

CECÍLIA MEIRELES E AS RAÍZES PORTUGUESAS:

O Cancioneirinho de Moledo de Penajoia

José António Carvalho Dias de Abreu

CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo: Pretende este artigo discutir como se enquadra, na obra de Cecília Meireles, o *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*, quase desconhecido e nunca publicado, onde a autora concilia harmoniosamente a universalidade de suas temáticas com a poesia popular portuguesa e, ao mesmo tempo, dialoga com escritores de Portugal.

Palavras-chave: Cecília Meireles; *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*; poesia tradicional; literatura brasileira; literatura portuguesa.

Abstract: This article intends to discuss how the *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*, almost unknown and never published, fits in Cecília Meireles' work, where the author harmoniously reconciles the universality of its themes with Portuguese popular poetry and, at the same time, writers of Portugal.

Keywords: Cecília Meireles; *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*; traditional poetry; Brazilian Literature; Portuguese Literature.

*Vindimai, vindimadores,
ninguém vindima como eu:
a fruta, que vai, é vossa,
o cantar, que fica, é meu.*

MEIRELES, 1934: 1

1. Organizado e desenhado por Cecília Meireles, o *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*, obra quase desconhecida, é um texto manuscrito da autora, tendo sido por ela ofertado a Fernanda de Castro, mulher de António Ferro, diretor do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), e a convite de quem a escritora veio pela primeira vez a Portugal, para pronunciar algumas conferências sobre a literatura e a cultura brasileiras e a educação. Desaparecido durante muito tempo, o *Cancioneirinho* só recentemente foi adquirido pela Biblioteca Nacional de Portugal. Consta ele da recolha feita por Cecília de várias centenas de estrofes (na sua maioria quadras), na terra de seu primeiro marido (o pintor Correia Dias) — Moledo de Penajoia, no Douro, quando da acima referida viagem, em 1934. Mas não só. E como se trata de obra não divulgada, pretende-se aqui discutir como se enquadra este pequeno livro na obra ceciliana, preenchendo, assim, um vazio crítico em sua produção.

2. O *Cancioneirinho*, contendo cerca de 800 estrofes do cancionero popular português distribuídas em quase 200 páginas datilografadas e com desenhos da própria Cecília Meireles, começa com a dedicatória «À poetisa Fernanda de Castro, estas cantigas de Portugal, recolhidas por uma brasileira, 1934». Está dividido em sete partes (com numeração independente¹), todas elas antecedidas por uma página em branco, um desenho de Cecília, e um título: “Cancioneirinho”, com 24 quadras em 3 páginas, tem um desenho de uma lua e de um sol olhando um para o outro e sorrindo; “Moledo da Penajoia”, com 71 quadras em 8 páginas, tem desenhada uma panorâmica da aldeia, vislumbrando-se casas, terra e rio (Douro); “Cantigas”, a parte mais longa com 645 estrofes em 66 páginas, tem o desenho de uma mulher dançando com um homem; “Loas de Reis”, com 35 estrofes em 4 páginas, tem o desenho de várias pessoas à porta de uma casa onde uma mulher os recebe; “Embalos”, com 7 estrofes, é ilustrado com desenho de uma criança num berço iluminado por uma lamparina; “Santos”, com 9 estrofes, está ilustrado com a imagem de uma capela; e “Parlendas”, com 18 estrofes distribuídas em 4 páginas, tem por ilustração uma mulher, um homem, uma galinha e um galo.

¹ Cada uma das partes de *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia* começa pela página 1.

No que foi recolhido por Cecília destacam-se características temáticas, estróficas, rítmicas e métricas, típicas da poesia tradicional portuguesa: a presença massiva de quadras; a existência do leixa-pren («A roupa do teu amor / não é lavada no rio; / é lavada no mar largo, / à sombrinha do navio. // À sombrinha do navio, / à sombrinha do vapor, / não é lavada no rio / a roupa do meu amor»² — MEIRELES, 1934: 14); o tratamento de temas como a ausência do objeto amado («Tudo que no mar embarca, / à barra do porto vem; / tudo vejo vir à vela, / só o meu amor não vem.» — MEIRELES, 1934: 17); a saudade («Ó laranja, ó laranja, / ó laranja, ó limão, / toda facada tem cura, / só as saudades não. // Toda facada tem cura / com remédio da botica; / só a saudade não; / quem a tem, com ela fica.»), MEIRELES, 1934: 24); a natureza como cúmplice e testemunha do sujeito poético («Rouxinol canta de noite, / de manhã, a cotovia; / todos cantam, só eu choro / toda a noite e todo o dia.» — MEIRELES, 1934: 17); ou ainda o desalento perante a inação do amante:

Fui-me deitar a dormir
ao pé da água que corre;
a água me respondeu:
- Quem tem amores não dorme.

