras: como Cecília iria sustentar a si mesma e às meninas? A poeta não tinha família que a amparasse. O seu "empresário" José Osório Oliveira logo tentou vir ao resgate, sugerindo que Cecília poderia ensinar Estudos Brasileiros na Faculdade de Letras de Lisboa (Maireles "Uma carta" 59). Para tranquilizar os seus amigos portugueses, Cecília contabilizou o dinheiro que recebia do Departamento de Educação e da Universidade do Distrito Federal, totalizando "2400\$" mensais, o suficiente para "pagar as dívidas e ir vivendo" (57). Porém, com a instabilidade política dos anos 1930, havia a possibilidade de que a Universidade fechasse, e que professores de esquerda e de centro pudessem ser substituídos por outros de extrema direita (57). A situação da poeta era vulnerável.<sup>25</sup>

Nesta época, Cecília recebeu uma carta de um desconhecido, sugerindo que ela eliminasse um dos "l" do seu sobrenome (Meirelles), para deixar a sua vida mais leve – sugestão que a autora acatou (Zagury 16, 17). Meirelles continuou sendo o sobrenome que utilizava em documentos oficiais, mas passou a assinar os textos literários como "Cecília Meireles." Na crônica "História de uma letra" a autora expressa o seu interesse pelo "valor cabalístico" das letras, e explica que sacrificou um dos "l" do seu sobrenome para sair de uma crise (*Obra* 107). A mudança ortográfica não foi fácil para Cecília: "Há os que sacrificam os filhos, os carneiros, as aves, e há os que sacrificam o seu coração. Sacrifiquei o meu. Porque eu gostava de todas as minhas letras, fervorosamente" (*Obra* 108). O sacrifício de Cecília valeu a pena; ela saiu desta terrível crise de maneira triunfante, ao publicar um livro de poemas tão impressionante que este seria considerado o primeiro livro de sua obra madura: *Viagem*.

---

<sup>25</sup> Cecília lecionou na Universidade do Distrito Federal de 1936 a 1938. Ela deu aulas de Literatura Luso-Brasileira, Técnica e Crítica Literária, Literatura Comparada e Literatura Oriental.

Em 1938 Cecília se candidatou ao Prêmio da Academia Brasileira de Letras com *Viagem*. A autora o fez, em parte, por precisar do dinheiro que ganharia com o prêmio. Ela disputou o prêmio com 28 outros poetas. A Academia Brasileira de Letras escolheu *Viagem* como vencedor do prêmio, mas não sem que houvesse divergências entre os membros da comissão.

Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida e João Luso defenderam que um prêmio único fosse atribuído a Cecília Meireles. Esta decisão causou alvoroço na imprensa, e revoltou o acadêmico-médico Fernando de Magalhães (a Osório, Cecília descreve Magalhães como "bom ginecologista, mas meu inimigo, só porque não aplaudo a sua retórica" (BNP N24/337). A repercussão na imprensa incluiu uma reportagem intitulada "Os versos inconvenientes de Cecília Meireles" no jornal nazista *Meio-Dia*, e ganhou até espaço na *Gazeta Policial* (Lamego "Intrigas"). Apesar da reação negativa, Cassiano Ricardo insistiu que um prêmio único fosse dedicado a Cecília: "Quando o uirapuru canta todos os outros pássaros silenciam" (Ricardo qtd. in Lamego, "Intrigas"). Fernando de Magalhães e Alceu Amoroso Lima votaram contra *Viagem*. No final, *Viagem* ganhou o prêmio de primeiro lugar, com o segundo lugar indo para o livro *Pororoca*, de Vladimir Emmanuel.

O desgaste não acabou com a decisão. Cecília foi convidada a discursar na entrega do prêmio, mas o seu discurso foi censurado. O discurso foi aceito apenas após modificações feitas pelos acadêmicos Levi Carneiro e Oswaldo Orico (Lamego "Intrigas"). Cecília se recusou a ler o discurso alterado. Neste discurso, ela cumprimentaria a academia por ter votado "com os que renovam, contra os que destroem ou estacionam," e afirmaria que os mais modernos "não desprezam a tradição," mas "a transformam" (Meireles qtd. in Gouvêa, *Cecília* 84).

*Viagem* foi publicado em Lisboa no ano seguinte (1939) e dedicado aos amigos portugueses de Cecília. A polêmica que o prêmio causou levou Meireles a escrever a Osório:

"Coisas destas me levam sempre *mais* à certeza de que o Brasil não é a minha terra" (BNP N24/337). A escritora comentou a publicação de *Viagem* com o amigo:

O meu livro de versos, esse que vai sair editado pelo Ocidente (e que é um livro velho e sem graça) é dedicado aos meus amigos portugueses. Você se ri do meu afeto, eu sei. Mas o Brasil é paragem sem ternura, onde nem gostaria de morrer. Se morrer antes de você, todos os meus originais lhe serão enviados. Você continuará a ser o meu empresário e secretário. Não quero mãos daqui sobre os meus papeis. (BNP N24/337)

A poeta se enganava em pensar que não tinha defensores no Brasil. Ela era querida por vários poetas modernistas, à exceção de Oswald de Andrade. Mário de Andrade escreveu que a Academia Brasileira de Letras ter concedido este prêmio à Cecília premiava a instituição ainda mais do que a poeta (Andrade, *O empalhador* 72).

Cecília frequentemente publicava textos em revistas portuguesas, como *Presença*, a revista do segundo modernismo português, *Mundo Português*, a revista luso-brasileira *Atlântico*, e a *Revista de Portugal* de Vitorino Nemésio. Entre 1939 e 1940 Cecília publicou, na revista portuguesa *Ocidente*, capítulos de *Olhinhos de gato*. Este livro melancólico e onírico é um relato da infância de Cecília logo após a morte de sua mãe. Nele, Meireles descreve a acolhida que recebeu da avó Jacinta e da babá Pedrina. A Côrtes-Rodrigues, Meireles descreve *Olhinhos de gato* como uma "biografia poetizada da infância:" "Aí V. me verá como fui entre os três e os seis anos, com a minha Avó açoriana, que amei tanto" (3). *Olhinhos de gato* comprova como Cecília era mais valorizada em Portugal do que no Brasil. O público português teve acesso a *Olhinhos de Gato* a partir de 1938. José Osório de Oliveira escreve a Vitorino Nemésio em setembro de 1939 afirmando ter um original de *Olhinhos de Gato*, e oferecendo-lhe um capítulo (BNP E11/5956).

Os leitores brasileiros de Cecília Meireles não tiveram tanta sorte: *Olhinhos de gato* só foi publicado no Brasil em 1980, mais de quinze anos após a morte da autora.

Em 1940, Cecília casou-se com o engenheiro Heitor Grillo. O seu segundo casamento foi feliz. Neste mesmo ano, lecionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas, EUA. Cecília resume todas as novidades deste ano em uma carta a Osório:

O importante é dizer-lhe hoje que estou trabalhando imenso, e, sem saber ainda se poderei ir até Portugal, porque um comitê dos EE-UU. me levará até o Texas, lá para junho, a fim de realizar uns cursos sobre coisas nossas. Tenho aqui mais uns três livros prontos, e quero escrever um romance, ainda este ano. E, com toda essa carga de coisas úteis e inúteis, ainda arranjei tempo de me casar no mês de janeiro, com o dr. Heitor Grilo, um tipo patologista que dirige aqui a Escola de Agronomia, e a quem espero que V. estenda a amizade que me tem... caso ele assim mereça. (N24/339)

Em 1942, a autora publicou *Vaga música*, em 1945 *Mar Absoluto e outros poemas*, e em 1949 *Retrato natural*, que saiu atrasado devido à Segunda Guerra Mundial.

Cecília organizou a antologia *Poetas novos de Portugal*, que foi publicada no Rio de Janeiro em 1943, desagradando o regime salazarista. Através desta antologia, Meireles tenta encurtar a distância entre seu querido Portugal e o Brasil, divulgando os mais modernos poetas portugueses. Ela organizou esta obra para o "leitor brasileiro privado do contato com a literatura viva de Portugal" (17). A autora reconhece que o conhecimento da literatura portuguesa era difícil no Brasil, porque os livros portugueses não chegavam até lá, ou porque os poemas eram publicados em revistas que, "efêmeras," se dispersavam (17). A Cecília antóloga não podia deixar de ser poeta, ponderando que a publicação de uma antologia de poetas estrangeiros também era, de alguma maneira, uma viagem: "Resta pedir aos poetas aqui citados, perdão por

falhas e erros de interpretação, - que esta é uma das fatalidades do longo Atlântico: trazer até estas plagas, fragmentados em suas ondas, os rostos que desejáramos completos e perfeitos" (53). Esta metáfora de Cecília se encaixa bem com a metáfora da contracorrente que traz a poesia portuguesa até os leitores brasileiros.

No prefácio, a autora ensina o leitor brasileiro a respeito das gerações de *Orpheu* e *Presença* (47). A antologia apresenta poemas de Vitorino Nemésio, Armando Côrtes-Rodrigues, Mario de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, entre outros. Meireles descreve Pessoa como o "caso mais extraordinário das letras portuguesas" (38). Na época, os poemas de Pessoa ainda não haviam sido reunidos em livros, à exceção de *Mensagem*, "precisamente o que menos caracteriza o autor" (38). Meireles afirma que a obra mais valiosa de Pessoa se encontra "inédita e dispersa em revistas;" mas ela realiza uma seleção que abarca os escritos dos três principais heterônimos, e de Fernando Pessoa ele mesmo (45). Sobre Vitorino Nemésio, Cecília escreve que sua "concentrada força quase silenciosa" é "um dom das Ilhas: trabalhando pela solidão da terra que circunda o mar Salgado; senhor de lágrimas que não se deixam transbordar, e da arte de não dizer tudo, porque já se sabe que em redor só há ventos, águas, nevoeiros, - surdos, cegos, dispersos" (48).

Em 1948, Cecília enviou a conferência intitulada *Panorama folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel* à Comissão Organizadora das Comemorações do Segundo Centenário da Colonização Açoriana, para o Congresso de Santa Catarina. A autora pesquisou a cultura dos Açores com a ajuda das revistas *Açoriana* e *Insulana*, e através da correspondência com Armando Côrtes-Rodrigues (6). O *Panorama* foi publicado como livro em 1955. Assim como em *Poetas Novos de Portugal*, o objetivo da autora era trazer a cultura portuguesa e açoriana a leitores brasileiros: "Seria bem empregado trabalho, se pudesse servir como

recordação aos brasileiros de todos os pontos do Brasil onde se fixou gente das Ilhas, para enaltecimento da herança de sensibilidade recebida desse povo do meio do mar" (104). Como vimos no Capítulo II, a preocupação de preservar e celebrar a cultura açoriana no Brasil era compartilhada por Vitorino Nemésio.

Cecília publicou muitos outros livros de poesia, entre eles *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze noturnos de Holanda e o Aeronauta* (1952), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Poemas escritos na Índia* (1953), *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), *Pistoia, cemitério militar brasileiro* (1955), *Canções* (1956), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Metal rosicler* (1960) e *Solombra* (1963). Em 1956 publicou o livro de prosa poética *Giroflê, giroflá*. A prolificidade da autora impede que este capítulo analise todos os seus livros; assim como no Capítulo II, os poemas serão analisados por temas, e não em ordem cronológica.

*Romanceiro da Inconfidência* (1953) revela o profundo interesse que Cecília nutria pela história brasileira. Ela pesquisou por mais de dez anos antes de completar o poema. Em 1947, ela escreve a Armando Côrtes-Rodrigues: “há dias não faço mais que ler os Autos da Devassa da Inconfidência Mineira, sete robustos volumes com todo o processo daquele sinistro caso” (Meireles, *A lição* 112). Damasceno enxerga em *Romanceiro* o “profundo amor” que Meireles tem por sua terra, e sua “comovida admiração pelos seus mártires” (Damasceno, *Cecília* 21). Disto, também, encontramos testemunho nas cartas: “Tenho padecido com os réus todos esses interrogatórios e humilhações que a Justiça da Rainha D. Maria I arbitrou de longe” (Meireles, *A lição* 112).

A autora de *Viagem* teve a oportunidade de realizar diversas viagens. Em 1940, ela visitou os Estados Unidos e o México; em 1944, Uruguai e Argentina; entre 1951 e 1954, Portugal, os Açores, Espanha, Itália, França, Bélgica e Holanda; em 1957, Porto Rico; em 1958,

Israel, Grécia e Itália; em 1959, Estados Unidos e Peru; e 1962, México. No Brasil, ela visitou Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul. Meireles registrou estas viagens em crônicas, publicadas em jornais como a *Folha de São Paulo*.

A viagem à Ilha de São Miguel dos Açores, a terra de sua avó que tanto a intrigava, foi realizada em 1951 a convite de Armando Côrtes-Rodrigues. Descreverei esta viagem em maior detalhe na Seção "'Mal de família:' Memória, Viagens, e a Ilha da Avó de Cecília Meireles." No momento, basta dizer que Cecília se decepcionou ao conhecer a Ilha com que tanto sonhara; e que embora ela tenha feitos planos de retornar, esta foi a única vez em que pisou no Arquipélago dos Açores.

Cecília Meireles estava trabalhando em outro poema épico brasileiro quando um câncer de estômago interrompeu sua escrita. Cecília morreu em 1964, alguns meses após o golpe militar. O viúvo da poeta, o professor Heitor Grillo, publicou os primeiros vinte poemas de *Cronica trovada da Cidade de Sam Sebastiam* em 1965. Em 1965, Cecília recebeu mais um prêmio da Academia Brasileira de Letras, desta vez póstumo: o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da sua obra.

### **"Mal de família:" Memória, Viagens e a Ilha da Avó de Cecília Meireles**

O interesse de Meireles pelos Açores faz parte de um tema constante de sua obra: o desejo de encontrar uma família perdida, de se reconectar com ela, e de voltar a fazer parte de uma unidade familiar. Ao falar sobre as perdas que sofreu, Meireles observa que, desde pequenina, ela teve tal intimidade com a Morte, que logo aprendeu “essas relações entre o Efêmero e o Eterno” (Meireles qtd. in Zagury 161). Isso se demonstra em um sentimento de transitoriedade que a autora acreditava ser o fundamento de sua personalidade, e de tudo que fez

em Literatura (Meireles qtd. in Zagury 161). O escritor Miguel Sanches Neto escreve que a orfandade é uma circunstância caracterizadora da estética da poeta (xvii).

Em “Memória” (*Vaga Música*), dedicado ao amigo Osório e originalmente publicado em *Presença* (1938), Meireles escreve sobre uma família que “anda longe” (Meireles, *Poesia* 372). O eu lírico não pode ver a sua família, mas adivinha a presença de parentes escondidos em pedras, água, líquens, em cílios dentro do oceano, pulsos sobre estrelas, rugas no caminho, nuvens, lesmas. Subjacentes a este poema estão a sensação de perda e a solidão de Cecília Meireles, mas também o seu assombramento perante o mistério do mundo. Na crônica "História de uma letra," Cecília declara que crê em tudo, que a sua capacidade de crer é ilimitada, um vago misticismo ilustrado em "Memória" (*Obra* 106).

Embora o eu lírico sinta a presença dos parentes no mundo natural, ainda assim ela se frustra com a incapacidade de estabelecer uma conexão verdadeira com eles. Ela lamenta a falta de vestígios que “indiquem/ uma certa orientação” (372). Na penúltima estrofe, desencorajada pela falta de comunicação com a família, ela murmura para si mesma: “É tudo imaginação” (373). No último verso, a poeta revela a verdade: ela *sabe* que o que chamou de imaginação é, na verdade, memória (373).

Na interpretação de Gouvêa, “Memória” é uma elegia do *Ubi sunt?* às avessas: o poema apresenta várias respostas à pergunta “Onde estão os que viveram neste mundo antes de nós?” (Gouvêa, *Pensamento* 134). A unidade familiar está despedaçada, mas é reconhecida pelo eu lírico, que a enumera (140). Presente em “Memória” está o arquétipo da busca (*quest*) de uma entidade inalcançável: a família (151).

Um texto chave para a compreensão da poética da orfandade em Cecília Meireles é sua autobiografia da infância, *Olhinhos de gato* (1938). A pequena protagonista de *Olhinhos* é a

única sobrevivente de um mundo perdido. Ao vê-la, as visitas da casa da avó exclamam: “Parece mentira! Quem havia de dizer! Só ela escapou!” (197). A menina percebe os mortos que a espreitam e a observam de dentro de espelhos, de quadros, de álbuns; embora estejam todos juntos, cada um está sozinho, e ela também está sozinha. Olhinhos, que adivinha mundos passados e tem o dom da empatia, encontra-se em um entre-lugar entre os seus vivos e os seus mortos: “E ela via os mortos e os vivos. E os vivos não sabiam. Nem talvez os mortos, também” (197). A sua capacidade de ver o que não é óbvio lhe dá o apelido Olhinhos de Gato. A orfandade também é clara em um poema de *Canções* (1956), no qual o eu lírico se descreve como a “Única sobrevivente / de uma casa desabada” (Maireles, *Poesia* 1099).

Na mundividência cecilianiana, o presente e o passado se sobrepõem. Ao comentar um artigo que Azevedo escreveu a respeito do poema “Cavalgada,” Maireles afirma: “O presente abarca tudo: o passado e o futuro nele penetram, porque só ele existe” (Maireles qtd. in Azevedo, “Apresentação,” *Crônicas de viagem*, vol 1. XIV). É assim que o eu lírico pode conviver com seus parentes, apesar da ausência destes, em “Memória.” A Pedro Bloch, a autora afirmou: “Sou amiga até dos mortos. Amiga de muita gente que nem conheci. Você não imagina quanta gente eu levo a meu lado. E fico emocionada quando penso como uma criatura só recebe de tantos lados, de tantas emoções, de tantas gerações!” (Maireles, “Pedro” 33).