Quem tem amores não dorme,
quem os não tem adormece;
quem os tem ao longe, chora,
quem os tem ao pé, padece.

Ó meu amor de tão longe,
perde um dia e vem me ver!
Quem não aparece, esquece,
e eu já me vou esquecer.

Ó meu amor de tão longe,
perde um dia e vem me ver,

² Por não ser uma edição crítica e porque algumas falhas se devem à pouca tinta da máquina de escrever onde Cecília escreveu o texto, não manteremos a grafia original na transcrição do texto.

as cartas não valem nada
para mim, que não sei ler.

Ó meu amor de tão longe,
chega-te para mais perto,
já me dói o coração
de te ver nesse deserto.
(MEIRELES, 1934: 8)

3. Porém, o que a nós interessou sobremaneira foi a primeira parte do *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia* intitulada “Cancioneirinho” que, ao contrário de todas as outras partes, não contém estrofes recolhidas, mas 24 quadras escritas pela própria Cecília, que servem não apenas de abertura e de apresentação do livro ao estilo dos cancioneiros, como também permitem estabelecer conexões temáticas com outros poemas de outros livros da autora e com escritores portugueses. Por isso, dissemos na introdução a este artigo, ao propor um estudo do *Cancioneirinho de Penajoia*, “Mas não só”.

Nessas 24 quadras de grande espontaneidade poética, Cecília, qual observadora privilegiada de um espetáculo terreno, concebe um tempo em que confluem e se misturam passado e presente, habitado por diversos agentes que convivem de forma harmoniosa e singular. Pode-se mesmo dizer que aí se constata uma sintonia perfeita entre a poesia medieval e popular portuguesa e a universalidade ceciliana.

Ora é sabido que o folclore e a tradição lusas têm uma presença indelével na obra de Cecília Meireles, seja por suas origens portuguesas — criada que foi por uma avó açoriana —, seja por seu casamento com o pintor Correia Dias, seja ainda pelo próprio contato que teve com figuras da intelectualidade lusitana.

Disso são exemplo não apenas as “Notas de folclore gaúcho-açoriano: Estudo comparativo das quadras dos folclores açoriano e gaúcho” (1947) e o “Panorama folclórico dos Açores, especialmente da Ilha de São Miguel” (1955), mas também outros textos que revelam claramente uma influência medieval (disseminados em

*Viagem, Vaga Música, Mar Absoluto e Outros Poemas, Retrato Natural*³) e do romanceiro popular português, dispersos por toda a obra da autora e pelas revistas portuguesas com as quais colaborou durante 30 anos (*Presença, Revista de Portugal, Ocidente, Atlântico, Távola Redonda, Lusíada e Aventura*)⁴.

Da mesma maneira, poder-se-ia lembrar *Amor em Leonoreta* (1952), que tem como epígrafe um excerto de *Amadis de Gaula*, ou poemas que apresentam como temas o mar, a evasão, o mistério, a saudade, a angústia, o que, de acordo com alguns (José Osório de Oliveira, Rui Galvão Carvalho, e Ana Maria Lisboa de Mello), se deve às suas origens açorianas⁵.

Mas como consegue Cecília, no conjunto de quadras consonantes, que escreve para o *Cancioneirinho de Penajoia*, dialogar com tantos interlocutores e consigo própria, espelhando o seu sentir e a sua mundividência?

Em primeiro lugar, deve-se mencionar que o título atribuído à parte “Cancioneirinho” é um termo que remete automaticamente para a poesia medieval, o que é uma razão para afirmar que há uma identificação, se não com Portugal, com a cultura portuguesa.