O fio que conectava Maireles à sua família e à terra de seus antepassados era a avó, Jacinta Garcia Benevides. Como poderia Cecília deixar de sentir-se meio portuguesa, quando a avó que a criou “falava como Camões” (Maireles, “Pedro” 34)? O simbolismo de mar, viagens e ilhas na poesia de Maireles certamente foi “nutrido” pelas histórias sobre a “ilha ancestral” contadas por sua avó (Gouvêa, *Cecília* 98). O mundo infantil de Maireles era “cheio de histórias dum arquipélago longínquo e mágico, cujo estado remoto e cuja solidão de certa forma se

tornaram uma metáfora para seu ser” (Sadlier, “ABC” 240). Maria Fernanda, uma das filhas da poeta, ponderou sobre tudo que Jacinta transmitiu a Cecília:

Todo aquele mar que Cecília fala, não é o mar de Copacabana que ela conheceu, mas sim, todo aquele mar das ilhas de que a avó lhe falava e, por isso, Cecília diz: 'tudo é mar e mais nada.' A avó transmitiu-lhe todo esse mar solitário onde está o início, a origem, o começo da vida toda de Cecília. É, esse mar dos Açores, a herança que lhe vem do passado; como um potencial maravilhoso de beleza, e magia, de amor, de solidão - de tudo! (Maireles Correia Dias qtd. in V. Maireles 46)

"Desenho" (*Mar Absoluto e Outros Poemas*) alude à influência que a linguagem e as histórias da avó tiveram na poeta menina. As primeiras quatro estrofes estabelecem o ambiente de uma infância onírica: o eu lírico, “morena e magrinha,” come mamão, vê a flor da goiaba, é rodeada por lagartixas, aranhas, pavões, papagaios, morcegos, mariposas, jasmims, tinhorões e vaga-lumes (Maireles, *Poesia* 523). Nesta *menagerie* brasileira, a única figura humana além do eu lírico é a avó: “E minha avó cantava e cosia. Cantava / canções de mar e de arvoredo, em língua antiga” (523). As canções de “mar e de arvoredo” e a “língua antiga” sugerem uma presença portuguesa neste cenário brasileiro.

"Elegia," que fecha *Mar Absoluto e outros poemas*, é um lamento sobre a perda da avó, que rompe a conexão do eu lírico com o passado. A epígrafe de Rilke, em francês, é sobre o sangue dos antepassados que percorre as veias dos vivos, ainda que a vida dos mortos seja irrepitível (584). Na primeira seção, em uma apóstrofe à avó morta, o eu lírico lamenta a falta de sentido na vida sem ela:

Mas tudo é inútil

porque os teus ouvidos estão secos como conchas vazias

e a tua narina imóvel  
 não recebe mais notícia  
 do mundo que circula no vento. (584)

A surdez dos ouvidos da morta é comparada com a secura de conchas longe do mar. Na seção 5, o túmulo da avó é situado em um entre-lugar, “entre terra e água” (588). Na seção seguinte, este mesmo entre-lugar é descrito como uma “praia de onde os barcos saíam / para perderem-se” (590).

Na seção 7, o eu lírico descreve o crepúsculo no mundo onde ela agora se encontra, um mundo marcado pela ausência da avó: “Faltam teus olhos com ilhas, mares, viagens, povos” (590). A perda da avó significa a perda da Ilha ancestral. Na última seção do poema, em um dia fatídico, (“Hoje! Sem cigarras nem pássaros”), o dia que seria o “dia de festa” da avó, o eu lírico a desenterra, e se reúne com ela (592). Um momento de comunhão com os mortos. Mesmo com essa reunião, o eu lírico lamenta uma distância, uma incapacidade de comunicação que ecoa "Memória:" “Ah, mas que palavras podem os vivos dizer aos mortos?” (594).

O impulso que empurra o eu lírico em direção aos seus antepassados é descrito de maneira mais marcante em “Mar Absoluto” (*Mar Absoluto e outros poemas*), o poema em verso livre que dá título ao livro. Nele, o eu lírico busca seguir o caminho traçado para ela por seus antepassados, e encontra algo inesperado: não o mar familiar, mas o Mar Absoluto. O mar é caracterizado, desde o primeiro verso, como atemporal e sem forma: “Foi desde sempre o mar” (Meireles, *Poesia* 448). Almeida faz uma leitura interessante dos tempos verbais do poema. Sobre o primeiro verso, ela escreve: “O verbo ser preenhe da certeza que lhe empresta o pretérito perfeito, bem como a temporalidade dada pela conjunção ‘desde,’ ampliada pela continuidade

contida pelo advérbio ‘sempre,’ dão ao primeiro verso do poema o tom premonitório de uma constatação de caráter inexorável” (60).

A terra é monótona, uma “fraca ilusão;” o eu lírico e seus antepassados almejam “a ilusão grande do mar/ multiplicada em suas malhas de perigo” (448). O Mar Absoluto é cíclico, “matando-se e recuperando-se,” livre do “destino fixo da terra” – o mar é, simultaneamente, o dançarino e a dança (449). A descrição do mar sugere o isolamento que este causa: a sua “solidão robusta” se estende por “todos os lados” (449). O eu lírico passa por uma metamorfose, que a torna parecida com o mar: “plástica, fluida, disponível / igual a ele, em constante solilóquio” (448). Ao converter-se no mar, o eu lírico passa a habitar um entre-lugar: “sem exigências de princípio e fim / desprendida de terra e céu” (451).

O que leva o eu lírico a buscar o mar é o seu relacionamento com os antepassados, uma alusão à herança portuguesa e açoriana de Meireles: “E multidões passadas me empurravam / como a barco esquecido” (448). A voz que empurra o eu lírico rumo ao mar é “instintiva, telúrica e ancestral” (Gouveia, *Vitorino* 100). Os antepassados falam de temas marinhos e de viagem: “da revolta dos ventos / de linhos, de cordas, de ferros, / de sereias dadas à costa” (448). O rosto dos avós encontra-se “caído / pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas, / e pelos mares do Norte, duros de gelo;” o eu lírico procura seus “tios afogados” (448). Ela declama a sua lealdade: “Porque não há mais ninguém / não, não haverá mais ninguém / tão decidido a amar e a obedecer os seus mortos” (448). Anos antes de escrever “Mar Absoluto,” em uma viagem marítima, Meireles refletiu sobre seus antepassados: “Terei nascido para descobrimentos? Este sangue dos meus avós navegadores terá conservado tão palpitante a loucura deslumbrada de arrancar com os olhos as terras que dormem no ventre dos horizontes?” (Meireles, *Diário* 143).

Para Almeida, os versos “Então é comigo que falam / Sou eu que devo ir” marcam o momento em que o eu lírico percebe que é o sobrevivente e o herdeiro da “história que rememora” (Meireles, *Poesia* 448; L. Almeida 61). Esta conexão com os antepassados significa que o eu lírico não está sozinho em sua jornada (L. Almeida 63). Embora os antepassados a empurrem em direção ao mar, eles também impedem que ela se oriente, causando o sentimento de desnorreamento típico dos poemas de Meireles: “E apressam-me, não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos” (449).

Um dos temas frequentemente abordados em poemas sobre ilhas é o isolamento; a palavra equivalente no universo ceciliano é “solidão.” O Mar Absoluto tem uma “solidão robusta / uma solidão para todos os lados” (449). Esta solidão é almejada pelo eu lírico e por seus antepassados.

Ao fim do poema, o eu lírico encontra uma revelação chocante:

suspeito que me enganei

que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;

que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,

e o mar a que me mandam não é apenas este mar. (451)

O Mar que o eu lírico encontra parece-se com o mar familiar “como se parecem os vultos dos sonhos dormidos” (451). O mar encontrado é “um outro mar:” o Mar Absoluto (451).

Em sua análise de “Mar Absoluto” no livro *Imagery and Theme in the Poetry of Cecilia Meireles*, Darlene J. Sadlier pondera que o mar representa, de maneira simbólica, a natureza inconsistente e ilusória da vida (52). Sadlier reforça a natureza cíclica do mar representada neste poema, em especial na imagem do mar “correndo como um touro azul por sua própria sombra,” e a sua natureza metamórfica, vista na metáfora do mar como dançarino e dança (47, 48). O

presente e o passado coexistem no mesmo plano neste poema, como consequência da exortação das “multidões passadas” ao eu lírico (43).

A atitude cordata do eu lírico, de amar e obedecer a seus mortos, aparece em outros poemas. Esta obrigação está presente já no título de "Compromisso" (*Mar Absoluto e outros poemas*), poema no qual o eu lírico tem a obrigação de navegar em nome de seus antepassados:

Perguntam pelo mundo  
olhos de antepassados;  
querem, em mim, suas mãos  
o inconseguido. (461)

O compromisso do eu lírico com seus antepassados releva a conexão da poeta com Portugal, e o passado que Portugal representa. Os versos “Vivo por homens e mulheres / de outras idades, de outros lugares, com outras falas” aludem aos antepassados portugueses (461). A especificidade do povo português a que a poeta se refere é explícita nos versos que descrevem os antepassados do eu lírico: “Gente do mar e da terra / suada, salgada, hirsuta. / Gente da névoa, apenas murmurada” (461). Essa gente passada manifesta-se no presente do eu lírico: “É como se ali na parede / estivessem a rede e os remos / o mapa” (461).

O eu lírico se define em contraste com seus antepassados – mística, ela pertence ao presente e ao passado: “Esta sou eu – a inúmera” (462). O passado se apresenta na “vocação do mar” e “seus símbolos,” que o eu lírico declara ter (462). Alguns destes símbolos aparecem nos próximos versos: em sua alma andam “os grandes navios obstinados,” e ela tem “Faro do planeta e do firmamento, / bússola enamorada da eternidade, / um sentimento lancinante de horizontes” (462). São estes dons marítimos que permitem a conexão entre o eu lírico e seus antepassados, e

o cumprimento do seu destino: “Conduzo o meu povo, / e a ele me entrego. / Assim nos correspondemos” (462).

Em “Beira-mar” (*Mar Absoluto e outros poemas*) mais uma vez a herança do eu lírico é afirmada; e o seu destino é o mar. O passado e o futuro apontam para o mesmo lugar. O eu lírico se descreve como “moradora das areias, / de altas espumas;” a navegação é tão inerente ao seu ser que “os navios / passam pelas minhas janelas / como o sangue nas minhas veias” (488). O eu lírico encontra-se em um entre-lugar místico, em que duas coisas contraditórias podem ser verdadeiras ao mesmo tempo; os navios

Não têm velas e têm velas  
 e o mar tem e não tem sereias;  
 e eu navego estou parada,  
 vejo mundos e estou cega (488)

O motivo pelo qual o eu lírico tem essa conexão com o mar e com a viagem se deve aos seus antepassados: “porque isto é mal de família, / ser de areia, de água, de ilha...” (488). Esta herança se projeta no futuro do eu lírico, no seu destino: “E até sem barco navega / quem para o mar foi fadada” (488). O mar é o seu destino, o eu lírico não precisa de ser uma navegadora no sentido literal para navegar. O tom do último verso é especialmente autobiográfico. A poeta apostrofa a si mesma: “Deus te proteja, Cecília / que tudo é mar – e mais nada” (488).

“Caronte” (*Mar absoluto e outros poemas*) é uma apóstrofe ao barqueiro do Rio Estige, que conecta a vida à morte na mitologia grega. O eu lírico é a passageira deste barco – não só ela se dirige a Caronte, como adota um papel ativo no transporte entre a vida e a morte: “Caronte, juntos agora remaremos: / eu com a música, tu com os remos” (511). Este poema é muito pessoal, aludindo às perdas que Meireles sofreu: “Meus pais, meus avós, meus irmãos / já

também vieram, pelas suas mãos” (511). O eu lírico se caracteriza pela sua ligação com o mar, que é ainda mais forte que a de seus antepassados: “Mas eu sempre fui a mais marinheira: / trata-me como tua companheira” (512). Na conclusão do poema, o eu lírico admite que é estranho que ela esteja conversando com Caronte, e afirma que esta amizade é resultado de sua solidão; segundo ela, Caronte poderá contar a história da “sombra” (alma) de uma mulher “tão só,” que fez dele “seu amigo” (512). A comunidade que o eu lírico sente com seus antepassados não ameniza a sua solidão.

“Apelo” (*Retrato Natural*) é um poema de imperativos. O eu lírico ordena à pessoa apostrofada que ela abandone seus mortos no mar:

Abri na noite as grandes águas  
criadas no tempo de chorar.  
Levantai os mortos do sonho  
que trouxestes para viajar.  
Fechai os olhos, despedi-vos  
atirai os mortos ao mar. (601)

Assim como em “Mar Absoluto,” este poema é sobre alguém que se conecta com os seus antepassados através do mar. Mas, enquanto em “Mar Absoluto” o eu lírico é leal aos seus antepassados, em “Apelo” o eu lírico urge à pessoa apostrofada que ela atire seus mortos no mar: “Aos mortos que descem nas águas / mandai amor, pedi perdão!” (601).

O apelo tem um motivo: somente ao abandonar os seus mortos, e suas conexões com o passado e a vida humana, é que a pessoa poderá atingir a transcendência:

Fazei-vos marinheiros límpidos,  
isentos do bem e do mal.

Dizei que, à procura dos deuses,  
 com um rumo sobrenatural,  
 necessitais da despedida  
 de toda lembrança mortal. (601, 602)

Ao atingir a transcendência, a “libertação,” a pessoa navegará em “naves solenes / que aos deuses vos transportarão” (602).

O eu lírico reconhece que abandonar os mortos é desleal, por isso ele instrui à pessoa que peça perdão aos seus mortos abandonados. Os mortos não podem ser deixados para trás facilmente:

Mas não fiteis a densa vaga  
 que se arquear ao redor de vós!  
 - O rosto dos mortos flutua  
 para sempre. E é um longo cometa  
 a aérea franja da sua voz. (602)

A "Canção dos três barcos" (*Vaga música*) alude à herança portuguesa da poeta. O eu lírico recebe três barcos de seu avô:

Meu avô me deu três barcos:  
 um de rosas e cravos,  
 um de céus estrelados,  
 um de naufragos, de naufragos... (423)

O eu lírico tenta embarcar em todos os barcos, e só consegue uma navegação tranquila no barco de naufragos. No final do poema, ela reclassifica os barcos:

Meu avô me deu três barcos:

um de sonhos quebrados,  
 um de sonhos amargos,  
 e o de naufragos, de naufragos! (424)

A viagem, em especial a viagem por mar, é um tema recorrente na poesia de Cecília Meireles. Isso já pode ser percebido no título do seu primeiro livro maduro, publicado em 1939: *Viagem*. A viagem é relevante à história de Portugal e a história familiar dos antepassados de Cecília, que deixaram os Açores pelo Brasil (Neto xxxiii). Para Sadlier, a viagem representa uma busca constante pela verdade e por significado em um mundo repleto de contradições e incertezas (*Imagery* 57).

A viagem não era somente um símbolo na poesia de Meireles, mas também parte importante de sua vida. A autora pondera que todos os males “vêm da imobilidade:” “Se todos viajássemos, ninguém ficaria doente” (Meireles, *A lição* 124). Em 1963, já acometida do câncer que viria a matá-la, Cecília escreve: “A minha esperança é que isto termine, para viajar para qualquer lado” (Meireles, *A lição* 233).

Para Meireles, viajar é um exercício de empatia. A poeta escreve que a “arte de viajar é uma arte de admirar, uma arte de amar” (Meireles, *Crônicas* vol. 2, 61). Viajar não é observar, mas sim participar “intensamente de coisas, de fatos, de vidas com as quais nos correspondemos desde sempre e para sempre” (Meireles, *Crônicas* vol. 2, 61). Ela não levava jeito para turismo: “Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento do horizonte humano” (Meireles, “Pedro” 33).

Este exercício de empatia e de participação é altamente emotivo, e por vezes, desgastante: “É estar constantemente emocionado, - e nem sempre alegre, mas, ao contrário, muitas vezes triste, de um sofrimento sem fim, porque a solidariedade humana custa, a cada um

de nós, algum profundo despedaçamento” (Meireles, *Crônicas* vol. 2, 61). Para a viajante, em cada terra nova a espera um “amigo desconhecido,” que é seu “irmão antes de o ser” ( Meireles, "Pedro" 35).

Ana Maria Lisboa de Mello recorre ao teórico Pierre Ouellet para interpretar as crônicas e os poemas de viagem de Cecília. Para Mello, essas crônicas e poemas, assim como as traduções feitas por Cecília, revelam uma "sensibilidade estética com abertura para a cultura do *outro*" (484). O teórico Pierre Ouellet escreve que a migrância é uma passagem transgressiva em direção ao Outro, infringindo as leis do próprio (Ouellet qtd. in Mello, “Memory” 484).

A viagem era o “grande tema modernista,” aparecendo em obras como *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Cobra Norato*, de Raul Bopp (Neto xxxiii). A viagem modernista é associada ao culto à máquina e à velocidade (Neto xxxiii). Os autores modernistas citados buscavam o conhecimento do Brasil em suas viagens literárias (Neto xxxiii). Meireles subverte este conceito em *Viagem com viagens* “antigeográficas” e que acentuam a transitoriedade (Neto xxxiv).

Na poesia ceciliana, o foco da viagem é, não no destino, mas no processo de deslocamento. A poética de Cecília é uma poética do movimento (Dantas 28). Os eu líricos de Meireles frequentemente estão desencontrados e desnorteados. Geralmente femininos, os eu líricos assumem personas que são análogas umas às outras: a caminhante, a estrangeira, a perdida, a navegadora, a desapegada (Peixoto 267). Muitos destes eu líricos embarcam em viagens, e existem em meio à deslocação; a deslocação externa reflete a interna (Peixoto 267).

A viagem nestes poemas é uma reflexão filosófica a respeito do trajeto humano pela vida. Isso é ilustrado em uma crônica de *Diário de bordo*:

Acho natural que a maior parte dos passageiros de um navio embarque pensando exclusivamente nisto: chegar. Por esta minha generosa compreensão, permitam-me, também, que eu dispense, para meu uso, a certeza de tal finalidade; que eu aceite as viagens como uma aventura do espírito, amando a surpresa de cada instante e a obrigatória renúncia a que a vida suavemente nos leva, desprendendo-nos do que ela mesma nos concede, e dando-nos logo outra coisa, que já sabemos ser, igualmente, para nos faltar... (Mireles *Diário* 135, 137)

A natureza transitória da vida é um dos grandes temas cecilianos; Meireles declarou que "A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que tudo isso explica tudo quanto tenho feito, em Literatura ..." (Sadler *Imagery* 4; Meireles qtd. in Sadler *Imagery* 4). Em "Epigrama nº7," o eu lírico define sua raça – mais uma alusão aos antepassados – pelo desejo, não de ir nem vir, mas de *passar* (*Viagem*) (272).

A desorientação, e a falta de um destino, são retratados em "Discurso" (*Viagem*). O eu lírico perambula, e não consegue encontrar pontos de referência: "Venho de longe e vou para longe: / mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho / e não vi nada, porque as ervas cresceram e as sementes andaram" (230). Embora o eu lírico esteja confiante na sua trajetória, ele não encontra nenhuma prova: as suas pegadas desapareceram do chão. O céu, fonte de orientação para viajantes, não o ajuda: "Também procurei no céu a indicação de uma trajetória, / mas houve sempre muitas nuvens" (230). Para Glissant, viagens têm um fim, mas a perambulação, não (*Treatise* 39).

Em "Medida da significação" (*Viagem*) o eu lírico está desencontrada dela mesma: ela procura sua forma no "aspectos das ondas" e compreende que ela é "de ausência absoluta,"

concluindo: "Desde agora, saberei que sou sem rastros" (284). O eu lírico zomba da noção de um destino em "Despedida" (*Viagem*): "Quem pensa num desembarcadouro? / É hora, apenas, de marear" (365). Ela afirma ainda que perdeu seu lenço e seu passaporte "-senhas inúteis de ir e chegar" - reforçando a ideia de que a viagem é mais importante do que o lugar que se deixa, e para onde se vai (365).

A viagem em "Noções" (*Viagem*) é interna: "Entre mim e mim, há vastidões bastantes / para a navegação dos meus desejos afligidos" (271). O eu lírico se contempla, e conclui que a sua virtude é "esta errância por mares contraditórios" (271). A sua alma é "qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário, / como o vento do largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera..." - a alma é o barco, e o corpo é o oceano (271).

Em "Exílio" (*Vaga Música*) o eu lírico apostrofa um local perdido, relacionado ao mar: "Das tuas águas tão verdes / nunca mais me esquecerei" (Meireles, *Poesia* 341). No entanto, nem o exílio pode afastá-la deste lugar: "Por longe que ande, estou perto / Toda em ti me encontrarei" (342). Esta imagem é semelhante a metáfora da Ilha Perdida, tão importante na poesia de Vitorino Nemésio. O movimento do coração do eu lírico, longe do local perdido, é como o de um naufrago: "Como um naufrago entre os salvos / meu coração se volvia" (342). Ao se afastar do local perdido, o eu lírico morre.

"Acalanto" (*Mar Absoluto e Outros Poemas*) como o nome indica, é uma canção de ninar, e o imperativo "dorme" marca o início da primeira e da última estrofes - mas a mensagem desta cantiga não é tranquilizadora. Nela, a vida é descrita como uma viagem, que cada pessoa deve fazer sozinha: "Cada qual assim navega / pelo seu mar imenso" (554). Neste poema, mais uma vez, o eu lírico explicita a diferença entre o mar mundano, que tem um fim, e o Mar Absoluto. Ela também ressalta a sua desorientação, afirmando que é cega:

Estarás vendo. Eu estou cega.

Nem te vejo nem a mim.

No seu mar, talvez se chega.

Este, não tem fim. (555)

O contraste entre o mar da pessoa apostrofada e o Mar Absoluto do eu lírico remete ao poema “Destino” (*Viagem*) no qual uma “Pastora de nuvens” compara a sua planície com a dos pastores da terra:

(Pastores da terra, vós tendes sossego

que olhais para o sol e encontrais direção.

Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo.

Eu, não). (292)

Como sugerido no título de *Mar Absoluto e outros poemas*, Meireles se preocupa com a existência de um mar abstrato, que não é o mar físico. Nos primeiros versos de "Anunciação" (*Viagem*) que estabelecem a cena, uma "música de seda" "embala a noite e balança as estrelas noutro mar" (229). "Vagos navios de ouro" surgem na escuridão, trazendo a anunciação do título. Subitamente, os navios e a paisagem marítima são paralisados, em uma cena que alude ao trecho do "Livro de Josué" na *Bíblia*, em que o personagem homônimo faz com que o sol pare no céu: "Os remos pararão no meio da onda, entre os peixes suspensos" (229). Esta cena também é semelhante ao que acontece no poema "Loa," de Vitorino Nemésio. O apocalipse, simbolizado pela cessação da "música de sombra" e da "nossa vida," traz a promessa de uma vida após a morte: "e em navios novos homens eternos navegarão" (229). A anunciação, a revelação, se concretiza através da navegação no outro mar.

Por vezes, a descrição do mar é negativa. Em "Inverno" (*Viagem*), embora a esperança abra "as asas sobre as ondas," o vento é "terrível," e as águas são "tão longas" (248). O "outro" mar, ou Mar Absoluto, é descrito de maneira assustadora em "Solidão:" "é o mar negro, mais eterno / mais terrível, mais profundo" (240). Este poema se foca no aspecto sonoro do mar:

Este rugido das águas  
 é uma tristeza sem forma:  
 sobe rochas, desce fráguas,  
 vem para o mundo e retorna... (240)

A palavra "rugido" associa o mar a um animal selvagem. Assim como em "Discurso" (*Viagem*), a névoa impede a orientação pelos astros, e elementos naturais apagam os rastros que confirmariam o percurso percorrido:

E a névoa desmancha os astros,  
 e o vento gira as areias:  
 nem pelo chão ficam rastros,  
 nem, pelo silêncio, estrelas. (241)

Sem rastros nem estrelas, o viajante não pode saber de onde veio nem para onde vai. O tema de navegar de maneira cega é revisitado em "Corpo no mar," em que o marinheiro viaja em uma "barca imóvel," seguindo uma "estrela cega" (266). No final deste poema, o eu lírico desiste de se orientar, diz adeus a "todos os meridianos," e deita-se "como num caixão" (266). A única coisa que sobrevive é o mar, em seu ouvido; o ruído do mar transmite "Ilhas... Pássaros... Portos..." e finalmente "O mar inteiro" (266).

O desejo de conexão é frustrado pelo mar em "Diálogo" (*Viagem*). Embora o diálogo descrito seja "obscuro / continuando através de séculos impossíveis," uma compreensão mútua é

estabelecida: "Nossas perguntas e respostas se reconhecem / como os olhos dentro dos espelhos" (268). As duas vozes do diálogo se encontram em "dois extremos da noite, como de praias opostas" (268). O que mantém as vozes afastadas, e as isola, é o mar: "E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu. / Mas um mar sem viagens" (Meireles *Poesia* 268). Sem viagens, o mar perde o seu potencial de conexões, e vira uma barreira.

Em "Vigilância" (*Mar Absoluto e outros poemas*), o eu lírico é um mundo que contém barcos e um horizonte. Ela mesma é contida em uma ilha. O eu lírico tem a grande responsabilidade de se manter desperta, para proteger os barcos do seu horizonte: "Se eu dormir, aonde irão esses errantes barcos" (459). A Ilha e o mar têm elementos de perigo, e o eu lírico não pode baixar sua guarda: "E como adormecer nesta Ilha em sobressalto, / se o perigo do mar no meu sangue se agita, / e eu sou, por quem navega, a eternamente aflita?" (459). Neste poema, o eu lírico não é um viajante, mas ela deve proteger "quem navega."

"Dia submarino" (*Retrato natural*) é um poema surreal que trata sobre o cotidiano dos naufragos, "tão entretidos" no fundo do mar que nem sentem "a água pelos seus vestidos" (637). Este poema ecoa o poema "Mar Português," de Fernando Pessoa (*Mensagem*). Pessoa escreve: "Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!" (Pessoa, [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net)). Cecília Meireles escreve, a respeito dos naufragos:

E não precisam chorar,  
porque o mar é só de lágrimas.

Só de lágrimas, o mar. (Meireles, *Poesia* 637)

Esta é uma influência que Meireles e Nemésio compartilham. No poema "Crepúsculo" (*Nem toda a noite a vida*) o eu lírico compara-se a D. Dinis. Ao passo que D. Dinis diz "Ai flores, ai

flores,' Et cæetera," o eu lírico de Nemésio prefere escrever sobre o mar, assim como Fernando Pessoa:

Pois, por mim digo: Vagas

Ondas que o mar dobou!

Mais da metade delas

Diz o Fernando Pessoa

Que o nosso pranto as salgou. (Nemésio, *Nem toda* 90)

Em 1946, Ruy Affonso Machado preparava um ensaio a respeito da lírica de Meireles, e escreveu à autora perguntando sobre “certos paralelismos que podiam ser estabelecidos entre ela e Fernando Pessoa” (290). A poeta respondeu que eles se pareciam, “como se parecem as pessoas de origem comum” (290). Afinal, ambos descendem de açorianos, “o que é uma psicologia especialíssima” (290). Meireles vê em si e em Pessoa uma “necessidade que se poderia chamar talvez de ‘insular’ – um sentido de separação, de ausência, de mar em redor... E por todos esses motivos, você sabe que os açorianos, os irlandeses, os celtas são criaturas tão de sonho que estar acordado já é um grande sacrifício...” (290).

O poeta açoriano Rui Galvão de Carvalho constata “- assombro dos assombros!-” a presença da açorianidade descrita por Vitorino Nemésio na poeta brasileira Cecília Meireles (9). Para Carvalho, a brasileira Cecília tem uma “costela açoriana” (9). O fenômeno da açorianidade, então, se estende até àqueles que “em outros pontos do globo veem a luz do dia, se porventura são de origem açoriana” (9).

O principal elemento da açorianidade na poesia de Meireles, segundo Carvalho, é o mar. O mar, afinal, “aparece sempre na poesia de todo o açoriano que verseja” (9). Carvalho afirma com confiança: “estamos plenamente convencidos não haver na Poesia brasileira Poeta algum

que se refira tanto ao mar quanto” Cecília Meireles (9). O açoriano até acha que o mar dos poemas de Meireles é “por sinal mar que lembra o dos Açores; pelo menos há ressonâncias atlânticas” (10).

Também essencial à açorianidade é o isolamento: “Uma espécie de embriaguez do isolamento impregna a alma e os actos de todo ilhéu” (14). Meireles reconhece o seu próprio isolamento, o seu “modo de estar só,” e pondera: “quem sabe se é porque descendo de gente da Ilha de São Miguel, em que até se namora de uma ilha pra outra?” (Meireles, "Pedro" 31). A autora interpreta o seu isolamento de uma maneira positiva: não uma distância, mas uma maneira de observar as pessoas de longe, deslumbrada por elas (Meireles, "Pedro" 31).

A açorianidade de Meireles é consequência de seus antepassados migrantes. Carvalho conclui: “Mais uma vez se reconhece que o açoriano, quando emigra, leva sempre consigo a sua ilha encantada e nos ouvidos a voz monocórdica do Oceano; inclusive transmite aos seus descendentes esse *mal de família*” (10). A expressão *mal de família* é em referência ao poema “Beira-Mar” – poema que, aliás, “acusa açorianismo” (12).

O desejo de comunhão com os antepassados é descrito de forma abstrata em vários poemas já mencionados. Na sua vida real, Cecília alimentava o desejo de conhecer pessoalmente a Ilha real que, através das histórias de sua avó, ela convertera em poesia. A avó de Cecília não falava muito de sua vida nos Açores, levando a neta a presumir que ela havia passado “grandes dores com a sua família” (Meireles *A lição* 8). A avó recusou um convite de visitar a Ilha: “Quando uma vez lhe sugeri viajarmos para aí, entristeceu muito. E não se falou mais nisso. Talvez fosse uns naufrágios que aconteceram. Há muito mar por detrás de nós” (8). Após a morte da avó, outros açorianos ofereceram-se como pontes entre a brasileira e os Açores, Vitorino

Nemésio, José Bruges (que era continental, mas filho de açoriana) e, principalmente, Armando Côrtes-Rodrigues.

Era natural que Cecília, tão ligada a seus amigos portugueses, nutrisse qualquer contato que a deixasse mais próxima à Ilha. Na primeira carta que escreve a Vitorino Nemésio, a autora anota na margem: "V. é açoreano? De onde? Interessa-me saber, porque a minha família materna era de São Miguel" (BNP E11/3341). O grande amigo açoriano de Cecília Meireles era Armando Côrtes-Rodrigues. Em 1942, Côrtes-Rodrigues escrevera a José Osório de Oliveira, demonstrando interesse na obra desta "grande e extraordinária poetisa" (BNP N24/467). Côrtes-Rodrigues havia lido *Viagem*, e gostaria de conhecer toda a obra da poeta - será que Osório poderia compartilhar o endereço da livraria brasileira em Lisboa (BNP N24/467)? Osório fez mais que isto: ele pediu a Cecília que enviasse seus livros a Côrtes-Rodrigues, desencadeando uma correspondência fraternal que começou em 1946 e só seria interrompida pela morte de Cecília, em 1964. Já na primeira carta Cecília declara o seu desejo de aprender mais sobre o arquipélago de onde veio a sua avó, e de um dia visitá-lo pessoalmente.

A correspondência entre os dois poetas era uma contracorrente unindo o Brasil e a Ilha de São Miguel: Meireles pedia que Côrtes-Rodrigues enviasse canções de berço, de roda, parlendas e jogos, comovendo-se ao reconhecer uma quadrinha que sua avó cantava: "Essa quadra coseu muita roupa minha, e é como um objeto familiar que me acompanha" (Meireles, *A lição* 6). Em troca, Meireles prometia enviar ao seu amigo açoriano livros que lhe permitissem montar "uma biblioteca mínima de literatura brasileira" (41).

A poeta qualificou a sua "curiosidade açoriana" como "ternura, principalmente" (13). Meireles afetuosamente apropriava-se da identidade açoriana, escrevendo: "Nós, os açorianos;" "Nós, os das Ilhas" (162). Mesmo sem ter uma experiência insular comparável a de ilhéus como

Vitorino Nemésio e Armando Côrtes-Rodrigues, a poeta “reinventa” uma insularidade poética peculiar à sua obra (Gouveia, *Vitorino* 98, 103).

As cartas de Meireles a Côrtes-Rodrigues são líricas, e Cecília muitas vezes adota, com tom brincalhão, a posição de navegadora. Cecília dirige-se ao amigo como “Almirante,” e assina as cartas como “Calafate João Manuel,” “João Manuel,” “Calafate Piloto J.M.,” “Cecília Calafate,” e “Calafate João Manuel e Cecília” (209, 214, 215, 216). Adotando a identidade de Calafate, Meireles descreve as partes desafiadoras da sua vida como uma viagem por mares turbulentos: “Almirante: os mares continuam crescidos, e o pobre calafate mira, sucumbido, essas águas sem fim” (192). Côrtes-Rodrigues convidou a amiga a visitar os Açores. José Bruges também incentivou Cecília esta visita; Cecília lhe escreveu, em 1949, que Côrtes já tinha um quarto à sua espera (Meireles, "Entre a Brumolândia" 95).

Após ser mencionada nas cartas por muitos anos, em 1951 a viagem se fez realidade. Aos cinquenta anos de idade, Cecília pisou na Ilha que havia povoado sua imaginação durante toda a vida. Foi nesta viagem que Cecília percebeu que a Ilha de São Miguel, de onde vinha a avó Jacinta, não era a mesma Ilha que havia habitado na sua infância - talvez da mesma maneira que o mar do Rio de Janeiro não é o mesmo que o Mar Absoluto.

Antes mesmo da viagem Cecília suspeitava que se sentiria forasteira na Ilha de São Miguel. Em 1946, planejando a visita em uma carta a Côrtes-Rodrigues, Cecília escreve: “Aqui não me entendem bem, sempre me acharam estranha, quase intrusa. E aí, como me achariam? O mesmo. Eu sou criatura de exílio. De todos os exílios” (72).

A viagem com que Cecília havia sonhado era íntima e idílica. Embora ela não conhecesse Côrtes-Rodrigues pessoalmente, em sua longa correspondência os dois forjaram uma amizade na qual compartilhavam as agruras e as felicidades da vida. Cecília não queria visitar a Ilha de São

Miguel como embaixadora cultural e eminência da poesia brasileira, como havia feito tantos anos antes em Lisboa. Ela queria ir como descendente de açorianos e amiga de Côrtes-Rodrigues. Em 1947, ela deixa isto bem claro: "Não faça festas para mim: deixe-me sossegadinha. Se eu for, só você o saberá. Poupe-me a discursos, tapetes de flores, banquetes, etc." (142). Ela também expressou este desejo repetidas vezes a José Bruges, advertindo:

Mas ouça primo: eu vou para vê-los, ouvi-los, fazer elegias às sardinhas fritas, pescar a lua de inverno e outras fantasias. Nada de conferências, entrevistas, retratos, jantares nem declamações de coisas minhas. Sobretudo as declamações! - eu sou o oposto das pessoas que escrevem, homens e mulheres. Não sei escrever. Sou analfabeta. Não me meta em complicações. (Meireles, "Entre a Brumolândia " 100)

A última carta antes de partir aos Açores, escrita em Portugal, revela que a viagem já ameaçava a sair dos eixos. Nela, Cecília descreve sua apreensão em relação a planos oficiais comunicados a ela por Côrtes-Rodrigues.

Ando um pouco apreensiva, com a ideia de me receberem no Palácio, pois eu pretendia apenas ser vista por meia dúzia de pessoas, e andar incógnita por essa Ilha, a recolher emoções para sonhar mais. Diga-me, com urgência, se é possível ou não estar incógnita dez dias em S. Miguel. – V. e a M.<sup>a</sup> Ernestina poderiam tomar conta de mim, como aqui fazem a Eva e o Diogo.<sup>26</sup> (204)

A poeta ainda revela seu desprazer perante a perspectiva desta visita tão formal: "Naturalmente, eu não quero melindrar ninguém, e muito menos os que desejam ser gentis comigo. Mas a hospedagem oficial assusta-me muito, - e a perspectiva de qualquer discurso destrói todos os meus sonhos açorianos" (204).

---

<sup>26</sup> O casal Eva Botelho Arruda e Diogo de Macedo.