Por outro lado, corroboram um registo vincadamente popular da literatura portuguesa: o ritmo suave da variação rimática em /a/ e /i/; um esquema rimático sempre igual, ABCB, com rima branca (MEIRELES, 1934: 1), e cruzada (MEIRELES,

³ Alice Michelli (2008:177), chama a atenção para os poemas “A amiga deixada”, de *Vaga Música*, (MEIRELES, 1967: 249) e “Caronte”, de *Mar Absoluto e Outros Poemas* (MEIRELES, 1967: 299), que se aproximam, pelas estruturas estróficas, métricas e rítmicas, da poesia medieval. Outros ainda poderiam, pelo seu tema, ser recordados por lembrarem cantigas de amigo: “Cantar guaiado”, de *Mar Absoluto e Outros Poemas* (MEIRELES, 1967: 326), que revela proximidade com “Flores de verde pino”, de D. Dinis, e “Ondas do mar de Vigo”, de Martin Codax... E há ainda textos próximos das pastorelas incluídos em *Retrato Natural*, como “Serenata”, em que a mulher pergunta à natureza o destino do amigo (MEIRELES, 1967: 375-6); “Cantata matinal”, que retrata uma relação desarmónica entre o eu poético, a flora e fauna circunstante (MEIRELES, 1967: 363); ou ainda “Pastora descrida” (MEIRELES, 1967: 414-5).

⁴ Muitas dessas composições publicadas em Portugal antecedem a edição no Brasil:

- “Cantiga”, publicada pela 1.^a vez na *Presença* com esse título, no n.º 45, de junho de 1935, que aparece depois no livro *Viagem*, de 1938, com o título “Canção”;

- “Cantiga”, outro poema com o mesmo título do anterior, publicado pela primeira vez na *Presença*, no n.º 53-4, novembro de 1938, incluída depois em *Vaga Música*, em 1942, como “A amiga deixada”.

- dois poemas, intitulados “Canções”, publicados na revista *Ocidente*, em 1938, no seu primeiro n.º, apareceriam em 1938, em *Viagem*, com os títulos “Canção” e “Timidez”.

⁵ Cecília, como bem refere Ana Maria Lisboa de Mello, em “A memória dos Açores na escrita de Cecília Meireles”, «Desde cedo se interessa por Portugal, escritores portugueses e folclore açoriano, despertada pelas memórias da avó, e incorpora ao seu imaginário a condição insular e a presença do mar, que sugere mistério, profundidade, longas e difíceis travessias, em uma linguagem simbólica que se torna mediadora de reflexões de teor metafísico.» (MELLO, 2012: 381).

1934: 1), que acentua um tom melódico harmonioso; os paralelismos recorrentes («Acordei de manhãzinha, / quando os socos dão nas pedras, / quando o leite vem descendo, / cor da lua, gosto de ervas», MEIRELES, 1934: 1); a existência do leixapren nas estrofes 5-6 e 21-22 («hei de voltar num domingo», «Pra dar ao meu coração»); ou a existência, à semelhança de uma iluminura medieval, de um desenho de um sol e uma lua dançando, que se liga ao poema logo na 1.^a quadra, quando diz: «O sol dança mais a lua / quando te pões a cantar» (MEIRELES, 1934: 1)

Todavia essa ligação não se verifica apenas em termos formais. Encarado como uma unidade coesa e coerente (e não como as outras partes do *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*, em particular “Cantigas”, caracterizadas por uma organização confusa, de grande segmentação e dificuldade em delimitar as estrofes que se ligam entre si; e em que avulta um conjunto de vozes nem sempre fáceis de identificar, numa dimensão polifónica em que se ouvem ora homens solteiros, ora mulheres solteiras, ora casadas, ora mães, e outras), “Cancioneirinho”, aparentemente simples, vai derivando entre a caracterização da paisagem humana e a descrição da paisagem física. Harmoniosamente, ambas servem de motivo para um questionamento interior do sujeito poético, o que nos leva, por um lado, a constatar as linhas temáticas de força da poesia ceciliana, e, por outro lado, a descortinar e a estabelecer linhas intertextuais com poetas portugueses.