No livro *Cecília Meireles, Aspectos para uma biografia* Victor de Lima Meireles reconstitui os dias que a poeta passou na Ilha de São Miguel, com a ajuda de artigos dos jornais açorianos *Açores* e *A Ilha*. Cecília hospedou-se, não na casa de Côrtes-Rodrigues, mas no Palácio da Conceição, a convite do Senhor Governador Aniceto dos Santos (90). Ela visitou o seu amigo, mas também participou de muitos eventos oficiais, como assistir filmes micaelenses do luso-americano Domingos Arruda, gravar poemas para a discoteca do Chefe do Distrito, visitar tecedeiras no Arrifes e olarias em Vila Franca (90, 91). Cecília foi homenageada com almoços com figuras notáveis da sociedade micaelense e proferiu discursos ao Emissor Regional. A viagem foi tudo o que Cecília havia dito que não queria; o *Açores* até a descreve como uma "embaixatriz intelectual do Brasil" (92).

Por mais que Cecília fosse uma embaixadora cultural experiente, ela não pôde esconder a sua decepção por completo. J. de Almeida Pavão, que fez parte da sua comitiva de recepção, escreveu que os açorianos que a receberam ficaram desapontados com o seu "retraimento espontâneo," considerado por eles "um tanto frio e quase agressivo" (Pavão, "O portuguesismo" 307). Pavão percebeu que Cecília nutria uma "relutância visceral por todos os formalismos," ainda que estes viessem de seus admiradores (Pavão qtd. in V. Meireles 99).

Armando Côrtes-Rodrigues também parece ter percebido esta decepção, pois em cartas após a viagem Cecília buscou afastar esta ideia: "Limpe seu coração dessa amargura! Como podia eu ficar desencantada?" (215). A autora sugere que ela estava feliz, mas como é "inexpressiva" os outros não percebem os seus sentimentos (215).

O poema "Despedida dos Açores," composto de 43 quadras, foi publicado no *Diário Insular* no dia 4 de dezembro de 1951, e não está incluído na mais recente antologia poética de Cecília Meireles. Neste poema, Meireles descreve uma traição fictícia por parte de Côrtes-

Rodrigues; ele lhe teria prometido um escafandro de pau para resgatar ouro afundado no mar, com o qual ela fundaria o Reino da Poesia.

Eu vim para S. Miguel  
 com sincero coração,  
 porém o Côrtes-Rodrigues  
 preparou-me esta traição. (2)

Por trás desta acusação brincalhona, podemos adivinhar a verdadeira traição de Côrtes-Rodrigues, que preparou para Cecília uma visita repleta de evento formais. Aliás, ela já havia usado a palavra "traição" neste contexto, em uma das vezes que escreveu a José Bruges sobre a viagem aos Açores: "lá me vejo a caminho do arquipélago, embuçada num denso manto, para que ninguém me descubra e peça conferências (ó abominação!), nem retratos (ó tirania!), nem entrevistas para os jornais (ó suprema traição!)" (Meireles, "Entre a Brumolândia" 108).

Neste poema, Cecília censura os amigos açorianos que não a acompanharam nesta viagem. José Bruges, que tanto encorajou a visita, mas acabou não indo aos Açores encontrar a amiga, talvez porque estivesse a preparando sua mudança para Tânger, onde exerceria o cargo de diplomata:

Vem-te daí José Bruges,  
 que estás em Terra de Mouro;  
 anda cá, primo querido,  
 participar no tesouro (2)

E Vitorino Nemésio, com quem nesta época a poeta também se correspondia<sup>27</sup>:

---

<sup>27</sup> Há cinco cartas de Cecília Meireles no espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal, mas eles trocaram mais cartas que isso. Em 1949 Cecília escreve a José Bruges: "Para o V. Nemésio segue uma cartinha especial" - e esta carta não se encontra no espólio de Nemésio (81).

Que é feito do Vitorino  
 Nemésio, cantor de fama,  
 que não vem soprar no búzio,  
 socorrer quem o reclama? (2)

Cecília menciona o "soprar no búzio" que, conforme descrito no Capítulo II, era uma imagem presente em alguns poemas de Nemésio e que foi inspirada pelo seu pai. Decepcionada com o trio de poetas açorianos, Cecília reclama: "Bem diz o povo que nunca / se deve fiar nos amigos" (2).

Em uma entrevista, Maria Fernanda, filha de Meireles, afirma que esta visita aos Açores foi importante para Cecília, mas não tanto quanto a herança açoriana da poeta: "O facto de ela ter tido a herança dos Açores era mais importante do que ir aos Açores. O importante era que os Açores a ligavam ao passado, ao presente e ao futuro" (Meireles Correia Dias qtd. in V. Meireles 47).

Na chegada em Santa Maria, Cecília declarou, em um dos seus discursos oficiais:

Se me perguntarem o que me traz aos Açores, posso apenas responder: a minha infância. A minha infância: o romanceiro e as histórias encantadas; a bela Infanta e as bruxas; as cantigas e as parlendas; o sentimento do mar e da solidão; a memória dos naufrágios e a pesca da baleia; os laranjais entristecidos e a consciência dos exílios. (Meireles qtd. in V. Meireles 79)

A autora ainda caracterizou a sua visita aos Açores como uma viagem de retorno:

Minha vinda a estas ilhas é como um regresso, uma visita familiar, um ato de ternura. Não desejaria que me recebessem como uma escritora brasileira, por mais que me seja cara a terra onde nasci e onde tenho vivido: - mas como a uma criança antiga que a poesia

de S. Miguel nutriu, numa infância de sonho, no regaço de uma avó dolorida, heróica e nobremente sentimental. (Meireles qtd. in V. Meireles 79)

Se há alguma verdade nestas declarações, é apenas uma verdade lírica. Cecília, neta de ilhéus, não era ilhoa realmente. A infância que a levou aos Açores era, conforme comentou Pavão, "uma infância imaginada e portugalizada à que ela *realmente* viveu" [grifo meu] (Pavão qtd. in V. Meireles 99). A própria Cecília reconhece que ela viveu uma "infância de sonho."

A infância que levou Cecília aos Açores era imaginada; o seu retorno à Ilha foi metafórico. A disparidade entre a ilha imaginada e a ilha concreta pode, em parte, explicar a decepção de Meireles com sua visita. A Ilha que Cecília Meireles trazia dentro de si não era uma Ilha real, mas sim uma ilha completamente lírica e metafórica. A visita malfadada à Ilha de São Miguel levou Cecília a desenhar os contornos da sua Ilha em poesia e em prosa.

### **A Ilha do Nanja**

A visita à Ilha de São Miguel culminou na criação de uma Ilha metafórica; mas mesmo antes disso, Cecília já flertava com Ilhas utópicas de contornos açorianos. Em 1949 ela começou a corresponder-se com José Bruges, poeta português seu admirador. Bruges escreveu para Cecília porque ele a considerava "uma das mais belas vozes da poesia contemporânea universal" (79). Os dois tinham amigos em comum: José Osório de Oliveira e Vitorino Nemésio. Em 1945, Bruges enviou um poema cômico a Vitorino, decorado com desenhos de estrelas e de conchas, pedindo que o amigo lhe enviasse um de seus livros; ele não queria comprar o livro, e Vitorino deveria dar-lhe de presente porque "é feio dever ao pobre" (BNP E11/ 915).

Bruges era filho de açoriana, e os Açores tornaram-se um dos temas consistentes da correspondência. A maior parte das cartas disponíveis da correspondência entre Meireles e Bruges são as dela; mas podemos presumir que Bruges lhe escreveu sobre a crônica

"Brumolândia" de Vitorino Nemésio, pois Cecília respondeu: "Ai de mim, que não tenho aqui o *Paço do Milhafre*. Mas, com a sua Brumolândia, acabamos primos aí pelos Açores" (82). Em "Brumolândia," Vitorino Nemésio descreve a gênese de uma ilha fantástica, uma versão onírica dos Açores.

Em sua correspondência, Bruges e Meireles ampliaram a terra mágica inventada por Nemésio. Os dois escreviam sobre a língua da Brumolândia, o brumolandês, e sobre versos brumolândios. A Brumolândia de Cecília e José Bruges era muito mais lúdica do que a original de Vitorino Nemésio.

Cecília também brincava que iria declarar a independência dos Açores e fundar o Reino da Poesia. Ela relata estes planos alegres a Côrtes-Rodrigues:

Ainda nada sei desse sonho do Bruges de fazer-me ir aos Açores com uma comitiva de poetas – e só pode ser para fundarmos o Reino Definitivo da Poesia. Já lhe disse que ele não só imaginava levar-me por aí, mas – e nisso reside o interesse principal do caso – levar-me com o Nemésio, consigo próprio, com quanto açoriano poeta fosse encontrando (acho que se fará primeiro um recenseamento!) até nos encontrarmos sob a janela do Dono da Poesia Açoriana, que é o meu amigo Armando Côrtes-Rodrigues. Aí, o bando ficava completo, e distribuíamos os postos, no Reino. (191)

O Reino Definitivo da Poesia não se concretizou. José Bruges não foi ao encontro de Cecília nos Açores. Esta amizade teve um fim triste, com Cecília escrevendo a Côrtes-Rodrigues, em 1952: "O que me doeu muito foi ter-se o Bruges suicidado em Tânger. ... E eu que desejava repartir com ele o Reino Açoriano da Poesia!" (209).

A Brumolândia e o Reino Definitivo da Poesia eram terras imaginárias que Cecília compartilhava com seus amigos poetas. Ao criá-las, a poeta não se levava muito a sério.

Evidentemente a ideia de declarar-se a independência dos Açores, com Cecília herdando a Ilha do Corvo, era brincadeira. Mas a visita aos Açores levou Cecília a criar uma Ilha só para si.

*Vitorino Nemésio e Cecília Meireles; A ilha ancestral* é um estudo comparativo sobre os dois poetas feito por Margarida Maia Gouveia. A autora lista dois tipos de insularidade: a insularidade física dos ilhéus, e a insularidade como isolamento interior (107). A segunda insularidade é o caso de Meireles que, “não tendo a experiência da insularidade” física, “a intuiu e respeitou por ser descendente de açorianos” (107). Aludindo ao poema "Reinvenção" (*Vaga Música*) no qual o eu lírico declara que "a vida só é possível / reinventada," Gouveia afirma que Cecília "'reinventou' poeticamente uma insularidade que não conheceu" (Meireles 411; Gouveia *Vitorino* 103). Pavão considerava que a infância descrita por Meireles no seu discurso de chegada aos Açores era uma infância imaginada; a sua insularidade também o é.

Para Gouveia, o poeta que experimenta a insularidade física é “*o poeta de uma ilha;*” já Meireles, com sua insularidade interiorizada, é “*o poeta-ilha*” (*Vitorino* 113). Pedro Bloch, que entrevistou Cecília Meireles meses antes da sua morte, também a identifica com uma ilha, mas uma “ilha cercada de pontes por todos os lados. Pontes para a ternura, pontes para a poesia, pontes para alma de cada um” (Bloch 35). A insularidade inventada foi uma ponte para uma fraternidade com poetas das ilhas, como Nemésio e Côrtes-Rodrigues.

De acordo com Lyn Innes, o cânone literário das ilhas é insular, definido pelos limites da ilha e restrito àqueles que “pertencem” dentro dos seus confins (190). No entanto, Innes vê três grandes limitações nesta definição de cânone: ela nega as realidades complexas das histórias literárias; não reconhece a complexidade de textos literários pós-coloniais; e impõe limites na maneira em que lemos e analisamos estes textos (191). A estudiosa argumenta que nossas histórias literárias nacionais precisam de se tornar menos insulares e autocontidas (191). Rui

Galvão de Carvalho, autor de "A Açorianidade de Cecília Meireles," foi generoso com a sua noção de açorianidade a ponto de incluir Meireles sua *Antologia Poética dos Açores*. Embora inspirada pela sua conexão com os Açores, a poesia de Cecília não é bem açoriana; a insularidade de Cecília é inventada, e diz respeito a ela, apenas. Uma Ilha para uma pessoa só.

Em 1953, Côrtes-Rodrigues envia para Cecília o livro *Horto fechado e outros poemas*, que contém o poema "Retrato," dedicado à amiga (Meireles, *A lição* 215). Cecília pergunta se o "retrato" seria dela ou do autor; "Se é meu, está bem parecido" (215). O estribilho do poema, repetido três vezes, é "No fundo, mágoa" (Côrtes-Rodrigues qtd. in Sachet, *A lição*, 296). Meireles emenda: "'No fundo, mágoa,' isto é, a Ilha" (215).

A Ilha é um dos símbolos da poesia de Cecília; é uma metáfora. O teórico Peter Hay resiste à metaforização das ilhas, considerando metáforas das ilhas como paraísos ou prisões como construções continentais e coloniais (29). Uma exceção é concedida aos escritores ilhéus, como Vitorino Nemésio e Jorge Barbosa: as metáforas criadas por eles não são "dissociadas do peso das coisas" (Holm qtd. in Hay 29). Elaine Stratford observa que a metáfora tem sido uma ferramenta importante no esforço de revitalizar os estudos das ilhas, mesmo se as metáforas são às vezes problemáticas (77).

Condenar completamente a metaforização das ilhas seria banir a poesia dos estudos das ilhas, visto que toda a poesia representativa pode ser lida de forma alegórica (Culler 177). As próprias ilhas e arquipélagos são tanto construções culturais quanto fenômenos reais (Roberts and Stephens 7). A palavra "arquipélago" vem do italiano "arcipélago" ("arci:" principal; "pélago:" piscina, abismo) (Roberts e Stephens 7). A princípio esta palavra foi usada para designar o Mar Egeu, e depois, por metonímia, passou a designar não o mar em si, mas as ilhas

cercadas por ele (Roberts e Stephens 7). Na própria existência de arquipélagos existe uma tensão entre o metafórico e o real (Roberts e Stephens 7).

No poema “19” de *Morena, pena de amor* o eu lírico de Cecília descreve a sua origem como sendo, se não exatamente de uma ilha, adjacente à ilha:

Das águas sou filha:  
 nasci de um beijo de espuma  
 em redor de alguma  
 silenciosa ilha. (178)

A condição próxima à ilha é associada ao isolamento, causado pelo mar, que rodeia o eu lírico “por todos os lados;” no entanto, o mar é uma presença positiva e uma fonte de comunicação, deixando recados “escritos na areia” (178).<sup>28</sup>

No poema que começa com “Para pensar em ti todas as horas fogem” (*Solombra*), o eu lírico afirma que “Tudo são praias onde o mar afoga o amor” (1266). Neste poema sobre o tempo, o eu lírico gostaria de transcender o “instante” em que habita – e este “instante” é o seu “domínio triste! - / ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim” (1266). A ilha, neste caso, é uma metáfora para os limites de um instante, e o seu isolamento.

No *Diário de Bordo* da sua primeira viagem à Portugal Cecília Meireles cogitou inventar uma ilha, reconhecendo que a ilha imaginária, clichê, tem o potencial de ser ridicularizada:

Se eu descobrisse uma ilha, se uma ilha quisesse nascer do mar, para mim, eu lhe daria o nome de ‘Pensamento.’ Vocês todos vão rir de mim, hein? Vão pensar naqueles mapas simbólicos, de geografia lírica, sobre os quais se debruçaram certamente cheias de

---

<sup>28</sup> *Morena, pena de amor* foi escrito em 1939 e publicado postumamente, na edição das *Poesias Completas* (1973) de Cecília Meireles organizada por Darcy Damasceno (Secchin, “Poesia” 263).

pieguice (e quem sabe lá, cheias de desespero!) as carinhas maneiras das preciosas ridículas... (Meireles, *Diário* 145)

O impulso de criar mundos, ilhas, utopias, nasce do sentimento de deslocamento de Cecília em sua terra natal. Infeliz no Brasil, ela gostaria de tentar a sorte na Brumolândia, no Reino Definitivo da Poesia, na ilha do Pensamento. O desejo de comunhão com uma terra onde se pertence é descrito em “Desejo de Regresso” (*Mar Absoluto e Outros Poemas*).

Deixai-me nascer de novo  
 nunca mais em terra estranha  
 mas no meio do meu povo,  
 com meu céu, minha montanha,  
 meu mar e minha família. (471, 472)

Este poema conecta-se com “Memória” – o desejo de algo perdido e elusivo, uma herança obscura, uma sensação de não pertencer ao mundo onde se encontra, mas sim a outro mundo, distante. O eu lírico está em “exílio” no mundo onde nasceu (472).

Conforme mencionado no Capítulo II, ao escrever sobre a obra de Saint-John Perse, Glissant ressalta a tensão entre “aqui” e “alhores.” Alguns pontos que Glissant faz a respeito deste poeta, que nasceu no arquipélago de Guadalupe e se mudou para França, também são aplicáveis a Cecília Meireles. Como Perse, a poética de Meireles baseia-se não no seu local de nascimento, mas sim em locais de origem distantes, em sua proveniência ideal (Glissant, *Poética* 49). O “alhores” onde Perse se focava também era uma ilha, e acima de tudo um local de conjectura (49). Esta ideia de “alhores,” tanto para Perse quanto para Meireles, teve origem na infância, e já era prova de que tudo seria possível neste local almejado (49). Perse vagueia entre dois pólos: o “aqui,” a Europa, para onde ele deve retornar, e os “alhores,” as Antilhas, que ele

abandona (49). O “aqui” de Cecília Meireles é o Brasil, que a desilude; e o “alhures,” o local almejado, paradisíaco e imaginário, é a Ilha.

Uma segunda viagem aos Açores foi cogitada por Cecília e Cortes-Rodrigues ao longo dos anos, mas a brasileira nunca voltou à Ilha de sua avó. Cecília disse ao amigo que escreveria crônicas sobre a sua visita às Ilhas, como ela havia feito com outras viagens, mas estas crônicas não parecem existir– elas não estão na coletânea de crônicas de viagem da Editora Nova Fronteira. Em vez de escrever crônicas sobre as Ilhas reais que visitou, Cecília escreveu sobre a imaginária Ilha do Nanja, uma versão onírica e pessoal da Ilha de S. Miguel (Meireles *A lição* 216, 232, 233). A Ilha do Nanja era uma fuga, *à lá* Pasárgada, de um mundo que oprimia Cecília. A Ilha do Nanja é um “lugar ideal,” um “lugar preferido;” a autora reflete que “todos nós devemos ter um lugar preferido, para a hipótese do ostracismo, ou apenas para morrer bem” (Meireles, *A lição* 233).

A utopia é uma forma literária que se encaixa bem em momentos de rápidas mudanças sociais e incerteza (Moylan qtd. in Mackenzie 200). As utopias podem ser outros mundos, sociedades passadas ou futuras ou, como no caso de Thomas More, ilhas remotas (Moylan qtd. in Mackenzie 200). Uma utopia no futuro ou no passado é uma projeção de tempo; uma utopia em lugar melhor e distante é uma projeção de espaço (Arenas, *Utopias* 90). Todos estes lugares são fechados, impermeáveis a influências exteriores, e estão localizados alhures (Moylan qtd. in Mackenzie 200). Em narrativas utópicas, as ilhas podem ser retratadas como miniaturas do continente ou do mundo (Moylan qtd. in Mackenzie 200).

As ilhas utópicas são retratadas como paraísos físicos ou como paraísos políticos, como é o caso da Utopia de Thomas More (Parkinson 163). A Ilha do Nanja, como uma fantasia pessoal,

tem um apelo diferente (Parkinson 163). Ela segue um conceito fantástico de uma ilha como um lugar idílico, física e metaforicamente separado do resto do mundo (Parkinson 163).

A ilha na obra de Cecília Meireles é mítica e abstrata, uma “ilha de nenhures:” a Ilha do Nanja (Gouveia, *Vitorino* 107). A Ilha do Nanja é a própria essência de ser ilha, “de viver no isolamento da sua própria interioridade” (108). Gouveia pondera que, se tivéssemos que localizar a Ilha do Nanja, a encontraríamos não nos Açores, mas sim no “mar interior” da poeta (108). O amigo José Osório de Oliveira havia observado, anos antes, que o país em que vive o espírito de Cecília Meireles não existia em parte alguma, era um país de sonho: “Tudo nos poemas de *Nunca mais...* pertence a outro mundo, que só ela sabe onde fica. Nem ela, talvez.” (Oliveira qtd in Gouvêa, *Pensamento* 59).

Cecília Meireles escreveu crônicas sobre a fictícia Ilha do Nanja para programas radiofônicos entre os anos de 1961 a 1963 (Damasceno, “Nota” 7). Em uma carta escrita em 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues, Meireles conta a seu amigo que tem escrito para um programa da Rádio Ministério da Educação sobre esta Ilha, “uma mistura de S. Miguel com os meus sonhos” (232). A descrição da ilha em “Férias na Ilha no Nanja” realça a sua conexão com São Miguel: ela tem “termas ao ar livre, com emanções vulcânicas a subirem do chão” (Meireles, *O que* 27). A autora comenta a respeito destas crônicas, realçando o aspecto fantasioso da Ilha: “Não serve nem como geografia nem como história, mas dá-me grande consolo, neste turbilhão” (*A lição* 232).

Na crônica “A Ilha do Nanja,” a autora declara posse da Ilha, e a caracteriza como fantástica e isolada: “É um grande consolo possuir-se a Ilha do Nanja, uma ilha que não se vê no mapa, mas que descansa tranquilamente no meio do oceano, do vasto oceano das solidões” (Meireles, *Ilusões* 108). O vocabulário de posse da Ilha é interessante, pois a autora não é nativa

desta Ilha fictícia. Em paralelo com a Ilha de S. Miguel, Cecília declara ter visitado a Ilha do Nanja apenas uma vez, mas a reivindica como “totalmente” sua, por herança: “herança obscura, propriedade remota, inalienável, usufruto de outros, que a julgam sua, que não sabem da minha pessoa nem dos meus títulos” (108). Em sua visita, os habitantes nativos mostram a Ilha à estrangeira, sem perceberem que “se encontravam diante da pessoa a quem tudo aquilo pertencia” (108). Essa presunção de posse da Ilha imaginária reflete uma atitude continental que vê ilhas como propriedade (McCusker e Soares, “Islanded” xi). Margarida Maia Gouveia observa que o sentimento de posse da ilha encontra a sua “expressão máxima” em um contemporâneo de Cecília Meireles: o poeta açoriano Vitorino Nemésio (Gouveia, “As viagens” 118).

A Ilha do Nanja é uma mistura de nostalgia rural com fantasia. “Nédias vacas, encaracoladas ovelhas, arroios sussurrantes” convivem com um passado mitológico, que conta com descobrimentos, donatários e povoadores, mas também monstros, sereias, e possivelmente o próprio Ulisses (Meireles, *Ilusões* 108). As descrições pastorais da ilha são utópicas, e o rural é visto como um remédio contra a modernidade urbana (Mackenzie 201). Na Ilha do Nanja, o Natal é inocente, pitoresco, mágico. (Meireles, *Ilusões* 109). A Ilha toda é como um presépio; os moradores vestem roupas novas mas humildes, pois são gente simples; comemoram com comida e vinho mas sem exagero, pois são gente sóbria; os meninos brincam com brinquedos simples, e não leem histórias em quadrinhos: “E tudo é muito mais maravilhoso, em sua ingenuidade” (Meireles, *Ilusões* 110). O teórico de estudos das ilhas Matthew Boyd Goldie critica o desejo de preservar as Ilhas como paraísos, e encará-las como lugares fora da modernidade e alheios aos males da sociedade (4).

A autora admite que é difícil definir a sua Ilha: “Tudo isso é a Ilha do Nanja: mas a Ilha do Nanja não é nada disso. É muito difícil explicá-la, pois certamente ela é o que não é; a sua beleza não está no que se vê, nem sua riqueza depende do que suas terras e águas possam produzir” (Meireles, *Ilusões* 108). Esta negativa está no nome da Ilha: em *Panorama Folclórico dos Açores*, “nanja” está registrado como uma expressão típica para negativa nos Açores (Meireles, *Panorama* 82). A Ilha do Nanja é a “Ilha do que não vai acontecer, ou do que demora...” (Meireles, *Ilusões* 109).

Em “Saudades da Ilha do Nanja,” a autora interroga o seu desejo de se exilar nesta Ilha. Este desejo de exílio parece paralelo ao desgosto expressado pelo Brasil em outra carta de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues: “Esta minha terra traz-me mergulhada em desilusões e, ultimamente, até em náusea. A Ilha do Nanja era o lugar ideal para sentar-me numa pedra e com a lira nas mãos e as lágrimas nos olhos pôr-me ‘a cantar minha pena’” (Meireles, *A lição* 233). Este sentimento tem um eco na crônica: “Não sei o que se passou para que a Ilha do Nanja começasse a chamar por mim com tanta veemência. Ou eu por ela. ... Que terríveis coisas se me têm feito presentes, para que a Ilha do Nanja chegue a parecer um exílio feliz?” (Meireles, *Ilusões* 114). Na crônica, este desejo de exílio é justaposto a atitude anterior da viajante em relação à Ilha: antigamente, ela não pensava na Ilha com “esta saudade de agora:” “Antigamente, a Ilha do Nanja, de minha absoluta propriedade poética, era um retiro apenas sentimental para alguma tarde ociosa” (113). A Ilha do Nanja era um paraíso, “lugar sem melancolia nem inquietação,” “uma taça de flores no Atlântico” – mas a autora não costumava sentir esta atração em relação a Ilha (114).

O escapismo transparece em “Férias na Ilha do Nanja.” A autora e seus amigos estão cansados da vida moderna em uma grande cidade, “cansados de tanto trabalho ... de tantas

notícias ruins; de tantos colegas, chefes e subalternos incompetentes; de tanta luta com os motoristas da contramão; de tanta esperança, de tantas decepções” (Meireles, *O que se diz* 27). Na Ilha do Nanja, a protagonista encontrará sossego e poesia. Ela desabafa: “Eu vou para a Ilha do Nanja para sair daqui” (27). Assim como o eu lírico bandeiriano que planeja sua fuga para Pasárgada, a narradora poderia dizer: “Vou-me embora para a Ilha do Nanja/ Aqui eu não sou feliz.”

A solidão é o que atrai a autora à Ilha. A “pobre gente pitoresca” do Nanja, tão entretida com sua própria vida, não prestará atenção alguma à recém-chegada: “Tão distraídos com sua tarefa de existir, não me perguntarão o que vou fazer por lá. Creio que nem perceberão que cheguei. E isso é o que mais desejo” (Meireles, *Ilusões* 114). Os ilhéus do Nanja se portam de maneira oposta aos dos Açores, que receberam a visita com pompa e cerimônia.

Apesar dos ilhéus, a Ilha do Nanja é descrita de uma maneira similar à uma Ilha deserta, justamente uma das metáforas mais marcantes em relação às ilhas (Stratford 77). A viajante substituirá as pessoas de sua terra natal, “tão pobres de inspiração, tão desumanas e ferozes” pelas pedras e pelas “águas amargas que circulam pelo chão de enxofre” da Ilha (Meireles, *Ilusões* 114). A solidão desejada será atingida através do isolamento da Ilha, e finalmente a autora encontrará a paz: “Com os muros do mar por todos os lados, voltarei a contemplar as estrelas antigas, do tempo em que ainda não tinham nome” (Meireles, *Ilusões* 114).

De maneira semelhante, ao contemplar as ilhas do arquipélago de Cabo Verde em *Diário de bordo*, a viajante discorre sobre as ilhas desertas, ainda que as ilhas em sua frente sejam habitadas. Mesmo a vista de um “provável agrupamento de casas” não é o suficiente para apagar a metáfora de uma ilha que a poeta preferiria deserta: as casas são “[p]equena coisa insignificante na extensão da ilha solitária. Notícia, unicamente, de que pode existir aí sofrimento

– quando podiam deixá-la até o fim, com seus vales e cimos de pedra, como um suspiro da terra libertada do peso humano” (129).

A Ilha do Nanja é descrita em verso em “Pastoral V” (*Poemas de Viagem*). Nos primeiros dois versos, o eu lírico situa a Ilha em um mapa real e declara seu afeto e sua posse dela: “Na Ilha que eu amo, / na Ilha do Nanja, que eu tenho no meio do Atlântico” (1407). A primeira estrofe descreve a paisagem paradisíaca e fantástica: “veredas de hortênsia,” “lagos de duas cores,” “nascentes de água fria, morna e quente” (1407).

O eu lírico estabelece seu parentesco com a Ilha, que passa então a ser sua herança: os “[r]obustos homens” que trabalham “devem ser meus parentes” (1407). Os habitantes da Ilha cumprem papéis tradicionais e rurais: enquanto as mulheres “tecem panos” e “enrolam novelos,” os homens “cozinham sua louça” em fornos, ou transportam a mercadoria (que não deixa de ser lírica: “cestos e cestos de silêncio”) em “carros e carros de solidão” (1408). O eu lírico também reforça a insularidade do Nanja, e o seu apartamento imposto pelo oceano:

Porque a Ilha está pousada em fogo,  
 cercada de oceano,  
 e seu limite mais firme é o inconstante céu. (Maireles, *Poesia* 1407)

Duas forças atuantes na escrita de Maireles são o impulso da viagem e o desejo de solidão na Ilha do Nanja. Em um estudo sobre o conto açoriano, Mónica Maria Serpa Cabral comenta uma característica dos escritos de ilhéus que pode iluminar estas duas forças. Para Cabral, a ilha gera “devaneios de extroversão,” que levam ao desejo de partida, e “devaneios de introversão,” que despertam “o desejo de intimidade” e ativam “uma psicologia do ser em direção ao encolhimento, às raízes” (Cabral qtd. in Mello, “Memory” 477).

A insularidade imaginada de Cecília Meireles alcança o seu ponto máximo na criação da Ilha do Nanja. A narradora das crônicas não é natural da Ilha do Nanja, e não vive nela; mas ela é parte da sua herança. Desta maneira, o Nanja é semelhante à Ilha de São Miguel. No entanto, ao visitar o Nanja a narradora é ignorada pelos ilhéus, e pode ficar em paz. É curioso que nesta fantasia Cecília Meireles não tenha descrito uma ilha onde confraternizaria apenas com os seus amigos poetas, como havia feito com o Reino Definitivo da Poesia. Na Ilha do Nanja ela não quer se encontrar com seus amigos açorianos, e sim curtir a solidão de Ilha no meio do Atlântico. A Ilha do Nanja é uma utopia, completamente separada da realidade da Ilha de São Miguel. A Ilha do Nanja é para a Ilha de São Miguel o que o Mar Absoluto é para o mar:

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,  
mas outro, que se parece com ele  
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos. (451)

A Ilha do Nanja é um vulto do sonho dormido da Ilha de São Miguel, de onde veio a avó Jacinta.

### **Conclusão**

As ilhas são um importante tema em comum na poesia de Barbosa, Nemésio e Meireles, mas a ilha tem diferentes graus de realismo e abstração na obra de cada um. Uma examinação sobre o que as ilhas reais e metafóricas evocadas na poesia destes autores pode iluminar as conexões transatlânticas entre os luso-modernismos de Cabo Verde, de Portugal e do Brasil e o motivo pelo qual estes três escritores do modernismo tardio são seduzidos pela ideia de uma terra utópica alhures.

O escritor espanhol Miguel de Unamuno escreveu a Vitorino Nemésio que a infância é o mais rico e cheio manancial de poesia (BNP E11/ 8346). Como Nemésio cresceu em uma ilha, é natural que a Ilha Perdida fosse um tema recorrente na sua poesia: "La [infancia] de usted se

brizó en una isla, y en una isla anteriana, en Brumolandia" (BNP E11/ 8346). A infância de Nemésio não foi imaginada, e sua experiência com a insularidade era real; ainda assim Unamuno afirma que a infância do açoriano se passou numa ilha mágica, a Brumolândia.

A infância de Cecília Meireles forjou dois dos temas mais importantes da sua poesia: a orfandade, e o imaginário da Ilha. A avó Jacinta, que falava a língua de Camões e contava histórias da sua ilha natal de São Miguel, embalou a neta com um vocabulário poético no qual a Ilha era imprescindível. A orfandade e a Ilha são duas ideias entrelaçadas. Sozinha e incompreendida na sua terra natal, Cecília ansiava pela Ilha de sua avó. Ao visitar a Ilha de São Miguel, Cecília percebe que esta não era a Ilha à qual pertencia, e onde desejava estar. Esta estrofe de "Mar Absoluto" bem poderia se aplicar a este momento:

E eu, que viera cautelosa,  
 por procurar gente passada,  
 suspeito que me enganei,  
 que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;  
 que outra boca falava, não apenas a de antigos mortos,  
 e o mar a que me mandam não é apenas este mar. (451)

A Ilha a que os mortos de Cecília a enviaram não era apenas a Ilha de São Miguel, mas também a Ilha do Nanja.

Todas as Ilhas visitadas nesta dissertação tendem à metáfora. Jorge Barbosa, o ilhéu que nunca emigrou e que escrevia sobre a cultura e os problemas cabo-verdianos, retrata a sua ilha com a metáfora da Ilha-Prisão. Vitorino Nemésio emigrou para o continente, e a ilha da sua infância se metaforiza na Brumolândia, na Ilha Perdida e na Nova Lusitânia. Que dizer então da Ilha da poesia de Cecília Meireles, que não tem nenhum peso de experiência vivida para prendê-

la à realidade. A Ilha de Cecília, inspirada pelas histórias da sua avó, é completamente imaginada. No espectro entre realidade e abstração, a Ilha da poesia de Cecília Meireles é a menos real das três analisadas nesta dissertação.

A poesia de Cecília Meireles é onírica. Todos os seus grandes temas são metafóricos. As viagens são irreais; os eu líricos não conseguem orientar-se; o Mar é Absoluto; os mortos observam a autora de dentro de espelhos; sua família distante se converte em flores, pedras, água, líquen; a sua insularidade é inventada; e a Ilha é a Ilha do Nanja, que traz uma negativa em seu próprio nome. A Ilha do Nanja é um sonho da Ilha de São Miguel. Ela é importante como uma utopia, um não-lugar, onde a poeta pode ficar em paz com a sua solidão.

## Conclusão

### As correntes e contracorrentes transatlânticas: Por metáforas melhores

Uma caracterização clichê das ilhas ressalta o seu isolamento. A metáfora da ilha isolada tem raízes no colonialismo europeu (DeLoughrey 28). No entanto, as ilhas também são lugares perfeitos para que conexões se formem. Elizabeth DeLoughrey ressalta que uma metáfora mais apropriada para se entender a cultura das ilhas é uma que leve em consideração os relacionamentos em fluxo que estas mantêm com outras ilhas, com os continentes, e com o mar (24).

DeLoughrey argumenta não pela eliminação das metáforas das ilhas, mas sim por metáforas melhores. O mar é uma presença inegável na obra de escritores ilhéus; e ele também pode oferecer uma solução para que escritores criem metáforas mais complexas para as ilhas. A pesquisadora explica:

By employing more complex geo/aquatic metaphors, reductive images of the island can be freed from their supposed isolation from continental metropolises. If one uses the perspective of continental peoples, islands are isolated 'emergences' in vast oceans, separated from their archipelagic counterparts. Yet island chains are connected subaquatically (40).

O mar conecta as ilhas entre si, "subaquaticamente." DeLoughrey cita exemplos de como escritores ilhéus trabalharam com esta metáfora. A poeta jamaicana Jean Binta Breeze escreveu, a respeito do Caribe: "under this ocean / we hold hands" (Breeze qtd. in DeLoughrey 40). O escritor fijiano Epli Hau'ofa convida seus leitores a uma mudança de metáfora: em vez de pensar em "ilhas em um mar ao longe," pensem em um "mar de ilhas" (Hau'ofa qtd. in DeLoughrey 40).

A segunda metáfora oferece uma perspectiva mais holística, "in which things are seen as the totality of their relationships" (Hau'ofa qtd. in DeLoughrey 40).

Seguindo o convite de DeLoughrey, volto à metáfora subaquática que dá nome a esta dissertação. As correntes e as contracorrentes transatlânticas são as forças que unem diferentes entidades deste trabalho. Várias forças tiveram este papel conector. As cartas trocadas por poetas e intelectuais brasileiros, portugueses e cabo-verdianos. Revistas como *Presença*, a *Revista de Portugal e Claridade*. As palestras dadas por Cecília em Portugal, e a sua antologia de poesia nova portuguesa publicada no Brasil. As peregrinações de Nemésio no Brasil, e os livros de viagem que resultaram desta. Os poemas de Manuel Bandeira, que tanto tocaram os leitores cabo-verdianos; os poemas de Barbosa, no qual o cabo-verdiano imagina visitar Bandeira e o Brasil. O Brasil inventado por Jorge Barbosa e Vitorino Nemésio. As ilhas utópicas inventadas por Cecília Meireles e Vitorino Nemésio.