Se atentarmos no início do poema, constatamos imediatamente que Cecília, colocando graficamente a primeira quadra numa posição diferente da página, parece querer destacá-la. E, se juntarmos a isso o facto de ser a 1.^a estrofe e ser dirigida a alguém particular, Almeirinda, a quadra ganha ainda maior relevância.

Ó Almeirinda, Almeirinda,
és a flor deste lugar.
(MEIRELES, 1934: 1)

Esse elemento feminino claramente identificado, ao ser associado a uma flor destacando-lhe a beleza e delicadeza, é caracterizada desde logo como única naquele «lugar». Ora essa ideia de Almeirinda ser singular é reforçada, quando se afirma que tem o poder para fazer coisas extraordinárias e aparentemente impossíveis: o seu

cantar faz com que o Sol e a Lua dançam, insinuando um encontro amoroso: «O sol dança mais a lua / quando te pões a cantar» (MEIRELES, 1934: 1).

Logo depois, de maneira consonante, o sujeito poético, qual testemunha privilegiada, centra-se na natureza física, onde atuam Almeirinda, outras «mocinhas» que cantam, dançam e bordam, «velhinhas», «rapazes», «vindimadores», construtores de barcos, e outras figuras que são aludidas ao longo do texto.

Assim, na 2.^a quadra, localiza-se fisicamente «Moledo da Penajoia, / no fundo da freguesia» (MEIRELES, 1934: 1) e, num jogo característico em Cecília — como o será em Sophia de Mello Breyner Andresen, nos poemas “Praia” (ANDRESEN, 1998: 215), e “Mar” (ANDRESEN, 1998: 18) — entre o vertical e o horizontal, o eu poético refere que «à beira do rio é noite, / por cima da serra é dia» (MEIRELES, 1934: 1) e que «Do alto desce a neblina, / de baixo, sobe a fumaça» (MEIRELES, 1934: 1). Estas referências ao espaço e ao tempo, que acentuam as noções de profundidade e de verticalidade num movimento ascensional, sublinhadas pelas antíteses, parecem querer mostrar que Moledo de Penajoia é um lugar único no mundo, capaz de existir ao mesmo tempo de dia e de noite, vivendo dois instantes do dia exatamente no mesmo momento, numa espécie de eternização que dialoga de forma clara com o poema “Motivo”, de *Viagem*: «Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa» (MEIRELES, 1967: 103).

No que respeita ao tratamento do tempo na poesia de Cecília, Margarida Maia Gouveia é elucidativa:

[...] o tempo ceciliano não é o tempo linear histórico, o tempo «parado» do instante fixado pelo impressionismo, mas o que há de «rasgão» para o Absoluto através do «instante» [...]. Não é um tempo de «agoras», com o peso de «ontens», mas um *Agora* feito de essências: isto é, abole o conceito tradicional de um tempo tridimensional e instaura o presente eternizado, um tempo vertical, o instante como totalidade vivencial do ser poético (GOUVEIA, 2002: 16)

Neste sentido, como se ao poeta estivesse destinado o desígnio de ser ele unicamente a captar e apreender, num «instante poético», a vida e o mundo, através da palavra, o sujeito poético de “Cancioneirinho” centra-se novamente num elemento feminino, agora já não individualizado, «as mocinhas de Moledo» (MEIRELES, 1934: 1), que dão voz aos seus estados de alma, cantando «por traz da vidraça» (MEIRELES,

1934: 1), para, a nosso ver, destacar a importância do «cantar», associado ao poder mágico e encantatório da palavra que é capaz de tornar todas as coisas possíveis.

É por isso que, num esforço para modelar o que vê, sem perder de vista a noção criadora da verticalidade e da horizontalidade, o sujeito poético, como espectador que observa o que o rodeia, capta o instante em que a «água vai passando» (MEIRELES, 1934: 1), no sopé da serra que «vai subindo» (MEIRELES, 1934: 1), num fluir do tempo acentuado através do uso do gerúndio. E projeta o futuro, quando manifesta o desejo de voltar ao Moledo num domingo «pra ver rapazes e moças / cantar e dançar de banda.» (MEIRELES, 1934: 1), numa clara alusão à celebração da felicidade e da vida.