Pessoas também agem como correntes e contracorrentes transatlânticas. Esta dissertação é sobre representações de ilhas e sobre poetas do modernismo tardio, mas também sobre vidas que se tocaram. O que as unia era o seu interesse comum na poesia de língua portuguesa. Não se pode contar a história de um período omitindo o elemento humano. Como escreve Tyrus Miller em seu livro sobre o modernismo tardio: "Simply put, as we write the cultural history of the twentieth century, we spin out stories of artists, writers, thinkers, movements, and the works they conjured into life; and we weave these stories into the larger fabric of social and political history" (4). As pessoas aqui retratadas forjaram laços afetivos, se ajudavam, e às vezes se irritavam umas com os outras. O que elas tinham em comum era uma atitude de interesse e abertura para com literaturas de outros cantos do mundo de língua portuguesa.

As três personagens principais desta dissertação são poetas reconhecidos e canônicos na literatura de seus países. Ainda aqui encontramos a desigualdade da República Mundial das Letras; a literatura brasileira é, hoje em dia, o "centro." Como escritora brasileira, Cecília Meireles é a que tem mais visibilidade. Ainda assim, não se pode falar de literatura cabo-verdiana sem Jorge Barbosa, e Vitorino Nemésio é conhecido por aqueles que se interessam em literatura portuguesa.

Algumas das personagens secundárias desta dissertação não receberam o mesmo lugar de destaque na história da literatura. O trágico José Bruges também era poeta. Seu livro *Memorial* foi publicado inicialmente em 1950, e resenhado por Cecília Meireles e Vitorino Nemésio. Bruges se suicidou em Tânger em 1952. Quando soube da notícia, Cecília Meireles escreveu a um de seus amigos mútuos, Armando Côrtes-Rodrigues:

O que muito me doeu foi ter-se o Bruges suicidado em Tânger. Eu não o conhecia, mas queria-lhe um imenso bem: o bem que os poetas deviam querer uns aos outros. E eu que desejava repartir com ele o Reino Açoriano da Poesia! (*A lição*, 209).

Após o seu suicídio, Bruges caiu em um semiesquecimento no mundo das letras portuguesas. Uma segunda edição de *Memorial* foi publicada apenas em 2022, pela Officium Lectionis Edições. Este livro inclui um epistolário de Cecília Meireles, que foi descoberto pelos editores no acervo da Houghton Library (Harvard College Library, Harvard University). É de se esperar que com a publicação da segunda edição de *Memorial* José Bruges volte a ocupar um lugar, ainda que modesto, na República das Letras em Português. Mas ainda que este lugar seja modesto, Bruges influenciou no mundo das letras; como uma inesperada contracorrente transatlântica, ele trouxe a Brumolândia de Vitorino Nemésio até Cecília Meireles, e levou Cecília até os Açores (com a ajuda de Armando Côrtes-Rodrigues). Sem José Bruges, não existiria a Ilha do Nanja.

A pesquisa feita para esta dissertação revelou José Osório de Oliveira como uma eminência parda da literatura de língua portuguesa. A família de Osório tinha um papel importante no mundo intelectual português: a Biblioteca Nacional de Portugal guarda os acervos da família Castro Osório, que inclui José Osório, sua mãe Ana de Castro Osório, e seu irmão João de Castro Osório. José Osório de Oliveira frequentava o mundo das letras, resenhava livros, e tinha amigos importantes como Mário de Andrade. Como poeta, ele não deixou uma marca no mundo literário português. Em uma carta a Vitorino Nemésio, ele queixa-se de que Nemésio só lhe pede que escreva críticas literárias para *Revista de Portugal* (e não, presume-se, poemas ou outro tipo de texto literário):

Pede-me você alguma coisa de “Crítica” para o próximo número da *Revista*, e eu fico sinceramente embaraçado. Se não mando, pode você julgar que me sinto melindrado: pelo que se tem passado com meu irmão; pelo facto de, para o número anterior, não me terem pedido crítica nenhuma; ou, ainda, por só críticas me pedirem para a *Revista*. (BNP Esp. A / 1976).

O talento de Osório não estava na poesia; mas ele era um excelente conector transatlântico. É surpreendente que Osório tenha sido o primeiro crítico português a reconhecer Cecília Meireles e Jorge Barbosa. Osório fez tudo no seu poder para divulgar as literaturas brasileira e cabo-verdiana em Portugal. Se nessa dissertação vislumbramos alguns aspectos negativos da sua personalidade, como a vaidade e uma certa tendência a envolver-se em intrigas literárias, o que transparece é a sua camaradagem transatlântica. Para Cecília Meireles, Jorge Barbosa, e diversos outros poetas brasileiros e cabo-verdianos, Osório foi o melhor secretário, empresário, e advogado ultramarino.

## Guerras, ditaduras e evasíonismo

Cecília Meireles, Jorge Barbosa e Vitorino Nemésio foram escritores do modernismo tardio; a sua obra madura começou em um período entre guerras, sob a sombra do fascismo. Os três escritores viveram o suficiente para presenciarem, ainda que à distância, a Segunda Guerra Mundial. No dia 21 de setembro de 1939, Cecília escreve uma carta a Osório, o seu "empresário incomensável," para desejar-lhe melhoras de uma apendicite e feliz aniversário atrasado (BNP N24/338). Na carta, Cecília menciona o espectro da guerra:

Imagino V. numa cadeira de balanço a ouvir a T.S.F, ou a ler jornais com coisas atrozes e sinto-me desesperada, pois ando aqui com um *spleen* como nunca nenhum inglês foi capaz de possuir igual, e desconfio muito q isto me vem de ler histórias do Chamberlain e do Hitler. Amortecidas! À distância! Com o Atlântico de permeio! E V., pobre infeliz, q não tem quasi nada... umas leguas de terra, e a Mancha. Diga-me, Osório, como é que consegue estar vivo, convalescer, em tal situação??!! Só perder o apêndice, quando eu, quasi perco a cabeça! Ó heroi do mar!! (BNP N24/338)

Em 6 de setembro de 1939, Vitorino Nemésio faz esta confissão inesperada a Carlos Queirós<sup>29</sup>: "Devo confessar envergonhado que desejei esta guerra" (BNP E11/ Caixa 43). Nemésio tenta ainda explicar este desejo desconcertante: "E se êsse louco cervical sob o 'olhar' se desencadeia a agressão à Polônia tem algum merecimento, é o de ser o horrível instrumento de uma reforma do humano. Mas, fora do seu papel de descarga, monstro êsse!" (BNP E11/ Caixa 43). Estes sentimentos tão diferentes expressados por Cecília e por Vitorino - desespero, *spleen*, vergonha, desejo - refletem o pesado espírito que se abatia por todo o mundo em meados do século XX.

---

<sup>29</sup> Poeta da geração de *Presença* e sobrinho de Ofélia Queirós, namorada de Fernando Pessoa.

Além da Segunda Guerra Mundial, os escritores ainda tinham que conviver com a tirania em casa. Em seus contextos diferentes, cada um deles lidava como podia com as tensões de ser um poeta em um regime autoritário. Graciliano Ramos definiu o Estado Novo de Getúlio Vargas como o "nosso pequenino fascismo tupinambá" (Ramos qtd. in Schwarcz e Starling, 375).<sup>30</sup> Em 1930 Cecília trabalhava como jornalista, dirigindo a "Página da Educação" do *Diário de Notícias* (Lamego *A Farpa* 30). Destemida, Cecília comprou briga com Getúlio Vargas - a quem chamava de Sr. Ditador - e com a Igreja Católica (Lamego *A Farpa* 19, 20). A jovem poeta pagou um preço por sua atitude: ela foi preterida para cátedra de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal, pois a bancada preferia oferecê-la para alguém que fizesse parte do grupo católico (Zagury 15). A biblioteca infantil que Cecília abriu em 1934, a primeira do Rio de Janeiro foi fechada por motivos políticos (Zagury 15). Até o discurso que a poeta escreveu por ocasião do prêmio da Academia Brasileira de Letras foi censurado. Evidentemente estas tensões contribuíam para a insatisfação que a poeta sentia a respeito do Brasil.

Vitorino Nemésio andava na corda bamba, tentando equilibrar um relacionamento cordato com o Estado Novo português, que bancou a sua primeira viagem ao Brasil, e a posição que ele desejava ter, de "velho intelectual bravio, ainda que cordato" (BNP E11/Caixa 41).<sup>31</sup> Cecília Meireles, opositora dos Estados Novos português e brasileiro, ainda assim aceitou o convite das autoridades portuguesas de visitar Goa em 1953. Jorge Barbosa era o poeta que mais

---

<sup>30</sup> Schwarcz e Starling explicam a natureza da ditadura de Vargas: o Estado Novo brasileiro "não se tratava de um regime fascista, e menos ainda da reprodução de um modelo fascista europeu - português ou italiano, ou ainda espanhol. Sua natureza era outra: autoritária, modernizante e pragmática" (375).

<sup>31</sup> Vários intelectuais brasileiros também andavam na corda bamba com a ditadura de Getúlio Vargas, buscando manter as suas próprias posições de intelectuais bravios, mas capitulando às demandas do Estado Novo. De acordo com Schwarcz e Starling, alguns dos escritores brasileiros que se encontraram nessa situação eram: Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, e Graciliano Ramos (378).

sofria pelo estado de seu amado arquipélago, a sua terra "pobre / ingrata / querida!" (*Ambiente* 20). Os seus maiores gritos de revolta, os poemas políticos, ficaram presos na garganta, por causa da censura. O seu terceiro livro, *Caderno de um ilhéu*, foi publicado pela Agência do Ultramar, um órgão do Estado Novo português.

Com o clima político tão conturbado, não é de se espantar que os poetas sonhassem com lugares distantes. Sobre o evasãoismo na obra de Cecília, Laura Beatriz Fonseca de Almeida comenta: "Cecília mostra-se em comunhão ao estado de espírito comum aos poetas da sua geração, manifestando o desejo de partir, de abandonar a realidade em que se está (de ir-se embora para Pasárgada, como cantou Manuel Bandeira)" (54). Ao falar sobre o estado de espírito comum dos poetas, Almeida se refere ao ensaio de Mário de Andrade "A poesia de 1930," escrito em 1931. Neste ensaio Mário afirma que, com o poema "Vou-me embora pra Pasárgada," Bandeira deu "afinal a obra-prima poética dum estado-de-espírito bastante comum nos poetas brasileiros de hoje" (*Aspectos* 30). Mário de Andrade reconhece este desejo de ir embora em diversos poetas brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt, que, pelo seu contato com a vida cotidiana, desejam resolvê-la para serem felizes: "Incapazes de achar a solução, surgiu neles essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de *partir* pra uma farra de libertações morais e físicas de toda a espécie" (31).

Neste ensaio, Mário afirma que a obsessão pelo "vou-me embora" (que ele também chama de "não me-amolismo") é brasileira (31). Ele antecipa os seus críticos, que retrucarão que esta obsessão também está presente nas quadras portuguesas (31). A eles, Mário retruca que, apesar de aceitar que a frase "vou-me embora" possa ter vindo da tradição literária portuguesa, em Portugal o tema da partida é mais relacionado ao "adeus" (31). Na opinião de Mário de

Andrade, "a noção de partir é muito mais saudosista em Portugal," ao passo que os poeta brasileiros, egoístas e desamorosos, desejam abandonar o lugar onde estão (31).

O "vou-me-emborismo/não-me-amolismo" é ainda mais internacional do que o ensaio de Mário de Andrade sugere. No ensaio "Pasárgada as a Dreamland in the Portuguese-speaking World" Tania Martuscelli descreve como Pasárgada cruzou o oceano, seduzindo os poetas de Cabo Verde. No Capítulo I, vimos como Jorge Barbosa presta homenagem a Manuel Bandeira nos poemas brasileiros de *Caderno de um ilhéu*. A influência de Bandeira também transparece nos nomes dos livros de poesia *Itinerário de Pasárgada* de Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes) e *Gritarei, berrarei, matarei: não vou para Pasárgada* de Ovídio Martins (Martuscelli "Pasárgada" 52).

O desejo de ir-se embora para Pasárgada (ou para o Brasil, ou para a Ilha do Nanja, ou para a Ilha Perdida) é um impulso que os três poetas desta dissertação compartilham. Nenhum deles era politicamente alienado, desprezando completamente a sua terra natal; mas os três buscavam, como Cecília certa vez escreveu sobre a Ilha do Nanja, um lugar para um exílio feliz (Meireles, *Ilusões* 114).

Em 1963, o poeta cabo-verdiano Onésimo Silveira escreveu *Consciencialização na literatura cabo-verdiana*. Nesta retrospectiva da poesia cabo-verdiana do seu surgimento com a geração de *Claridade* até o momento presente, Silveira mostra-se irritado com os Claridosos, que ele considerava demasiadamente europeizados e eruditos, autores de uma "literatura de exportação" (10). Silveira se impacienta com o suposto evasãoismo dos Claridosos:

Focando o drama da evasão, a dualidade "querer partir e ter que ficar" ou "querer ficar e ter que partir" - conforme a filosofia evasãoista de cada um - acabaram por simplificar, arbitrariamente, este complexo problema e por oferecer uma imagem estereotipada do

homem cabo-verdiano, renunciando conscientemente a buscar as raízes psicológicas e sociais do facto emigratório. (12)

Como antídoto para o evasãoismo dos Claridosos em geral e de Jorge Barbosa em particular, Silveira oferece o poema "Anti-Evasão" de Ovídio Martins (1928-1999), no qual o estribilho é: "Não vou para Pasárgada" (Martins qtd. in Silveira 29). Silveira termina o seu ensaio falando sobre uma nova geração de poetas cabo-verdianos, na sua opinião melhor que os antecessores, e ecoa o poema de Martins: "ESTA É A GERAÇÃO QUE NÃO VAI PARA PASÁRGADA" (30).

Onésimo Silveira ignorava talvez os poemas políticos de Jorge Barbosa, que não puderam ser publicados por causa da censura. Conforme vimos no Capítulo I, a experiência ilha descrita por Barbosa tem nuances: o poeta pode amar sua ilha e, ao mesmo tempo, sentir-se engaiolado nela. Em sua crônica "Divagação sobre as Ilhas," Drummond defende o seu direito de evasãoismo, e da fuga a uma ilha imaginária: o que há de ignóbil em fugir de "um perigo, um sofrimento, uma caceteação?" (16). Os poetas do luso-modernismo tardio, como Drummond, Bandeira, Barbosa, Nemésio e Meireles, são a geração que vai para Pasárgada.

A penúltima carta que Cecília Meireles enviou a Armando Côrtes-Rodrigues foi escrita no Domingo de Pentecostes de 1963. Cecília estava convalescente de uma operação: "são coisas vagarosas, dietas, repousos, etc." (*A lição* 233). O ano seguinte veria mais uma guinada à direita no Brasil, com o golpe militar e a derrocada da frágil democracia brasileira; 1964 também seria o ano da morte de Cecília Meireles. Em 1963, com os olhos fixos no futuro, Cecília desejava melhorar para poder voltar a viajar: ela gostaria de conhecer a Ilha da Madeira. Esta viagem nunca se concretizaria, mas a poeta tinha um consolo: "É claro que levo sempre na bolsa a Ilha do Nanja com toda essa gente minha no subsolo... 500 anos de parentes amassados com essa

terra e com as suas lágrimas, que, a julgar pelas minhas, devem ter transbordado por toda a periferia..." (234). A Ilha do Nanja agora é portátil e pequena: ela e seus habitantes, "500 anos de parentes amassados," cabem na bolsa da poeta convalescente. Esta também é uma característica da Ilha utópica de Carlos Drummond de Andrade, que escreve: "Para onde fordes, [a ilha] irá convosco" (Drummond, *Passeios* 11). A mobilidade da Ilha significa que ela está, simultaneamente, "alhures" e "aqui;" o lugar para o exílio feliz das agruras do século XX é interno.

Nesta dissertação, busquei retratar o modernismo tardio do mundo luso através de conexões pouco estudadas. Os três poetas, e as personagens secundárias, uniam Cabo Verde, Portugal e o Brasil. A esperança é que esta dissertação exhiba a obra de cada um deles sob uma nova luz; e que ilustre a República das Letras em português de uma maneira coesa, democrática e original.

Nas primeiras fases da escrita, escolhi os três poetas por haver identificado temas em comum nas suas poesias. Qual a minha surpresa ao descobrir as inúmeras conexões entre eles. Retornemos à metáfora subaquática: os poetas eram contracorrentes marítimas, que faziam parte de um complexo sistema aquático que se movia de forma fluida, conectando os mundos intelectuais do Brasil, de Portugal e de Cabo Verde. Com certeza, ainda há muitas correntes entre estes territórios a serem descobertas. Com a licença de John Donne, nenhuma literatura é uma ilha, e cada poeta é parte de um todo.

### Bibliografia

- A. N. "Uma iniciativa cultural." *Presença*, Ano 7, Vol.2, N°40, dezembro de 1933, pp.15.
- Abreu, José António Carvalho Dias de. "Cecília Meireles e as raízes portuguesas: O *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*." *Brasil/Brazil, a Journal of Brazilian Literature*, Vol. 31, N.º57, 2018, pp. 36-50.
- Abreu, Mirhiane Mendes de, e Patrícia Silva. "A vanguarda iconoclasta em Portugal Futurista e Klaxon." *Portugal Futurista e outras publicações periódicas de 1917*, organizado por Ricardo Marques. Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.
- "Açorianidade." *Enciclopédia açoriana; Cultura Governo dos Açores*.  
Culturaacores.azores.gov.pt. Último acesso 2 de julho de 2020.
- Almeida, Laura Beatriz Fonseca de. "Pelo mar absoluto, navegam os versos de Cecília Meireles." *Revista de Letras*, vol. 41/42, 2001/2002, pp. 53-71.
- Almeida, Onésimo T. "Vitorino Nemésio's *Corsário das Ilhas*: Travels in his Homeland." *Portuguese Literary and Cultural Studies*, Special Issue *Vitorino Nemésio and the Azores*. Fall 2003, vol. 11. pp. 291-301.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities; Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York, Verso, 2006.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Passeios na Ilha; divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Organização Simões, 1952.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Coleção obras completas de Mário de Andrade. Livraria Martins Editora, 1967.
- . *O empalhador de passarinho*. Livraria Martins Editora S.A., 1972.

- . *O movimento modernista*. Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942. Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7730>.  
Último acesso 26 de junho de 2023.
- . *Vida literária*, organizado por Sonia Sachs. Edusp, 1993.
- Andrade, Oswald de. *Pau-Brasil*. Obras completas. Editora Globo, 1990
- Araújo, Cláudia Beatriz Carneiro. “Festa e o modernismo.” *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, vol. 15, N.º 1, 2011, pp. 97–109.
- Arenas, Fernando. *Utopias of Otherness; Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. University of Minnesota Press, 2003.
- Augusto, Artur. “O sentido heróico do mar.” *Claridade, revista de arte e letras*. São Vicente, Cabo Verde N.º3, março de 1937, pp. 4.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de. “Apresentação” em *Crônicas de viagem* de Cecília Meireles. Editora Nova Fronteira, 1998. 3 vols.
- Bandeira, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Edições de Ouro, 1967.
- . *Estrela da vida inteira*. Editora Nova Fronteira, 1993.
- Barbosa, Jorge. *Ambiente*. Praia, Livraria Pedro Cardoso, 2017.
- . *Arquipélago*. São Vicente, Editoriais Claridade, 1935.
- . *Caderno de um ilhéu*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1956.
- . Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio "Avulsos" da Biblioteca Nacional de Portugal. Cabo Verde, 4 de outubro de 1960. Esp. A / 1644.
- , e Manuel Lopes. “Correspondência entre Jorge Barbosa e Manuel Lopes,” em *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana* de Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 189-205.

- . "Poemas do livro AMBIENTE (Para a leitura de José Osório e Baltazar Lopes)." Livro datilografado presente no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (L. 70842 V) 1939.
- . *Poesia inédita e dispersa*, organizado por Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa, Coleção Para a história das literaturas africanas de expressão portuguesa, 1993.
- Bettencourt, Urbano. *De Cabo Verde aos Açores - à luz da Claridade; Uma palestra do Dr. Urbano Bettencourt por ocasião de homenagem à memória de Baltasar Lopes*. Mindelo, Câmara Municipal de S. Vicente, 1998.
- Bloch, Pedro. "Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles." *Pedro Bloch entrevista; Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira*. Bloch Editores S.A., 1989, pp. 31-37.
- Bosi, Alfredo. "Em torno da poesia de Cecília Meireles." *Ensaaios sobre Cecília Meireles*, organizado por Leila V.B. Gouvêa. Humanitas, Fapesp, 2007, pp. 13-32.
- Bruges, José. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 6 de dezembro de 1945. E11/915.
- . "Entre a Brumolândia e o Reino da Poesia. Cartas de Cecília Meireles" em *Memorial* de José Bruges. Officium Lectionis Edição, 2022, pp. 78-119.
- Buescu, Helena Carvalhão. *Experiência do incomum e boa vizinhança; Literatura comparada e Literatura-Mundo*. Porto Editora, 2013.
- Caetano, Marcello. Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio de José Osório de Oliveira da Biblioteca Nacional de Portugal. 15 de setembro de 1944. N25/42.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Sintra, 5 de setembro 1958. E11/982.

---. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 29 de abril de 1971. E11/988.

Carvalho, Ineida Romi Tavares Varela de, e Alcindo José de Sá. "O retorno de emigrantes e o problema de reinserção em Cabo Verde." *Revista de Geografia*. Recife, UFPE - DCG/NAPA, vol.2 4, maio/agosto, 2007, pp. 121- 135.

Carvalho, Rui Galvão de. "A Açorianidade na poesia de Cecília Meireles." *Ocidente*, N.º113, Lisboa, setembro de 1947, pp.8-15.

Casanova, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Estação Liberdade, 2002.

Castelo, Cláudia. "*O modo português de estar no mundo;*" *O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Edições Afrontamento, 1998.

Castro, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. Companhia das Letras, 2019.

Cechin, Lúcia. *A imagem poética em Vitorino Nemésio*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983.

Coelho, Nelly Novaes. "Cecília Meireles: vida e obra." *Revista do CESP*, vol.1, N.º28-29, janeiro-dezembro de 2001, pp. 11-17.

"Coleções: OLIVEIRA, José Osório de, 1900-1964." *Arquivo da cultura portuguesa contemporânea, Biblioteca Nacional de Portugal*.

[acpc.bnportugal.gov.pt/colecoes\\_autores/n24\\_oliveira\\_jose\\_osorio.html](http://acpc.bnportugal.gov.pt/colecoes_autores/n24_oliveira_jose_osorio.html). Último acesso 9 de junho de 2023.

Côrtes-Rodrigues, Armando. Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio de José Osório de Oliveira da Biblioteca Nacional de Portugal. Ponta Delgada, 24 de novembro de 1942. N24/467.

- Couto, Ribeiro. "Uma carta de Ribeiro Couto a Manuel Lopes" em *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana* por Elsa Rodrigues dos Santos. Editorial Caminho, 1989, pp. 207-208.
- Cristóvão, Fernando. "Compreensão portuguesa de Cecília Meireles." Fundação Calouste Gulbenkian, *Colóquio Letras*, N.º 46, novembro de 1978, pp. 20-27.
- Cruz, Inês. "Cabo Verde em tempo de censura: o descaminho do jornalismo e a missão de denúncia da literatura." *Literaturas insulares: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe*, organizado por Margarida Calafate Ribeiro e Silvío Renato Jorge. Edições Afrontamento, 2011, pp. 63-79.
- Culler, Jonathan D. "Poetics of the Lyric." *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1976.
- Damasceno, Darcy. "Apresentação" em *Cecília Meireles, poesia*, de Cecília Meireles. Coleção Nossos Clássicos. Agir, 1974, pp. 5-15.
- . *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.
- . "Nota editorial," em *Ilusões do mundo (crônicas)* de Cecília Meireles. Editora Nova Aguilar, 1976, p.7.
- Dantas, José Maria de Souza. *A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles*. Livraria Eu e Você, 1984.
- DeLoughrey, Elizabeth. "'The Litany of Islands, the Rosary of Archipelagos:' Caribbean and Pacific Archipelagraphy." *Ariel*, January 2001, Vol. 32 Issue 1, pp.21-51.
- Diana, Daniela. "Cecília Meireles." *Toda Matéria*. [www.todamateria.com.br/cecilia-meireles](http://www.todamateria.com.br/cecilia-meireles).  
Último acesso primeiro de maio de 2023.

- Duarte, Luiz Fagundes. "Prólogo ao leitor," em *Caderno de Caligraphia e outros poemas a Marga*, de Vitorino Nemésio. Obras completas. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.
- Enjuto-Rangel, Cecilia et al. "Epilogue: The Future – if There is One – is Transatlantic." *Transatlantic Studies Latin America, Iberia, and Africa*. Editado por Cecilia Enjuto-Rangel et al. Liverpool, Liverpool UP, 2019, pp 443-447.
- . "Introduction Transatlantic Studies: Staking Out the Field." *Transatlantic Studies Latin America, Iberia, and Africa*. Editado por Cecilia Enjuto-Rangel et al. Liverpool, Liverpool UP, 2019, pp-1-18.
- Ferreira, Manuel. *A aventura crioula; ou Cabo Verde: uma síntese étnica e cultural*. Editora Ulisséia Ilimitada, Coleção Poesia e Ensaio, 1967.
- . "Cartas inéditas de Jorge Barbosa, João Lopes e Eugénio Tavares a José Osório de Oliveira." *Colóquio / Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989 julho-outubro, N.º 110/111, pp. 110-123.
- . "Prefácio de Manuel Ferreira: O fulgor e a esperança de uma nova idade." Em *Claridade*, edição facsimilada produzida pela A.L.A.C. (África, Literatura Arte e Cultura, Lda.). Linda-a-Velha, Edições Manuel Ferreira, 1986. pp. XIX- XCIX
- Fonseca, Edson Nery da. *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa*. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.
- Freyre, Gilberto. *Aventura e rotina*. Livraria José Olympio Editora, 1953.
- Garcez, Maria Helena Nery. "A Bahia de Vitorino Nemésio." *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, vol. 31, 1990. pp.5-16.

- Garcia, José Luís Lima. “A Agenda Geral das Colónias/ Ultramar e a propaganda no Estado Novo (1932-1974).” *A cultura do poder: a propaganda nos estados autoritários*, organizado por Alberto Pena-Rodríguez e Heloisa Paulo. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021.
- Garcia, José Martins. *Temas nemesianos*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e da Cultura, 1981.
- . *Vitorino Nemésio; A obra e o homem*. Lisboa, Editora Arcádia, S.A.R.L, 1978.
- Glissant, Édouard. *Poética da relação*. Traduzido por Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Bazar do Tempo, 2021. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/wisc/detail.action?docID=6733321>.
- . *Poetics of Relation*. Traduzido por Betsy Wing. The University of Michigan Press, 1997.
- . *Poétique de la relation*. Gallimard, 1990.
- . *Treatise on the Whole-World*. Traduzido por Celia Britton. The Glissant Translation Project. Liverpool UP, 2020.
- Goldie, Matthew Boyd. "Island theory; The antipodes." *Islanded Identities*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011. pp.1-30
- Gomes, Angela Maria de Castro. “Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de *Festa*.” *Luso-Brazilian Review*, vol. 41, no. 1, 2004, pp. 80–106.
- Gouvêa, Leila. *Cecília em Portugal; ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. Editora Iluminuras Ltda, 2001.
- . *Pensamento e 'lirismo puro' na poesia de Cecília Meireles*. Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

- Gouveia, Margarida Maia. "As viagens de Cecília Meireles." *Ensaio sobre Cecília Meireles*, organizado por Leila V.B. Gouvêa, Humanitas, Fapesp, pp. 111-127.
- . *Vitorino Nemésio e Cecília Meireles; A ilha ancestral*. Fundação Engenheiro António de Almeida, 2001.
- Guimarães, Fernando. "No cinquentenário da *Revista de Portugal* de Vitorino Nemésio." *Colóquio / Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, N.º100, 1987, pp. 86-92.
- Hay, Peter. "A Phenomology of Islands." *Island Studies Journal*, vol. 1, N.º1, 2006, pp. 19-42.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. Coleção Brasileira, volume 333, direção de Américo Jacobina Lacombe. Companhia Editora Nacional Editora da Universidade de São Paulo, 1959.
- Innes, Lyn. "‘No Man is an Island’ – National Literary Canons, Writers, and Readers." *Islanded Identities*, organizado por Anthony Soares e Maeve McCusker. Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, pp. 189-206
- Laban, Michel. *Cabo Verde - Encontro com escritores*, Vol. I. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992.
- Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors we live by*. University of Chicago Press, 1980.
- Lamego, Valéria. *A farpa na lira - Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Record, 1996.
- . "Intrigas políticas." *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 4 de agosto de 1996.  
[www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/04/mais!/10.html](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/04/mais!/10.html). Último acesso 19 de abril de 2023.
- Lentz, Gleiton e Andréia Guerini. "Cecília Meireles." *Dicionário de Tradutores Literários*.  
[dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/CeciliaMeireles.htm](http://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/CeciliaMeireles.htm). Último acesso 21 de abril de 2023.

Lima, Jorge de. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Rio de Janeiro, 19 de julho de 1938. E11/ 2811- B.

Lopes, Baltasar. "Prefácio," em *A aventura crioula; ou: Cabo Verde uma síntese étnica e cultural*. Editora Ulisséa Ilimitada, Coleção Poesia e Ensaio, 1967, pp. IX-XXVI.

---. "Depoimentos de Baltasar Lopes e Manuel Lopes." *Claridade*, edição facsimilada produzida pela A.L.A.C. (África, Literatura Arte e Cultura, Ltda.). Linda-a-Velha, Edições Manuel Ferreira, 1986. pp. XIII- XV.

Lopes, João. "Apontamentos." *Claridade, revista de arte e letras*. São Vicente, Cabo Verde N.º3, março de 1937, pp. 6.

Lopes, Manuel. "Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana ou a literatura nos meios pequenos." *Colóquios Cabo-verdianos* publicado pela Junta de Investigação do Ultramar, 22, 1959, pp. 3-22.

---. "Tomada de vista." *Claridade, revista de arte e letras*. São Vicente, Cabo Verde N.º1, março de 1936, pp. 5-6.

---. "Tomada de vista." *Claridade, revista de arte e letras*. São Vicente, Cabo Verde N.º3, março de 1937, pp. 9-10.

Lopes, Oscar. *Entre Fialho e Nemésio*. Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1987.

Lourenço, Eduardo. *A nau de Ícaro; seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Gradiva Publicações Ltda., 1999.

---. *Tempo e Poesia*. Editora Inova, 1974.

---. "Presença, ou a contra-revolução do modernismo." *Estrada Larga*, organizado por Costa Barreto. Vol 3. Porto Editora, sem data.

- Machado, Ruy Affonso. "Cecília Meireles, amiga." *Ensaaios sobre Cecília Meireles*, organizado por Leila V.B. Gouvêa, Humanitas, Fapesp, pp. 281-307.
- Mackenzie, Gary. "Utopias, Miniature Worlds and Global Networks in Modern Scottish Island Poetry." *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, 2013, vol.17, n. 3, pp. 200-210
- Madureira, Luís. *Cannibal Modernities - Postcoloniality and the Avant-Garde in Caribbean and Brazilian Literature*. Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2005.
- "Margarida Jácome Correia." *Biblioteca Nacional de Portugal*. bnportugal.gov.pt. Último acesso 16 de novembro de 2022.
- Mariano, Gabriel. *Uma introdução à poesia de Jorge Barbosa, seguida de uma seleção de poemas*. Edição da Secção Cultural da Associação Acadêmica da Praia, Minerva, 1964.
- Martuscelli, Tania. *[Des]conexões entre Portugal e o Brasil; Séculos XIX e XX*. Edições Colibri, 2016.
- . "Para uma discussão do lugar utópico: a Pasárgada bandeiriana habitada por cabo-verdianos e portugueses." *Abril – NEPA/UFF*, vol.2, nº.2, 2009, pp. 114-121.
- . "Pasárgada as Dreamland in the Portuguese-speaking World." *Portuguese Studies*, Vol. 28., Nº.1, 2012, pp. 50-62.
- McCusker, Maeve and Anthony Soares "Islanded Identities - Constructions of Postcolonial Cultural Insularity." *Islanded Identities*, organizado por Anthony Soares e Maeve McCusker Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, pp xi- xxiv.
- Medina, João. "Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colónias portuguesas como álibi colonial do salazarismo." *Revista USP*, São Paulo, n.45, 2000, pp.48-61.

Mello, Ana Maria Lisboa de. “Memory and Imaginary: the Azorean Heritage in Cecília

Meireles’ Writings.” *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 18, no. 3, Dec. 2016, pp. 470 - 486.

Meireles, Cecília. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*.

Organizado por Celestino Sachet. Ponta Delgada, Instituto Cultural Ponta Delgada, 1998.

---. *Batuque, samba e macumba*. Direcção gráfica de Luís de Montalvor. Lisboa, *Mundo Português*, 1935.

---. *Cancioneirinho de Molêdo de Penajoia*. Da coleção da Biblioteca Nacional de Portugal. Datiloscrito. Lisboa, 1934.

---. Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio de José Osório de Oliveira da Biblioteca Nacional de Portugal. Moledo da Penajoia, 6 de novembro de 1934. N24/336.

---. Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio de José Osório de Oliveira da Biblioteca Nacional de Portugal. Rio de Janeiro, dezembro de 1938. N24/337.

---. Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio de José Osório de Oliveira da Biblioteca Nacional de Portugal. 21 de setembro de 1939. N24/338.

---. Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio de José Osório de Oliveira da Biblioteca Nacional de Portugal. Rio de Janeiro, março de 1940. N24/339.

---. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Rio de Janeiro, 31 de maio de 1939. E11/3341.

---. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Rio de Janeiro, 21 de maio de 1946. E11/3338.

---. *Crônicas de viagem*. Organizado por Leodegário A. de Azevedo Filho. Editora Nova Fronteira, 1998. 3 vols.

- . "Despedida dos Açores." *Diário Insular*. Angra, Ano VI - N.º1707, 4 de dezembro de 1951, pp. 2.
- , e Fernando Correia Dias. *Diário de bordo*. Organizado por Jefferson L. Alves. Global, 2015.
- . "Entre a Brumolândia e o Reino da Poesia. Cartas de Cecília Meireles" em *Memorial de José Bruges*. Officium Lectionis Edição, Porto, 2022, pp. 78-119.
- , entrevistada por Pedro Bloch. "Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles." *Pedro Bloch entrevista; Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira*. Bloch Editores S.A., 1989, pp. 31-37.
- . *Ilusões do mundo (crônicas)*. Editora Nova Aguilar, 1976.
- *Notícia da poesia brasileira*. Biblioteca Geral da Universidade, Cursos e Conferências de Extensão Universitária, XVII-XVIII. Coimbra, 1935. Da coleção da Biblioteca Nacional de Portugal.
- . *O que se diz e o que se entende*. Organizado por Gustavo Meyer and Gilson Vaz Fontes. Editora Nova Fronteira, 1980.
- . *Obra em prosa. Volume 1: crônicas em geral*. Organizado por Leodegário A. de Azevedo Filho. Editora Nova Fronteira, 1998.
- . *Olhinhos de gato*. Organizado por Marisela Petril de Almeida Leite, Erika Alonso, Regina Gimenez. Moderna, 2003.
- . *Panorama folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel*. Instituto Cultural de P. Delgada, 1955.
- . *Poesia completa*. Organizado por Antonio Carlos Secchin. Editora Nova Fronteira, 2001. 2 vols.
- . *Poetas novos de Portugal*. Dois Mundos Editora, 1943.