Tal ambiente persiste ainda nas estrofes seguintes, quando se descreve o caminho para chegar a Moledo de Penajoia, onde todo o espaço parece estar associado ao que acima denominei celebração da vida. Num ato de criação, a chuva dá lugar ao vinho, como se o espaço fosse abençoado: «- cai a chuva, nasce vinho.» (MEIRELES, 1934: 1).

As estrofes seguintes, ao contrário das anteriores, centram-se no eu poético, e, caso dúvidas houvesse, permitem a ligação à vida pessoal da poetisa, quando, na 1.^a pessoa, o sujeito de enunciação afirma ter-se deslocado a Moledo de Penajoia após as vindimas (facto esse coincidente com a viagem que Cecília fez à aldeia de seu marido, entre outubro e dezembro), restando apenas as «cantigas» entoadas pelas mocinhas «que o tempo havia deixado.» (MEIRELES, 1934: 1).

Num tom que poderia supor-se marcado por alguma desilusão, pois o sujeito poético chegou depois da vindima e de todo o espetáculo que a movimentação humana certamente proporcionaria, as estrofes 9 e 10, ao contrário, vão servir para afirmar que, depois de tudo, depois de todo o ato criador proporcionado pela natureza e pelo homem, o que persiste é a cantiga, a palavra, e, mais importante ainda, somente captável por ele [sujeito poético]. Os versos da décima quadra são elucidativos:

Vindimai, vindimadores,
ninguém vindima como eu:
a fruta, que vai, é vossa,
o cantar, que fica, é meu.

(MEIRELES, 1934: 1)

Ao comparar-se aos vindimadores, elementos fundamentais no ato de criação do vinho, o sujeito poético alça-se à condição de criador inigualável, de alguém que capta as cantigas entoadas por moças e rapazes, proporcionando a sua repercussão sob a forma da palavra e do verso. Desta forma, assumindo o poetar como um ato criador, qual agente ungido, interlocutor com o mundo, é como se o eu poético tomasse a posse do canto, da palavra, e os espalhasse numa espécie de missão sagrada...

Não deixando de fazer referências à paisagem humana nas restantes quadras — pois Cecília continua a desenhar a vida e o movimento existentes em Moledo, com as «velhinhas» que «tomam sol» (MEIRELES, 1934: 2) e remendam as saias —, a partir da estância 11 o foco muda claramente. Passa a ser a primeira pessoa a predominar, possibilitando traçar as linhas mais íntimas do eu poético, perscrutar o seu sentir, as suas angústias, e vislumbrar outras temáticas de pendor universalizante que marcam a obra poética ceciliana, como o sofrimento, a angústia existencial, a saudade, a partida.

Isso é perfeitamente visível quando o sujeito poético, situando-se claramente no presente e comparando-se ora às pedras da calçada de Moledo ora a uma menina que borda, exprime, nas quadras 11 e 12, num tom confessional, a sua fragilidade emocional, o seu sofrimento:

As pedrinhas de Moledo
não chegam a estar no chão:
tremem logo que se pisam,
parecem meu coração.

(MEIRELES, 1934: 2)

Menina que estás bordando
coração doiro e escarlata,
o meu, de sangue é que vive,
e o ser d'oiro é o que me mata.

(MEIRELES, 1934: 2)

Esta dimensão mais pessoal dominada pela amargura, que ressoa nas estâncias que acabamos de ler, alcança uma dimensão maior, quando se percebe o desalento, o descontentamento com aquilo que é naquele momento ou com o que a sua vida lhe proporciona, abrindo, ao mesmo tempo, portas também para o diálogo intertextual com outros poetas portugueses como Cesário Verde, Fernando Pessoa e os seus heterónimos.