- , em "Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias)," de Arnaldo Saraiva. *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, 1998, pp. 55-59.
- Meireles, Victor de Lima. *Cecília Meireles Aspectos para uma biografia*. Ponta Delgada, Empresa Gráfica Açoreana, 1998.
- Mendes, Murilo. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1938. E11/3421.
- Miller, Tyrus. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. University of California Press, 1999.
- Monteiro, Adolfo Casais. *O movimento da Presença: o que foi e o que não foi*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.
- Morna, Fátima Freitas. "Os 'canhenhos' de Vitorino Nemésio." *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 77 vol. 3, 1983-1984, pp. 7.
- Moura, Vasco Graça. "Apresentação: Nemésio, do paroquial ao universal." *Antologia Poética por Vitorino Nemésio*. Asa Editores II, S.A., 2002.
- Nacaguma, Simone. "'Romance de Xangô;' a dança do fogo." *Revista Literatura em Debate*, vol.5, n.8, 2011. pp.283-195.
- Nem toda a noite a vida: Vitorino Nemésio*. Dirigido por Pedro Clérigo. Panavídeo, 2007.
- Nemésio, Vitorino. "Açorianidade." *Açorianidade e autonomia*, organizado por Carlos Cordeiro, Eduardo Ferraz da Rosa e José Mendonça Brasil e Ávila. Ponta Delgada, Marinho Matos Brumarte, 1989.
- . "Autobiografia II" do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. São Pedro de Moel, 10 de agosto de 1971. E11 / Caixa 58.

- . "Autobiografia VII" do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Sem data. E11/ Caixa 58.
- . "Autobiografia VN enviada a DMF [David Mourão-Ferreira]," do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Sem data. E11/ Caixa 58.
- . "Autobiografia 1985" do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal, Bahia 1985. E11 / Caixa 58.
- . *Caatinga e terra caída; viagens no Nordeste e no Amazonas*. Livraria Bertrand, 1968 ou 1969.
- . *Caderno de Caligraphia e outros poemas a Marga*. Obras completas. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.
- . Carta a Carlos Queirós, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 6 de setembro de 1939. E11 / Caixa 43.
- . Carta a Irene Lisboa, do Espólio de Irene Lisboa da Biblioteca Nacional de Portugal. Figueira da Foz, 5 de agosto de 1937. E24/128.
- . Carta a João Gaspar Simões, do Espólio de João Gaspar Simões da Biblioteca Nacional de Portugal. E16/ 2405.
- . Carta a José Osório de Oliveira, do Espólio de José Osório de Oliveira da Biblioteca Nacional de Portugal. Coimbra, 15 de setembro de 1938. N24/368.
- . Carta a José Régio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Coimbra, Cruz de Celas, 21 de junho de 1937. E11/Caixa 43.
- . Carta a Marcello Caetano (rascunho), do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Novembro de 1972. E11/ Caixa 41.

- . Carta a Margarida Jácome Correia, do Espólio de Margarida Jácome Correia da Biblioteca Nacional de Portugal. 12 de agosto de 1973. N51/ Caixa 2.
- . Carta a Margarida Jácome Correia, do Espólio de Margarida Jácome Correia da Biblioteca Nacional de Portugal. 16 de junho de 1974. N51/ Caixa 2.
- . Carta a Margarida Jácome Correia, do Espólio de Margarida Jácome Correia da Biblioteca Nacional de Portugal. Barcelona, 11 de maio de 1975. N51/ Caixa 2.
- . Carta a Margarida Jácome Correia, do Espólio de Margarida Jácome Correia da Biblioteca Nacional de Portugal. Barcelona, 11 de maio de 1975. N51/ Caixa 2.
- . Carta a António de Oliveira Salazar (rascunho), do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 1939. E11/Caixa 96.
- . Carta a António de Oliveira Salazar (rascunho), do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Novembro de 1961. E11/6963.
- . Carta ao reitor da Universidade do Ceará, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa, 7 de janeiro de 1965. E11/Caixa 43.
- . CARTA DE VIRGINIA WOOLF. *Biblioteca Nacional - Vitorino Nemésio Itinerário da exposição - Núcleo 3, Criação literária*. [purl.pt/161/1/itinerario/269.html](http://purl.pt/161/1/itinerario/269.html). Último acesso, 17 de julho de 2023.
- . *Conhecimento de poesia*. Salvador, Livraria Progresso Editora, Edição conjunta com a Universidade da Bahia, 1958.
- . *Corsário das ilhas*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1998.
- . Diário III, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 8 de março de 1936 a 19 de maio de 1937. E11/Caixa 61.

- . Diário X, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal, 1952, 28 de maio a 24 de junho, São Paulo / Minas Gerais / Bahia. E11/Caixa 61.
- . Diário XIV, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal, Brasil, sem data. E1 /Caixa 62.
- . Diário XV (Minas Diário 2) do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Minas Gerais, 28 de julho de 1952 a 31 de julho de 1952. E11/Caixa 61.
- . Diário XVII, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal, 11 de agosto a primeiro de outubro de 1954, Cabo Verde, Uruguai e Brasil. E11/Caixa 61.
- . Diário XIX, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal, Brasil, 1954. E11/Caixa 61.
- . Diário XXI, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 11 de agosto de 1954. E11/Caixa61.
- . Diário CXXII, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal, Brasil, 1952, 24 de julho a 27 de julho, Minas Gerais. E11/Caixa 61.
- . *Festa redonda; Décimas e cantigas de terreiro oferecidas ao povo da Ilha Terceira por Vitorino Nemésio natural da dita ilha*. Livraria Bertrand, 1950.
- . *Mau tempo no canal*. Livraria Bertrand, 1944.
- . *Nem toda a noite a vida*. Edições Ática, 1952.
- . *O bicho harmonioso*. Revista de Portugal, 1938.
- . *O pão e a culpa*. Livraria Bertrand, 1955.
- . *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos*. Livraria Bertrand, 1953.
- . *O verbo e a morte*. Círculo de Poesia Livraria Morais Editora, 1959.

- . *Paço do Milhafre; O mistério do Paço do Milhafre*. Obras completas, Vol. VII, organizado por Urbano Bettencourt. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.
- . Poemas de temática brasileira (cerca de 20) do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. E11/Caixa 52.
- . *Poesia (1916-1940)*. Lajes do Pico e Lisboa, Companhia das Ilhas e Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018.
- . "REVISTA DE PORTUGAL." *Biblioteca Nacional - Vitorino Nemésio Itinerário da exposição - Núcleo I, Formação e Carreira*. [purl.pt/161/1/itinerario/062.html](http://purl.pt/161/1/itinerario/062.html). Último acesso 4 de Novembro de 2022.
- . *Sapateia açoriana, andamento holandês e outros poemas*. Editora Arcádia, 1976.
- . *Sob os signos de agora; temas portugueses e brasileiros*. Imprensa da Universidade, 1932.
- Neto, Miguel Sanches. "Cecília Meireles e o tempo inteiriço" em *Poesia completa* de Cecília Meireles, organizado por Antonio Carlos Secchin. Editora Nova Fronteira, 2001, pp. xxi-lxi.
- Neves, João Alves das. "Inédito de Cecília Meireles." *O Estado de S. Paulo*. Ano VII, N.º 454, April 8th, 1989, pp. 6. Este artigo de jornal pode ser encontrado com o datiloscrito do *Cancioneirinho de Molêdo de Penajoia* de Cecília Meireles, na coleção da Biblioteca Nacional de Portugal.
- "Nostalgia." *Dicionário Priberam*. [dicionario.priberam.org/nostalgia](http://dicionario.priberam.org/nostalgia). Último acesso 30 de julho de 2021.
- Oliveira, Ana Maria Domingues de. "Diálogo com a tradição portuguesa." *Ensaio sobre Cecília Meireles*, organizado por Leila V.B. Gouvêa, Humanitas, Fapesp, pp. 187-200.

- Oliveira, José Osório de. *As ilhas portuguesas de Cabo Verde*. Plano de Educação Popular, Coleção Educativa, 38 Série E, Número 3. 1955.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio "Avulsos" da Biblioteca Nacional de Portugal. 17 de maio de 1938. Esp. A /1976.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 5 de maio de 1938. E11/5948.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 26 de junho de 1938. E11/5949.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Sintra, 26 de junho de 1938. E11/5950.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 20 de setembro de 1938. E11/5956.
- . "Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil." *Claridade, revista de arte e letras*. São Vicente, Cabo Verde Nº.2, agosto de 1936, pp. 4.
- . *Poesia de Cabo Verde*. Lisboa, Agência Geral das Colônias, 1944.
- Parkinson, Siobhán. "From Utopia to Terabithia: Island Literature as Edenic Fantasy." *Treasure Islands: Studies in Children's Literature*, 2006, pp. 162-171.
- Pavão, J. de Almeida. "O portuguesismo de Cecília Meireles e os Açores." *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*, de Cecília Meireles, organizado por Celestino Sachet. Ponta Delgada, Instituto Cultural Ponta Delgada, 1998. pp.307- 313.
- Peixoto, Marta. "Caminhante do vazio: Voyages and Disconnection in Cecília Meireles." *Discurso literário*, vol.1, Issue 2, 1984. pp. 267-276.

- Pessoa, Fernando. "X. Mar português." Arquivo Pessoa, [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net). Último acesso 29 de abril de 2021.
- Pimenta, Jussara. "Posfácio" em *Diário de bordo*, de Cecília Meireles e Fernando Correia Dias. Organizado por Jefferson L. Alves. Global, 2015, pp.169-190.
- Pires, António Machado. "Nemésio e os Açores." *Colóquio: Letras*, vol. 48, 1979, pp. 5-15.
- Prado, Paulo. "Poesia Pau-Brasil" em *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Obras completas. Editora Globo, 1990, pp. 57-60.
- "Presença registra." *Presença*, N.º 49, Coimbra, junho de 1937, pp.13.
- Régio, José. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Boavista, Portalegre, sem data. E11/6652.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Boavista, Portalegre, 12 de julho de 1938. E11/6655.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Av. Campos Henriques, Vila do Conde, agosto de 1938. E11/6656.
- Resende, Taciana Almeida Garrido de. "*Isso não é África, é Cabo Verde:*" o movimento claridoso e a busca por uma identidade crioula (1931-1960). 2014. Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, tese de mestrado.
- Ribeiro, Mária de Fátima Maia. "Viagens de Vitorino Nemésio pelo Brasil: uma 'lição de história entre sombras propícias,' *ma non troppo*..." *Portuguese Literary and Cultural Studies*, vol. 11, Fall 2001, pp. 319-338.
- Roberts, Brian Russell, e Michelle Ann Stephens. "Introduction: Archipelagic American Studies: Decontinentalizing the study of American culture." *Archipelagic American Studies*, editado por Brian Russel Roberts e Michelle Ann Stephens. Duke UP, 2017, pp. 1-37.

- Romano, Luís Antônio Contatori. "Viagem à Índia: Cecília Meireles e Octavio Paz." *Caracol*, Janeiro-junho de 2012, 3, pp. 46-81.
- Rosa, Eduardo Ferraz da. *Vitorino Nemésio; Uma poética da memória*. Ponta Delgada, Of. Gráficas da Rádio Renascença, 1989.
- Sá, Pedro de Moura e. "Três novos poetas." *Atlântico*, N.º1, Primavera, 1942, pp. 147-150.
- Sachet, Celestino. "Notas." *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*, de Cecília Meireles. Ponta Delgada, Instituto Cultural Ponta Delgada, 1998.
- Sadlier, Darlene J. "ABC de Cecília Meireles." *Ensaio sobre Cecília Meireles*, organizado por Leila V.B. Gouvêa, Humanitas, Fapesp, pp. 240-261.
- . *Imagery and Theme in the Poetry of Cecília Meireles: A Study of Mar Absoluto*. Madrid, José Porrúa Turranzas S.A., Maryland, Studia Humanitatis, 1983.
- Salazar, António de Oliveira. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa, 8 de novembro de 1961. E11/6962.
- Santos, Elsa Rodrigues dos. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência caboverdiana*. Editorial Caminho, 1989.
- . "Prefácio," em *Poesia inédita e dispersa*, de Jorge Barbosa. Lisboa, Coleção Para a história das literaturas africanas de expressão portuguesa, 1993, pp. 11-21.
- Sapega, Ellen W. *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. Penn State UP, 2008. E-book, Project MUSE [muse.jhu.edu/book/58762](http://muse.jhu.edu/book/58762).
- . "Notes on the Historical Context of *Claridade*." *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 2002 Spring, 8, pp. 159-170.

- . "Portugal." *The Cambridge Companion to European Modernism*, organizado por Pericles Lewis. Coleção Cambridge Companions to Literature. Cambridge UP, 2011, pp. 137-150.
- . "Que mundo? Apontamentos sobre a receção e a circulação da literatura e cultura caboverdianas." *Literaturas insulares: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe*, organizado por Margarida Calafate Ribeiro e Silvío Renato Jorge. Edições Afrontamento, 2011, pp. 99-110.
- Saraiva, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português - Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Editora da Unicamp, 2004.
- . "Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias)." *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, 1998, pp. 55-59.
- Schwarcz, Lília Moritz, e Heloisa Murgel Starling. *Brasil: uma biografia*. Companhia das Letras, 2015.
- Secchin, Antonio Carlos. "Poesia completa de Cecília Meireles: a edição do centenário." *Ensaio sobre Cecília Meireles*, organizado por Leila V.B. Gouvêa, Humanitas, Fapesp, pp. 263-270.
- Sena, Yara Máximo de. "Uma viagem pelos mundos eternos da infância: morte e eternidade em Cecília Meireles." *Literatura: teoria e prática*. Vol. 27, nº52, 2009, pp. 41-49.
- Serpa, Alberto de. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Porto, 12 de julho de 1937. E11/7268.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 2 de agosto de 1937. E11/7271.
- . Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. 29 de março de 1938. E11/7235.

- Silva, Alberto da Costa e. "A viagem de Cecília e Fernando" em *Diário de bordo* por Cecília Meireles e Fernando Correia Dias. Organizado por Jefferson L. Alves. Global, 2015. pp. 9-11.
- Silva, João Lopes da. "A terra e a gente de Cabo Verde: O comandante Lopes da Silva entrevistado por Pedro da Silveira." *A Ilha*, sábado, 2 de fevereiro de 1946, Ano VII, N°722, pp. 1-2.
- Silveira, Onésimo. *Consciencialização na literatura cabo-verdiana*. Casa dos Estudantes do Império, 1963.
- Silveira, Pedro da. "A Literatura açoreana ou uma conferência infeliz de Jacinto Soares de Albergaria." *A Ilha*, sábado, 13 de maio de 1950, Ano IX, N.º946, pp.1-3.
- . "Aqueles anos de 1940 e tal." *Diário dos Açores*, quinta-feira, 13 de dezembro de 1984, Ano 115.º N.º31.633, pp.3-6. Do Espólio de Pedro da Silveira na Biblioteca Nacional de Portugal. BNP E39/Caixa 28.
- . "Literatura caboverdiana." *A Ilha*, sábado, 26 de março de 1949, Ano X, N.º887, pp. 1-2
- . "Memória açoriana de Cecília Meireles." Do Espólio de Pedro da Silveira da Biblioteca Nacional de Portugal. 2001. E39 / Caixa 2.
- Soares, Angélica. "Ilimitáveis da memória / Exercícios de metamemória (Cecília Meireles, Marly de Oliveira, Helena Parente Cunha, Astrid Cabral)." Belo Horizonte, *Scripta*, v.10, nº19, segundo semestre 2006, pp. 95-107.
- Soares, Anthony. "Western Blood in an Eastern Island - Affective Identities in Timor-Leste." *Islanded Identities*, organizado por Anthony Soares e Maeve McCusker. Amsterdam, New York, Rodopi, 2011. pp. 170-188.

Stackhouse, Kenneth A. "The Sea in the Poetry of Cecília Meireles." *Luso-Brazilian Review*, Summer, 1981, vol.18, nº1, pp 183-196.

Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. University of Chicago Press, 2002.

Stratford, Elaine. "Imagining the Archipelago." *Archipelagic American Studies*, editado por Brian Russel Roberts e Michelle Ann Stephens. Duke UP, 2017, pp. 74-87.

Teixeira, Alexandre C. "Introdução" em *Diário de bordo*, de Cecília Meireles e Fernando Correia Dias, organizado por Jefferson L. Alves. Global, 2015, pp. 5-6.

Tércio, Jason. *Em busca da alma brasileira - biografia de Mário de Andrade*. Estação Brasil, 2019.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Cecília Meireles." *Encyclopaedia Britannica*. britannica.com. Último acesso 5 de março de 2021.

"The Immigration Act of 1924." *Office of the Historian*. history.state.gov. Último acesso 25 de agosto de 2023.

Unamuno, Miguel de. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca Nacional de Portugal. Hendaia, 9 de maio de 1929. E11/8346.

Vasconcelos, Ricardo, entrevistado por Severino Francisco. "Ecos de *Orpheu* no mundo pós-moderno." *Correio Braziliense*, Brasília, sábado, 6 de junho de 2015, pp. 4-5.

---. "*Orpheu* e Paris - ecos cubistas na poesia de Mário de Sá-Carneiro." *1915 O ano do Orpheu*, organizado por Steffen Dix, Lisboa, Editora Tinta da China, 2015, pp. 149-165.

---. *Quem tem medo de antologias? - Antologias de poesia portuguesa e brasileira do século XX no meio literário português*. University of California Santa Barbara, tese de doutorado, 2010.

Vizcaya, Benita Sampedro. "Inscribing Islands: From Cuba to Fernando Pó and Back."

*Transatlantic Studies Latin America, Iberia, and Africa*. Editado por Cecilia Enjuto-

Rangel et al. Liverpool UP, 2019, pp. 99 -113.

Wells, Sarah Ann. *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America*.

Northwestern UP, 2017.

Woolf, Virginia. Carta a Vitorino Nemésio, do Espólio de Vitorino Nemésio da Biblioteca

Nacional de Portugal. 2 de abril de 1937. E11/8623.

Yakich, Mark. *Poetry a Survivor's Guide*. New York, London. Bloomsbury Academic, 2016.

Zagury, Eliane. *Cecília Meireles*. Coleção Poetas Modernos do Brasil. Editora Vozes, 1973.

Zenith, Richard. *Pessoa; a Biography*. Liveright Publishing, 2021.