Continuando a apreciar a natureza física e humana de Moledo, o seu movimento, as suas cores, os seus cheiros, numa dimensão sensacionista semelhante à de Cesário — visível em diversos poemas como “Num bairro moderno” (VERDE, 2011: 40), quando descreve as ruas e as casas de Lisboa e a regateira que emerge com a sua giga para vender um «retalho de horta aglomerado», ou em “Cristalizações” (VERDE, 2011: 45), quando descreve os valadores trabalhando arduamente —, Cecília deseja, apesar dessa beleza que a impressiona positivamente, ser outra pessoa ou, então, ninguém, e poder voltar sempre que quiser, deambulando como o pastor:

Quem me dera ir e vir,
como o pastor vai e vem,
quem me dera a mim ser outra,
ou então não ser ninguém.
(MEIRELES, 1934: 2)

Ora esta angústia que leva o sujeito poético a querer ser como um pastor que parte e regressa sem interrupções⁶ antecipa outro desejo de maior monta, ser outra pessoa ou então, nessa impossibilidade, não ser ninguém, numa tendência para a despersonalização que a aproxima naturalmente de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos.

Ao lermos esta e as estrofes seguintes (a 16 e a 17) do “Cancioneirinho”, que exprimem igualmente o desencanto perante a vida, claramente ressoam as estrofes de

⁶ Essa imagem aparece mais do que uma vez na poesia de Cecília, se não sempre explícita pelo menos implicitamente, como no poema “Destino” (MEIRELES, 1967: 149), incorporado em *Viagem*, onde o eu poético se apresenta como uma pastora de nuvens que não se encontra num local nem tempo específicos, mas num entrelugar e num entretempo que, não pertencendo ao mundo contingente, não se conseguem mensurar.

“Não sei quantas almas tenho”, de Fernando Pessoa⁷, de poemas que compõem “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro⁸, e dos poemas “Aniversário”⁹, e “O que há em mim é sobretudo cansaço”¹⁰, de Álvaro de Campos.

O desalento manifestado pelo sujeito poético não fica, porém, por aqui. Aludindo à memória, que parece surgir como presentificação, que é tudo o que conta numa espécie de tempo criado, imaginado (o presente criado, o poético, é o único que parece existir), constata que a vida persiste, que a vida não para, reforçando a ideia da infelicidade, acentuada pelo facto de as flores caírem, morrerem:

Siga a roda, siga a roda,
roda da recordação,
quem vem apanhar as flores
que caem do coração?
(MEIRELES, 1934: 2)

Percebe-se, por isso, que o sujeito poético, qual interlocutor do presente para resgatar o passado, surja como aquele que é capaz de recuperar essa memória perdida, e tente, em última instância, saber da casa e da sua varanda, que surgem como repositório dessa memória.

Ó casa daqueles tempos,
varandinha toda torta,
quero saber que foi feito
da mão que te fez a porta.
(MEIRELES, 1934: 2)

⁷ «Não sei quantas almas tenho. / Cada momento mudei. / Continuamente me estranho. / Nunca me vi nem achei.» (PESSOA, 1993: 48).

⁸ «Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações. / Penso com os olhos e com os ouvidos E com as mãos e os pés / E com o nariz e a boca. / Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / E comer um fruto é saber-lhe o sentido.» (PESSOA, 1993: 39).

⁹ «No tempo em que festejavam o dia dos meus anos, / Eu era feliz e ninguém estava morto. / Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos, / E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.» (PESSOA, 1944: 284).

¹⁰ «O que há em mim é sobretudo cansaço — / Não disto nem daquilo, / Nem sequer de tudo ou de nada: / Cansaço assim mesmo, ele mesmo, / Cansaço.» (PESSOA, 1944: 64).

Já na parte final de “Cancioneirinho”, o sujeito poético volta a direcionar a sua atenção para a paisagem envolvente e a vida que nela existe, apercebendo-se que a sua presença ali se aproxima do fim. Há referências ao Douro pela primeira vez, a uma barca que a transportará dali («Lá vem a barca do Douro, / que me há de levar a vida», MEIRELES, 1934: 2), logo seguidas por alusões ao movimento, à vida, e à criação, que sugerem vivacidade, ao contrário do que parece estar a acontecer com o sujeito poético, como insinuam as sensações olfativas que deixam entender que não quer partir e aproveitar o momento presente: «- ai meu Deus, tão bem que cheira!» (MEIRELES, 1934: 2)

Nesta perspetiva, entende-se que existe uma espécie de tentativa para parar o fluir do tempo, buscando captar tudo o que de bom emana daquele local e daquelas pessoas, e fazendo lembrar outro heterónimo pessoano, Ricardo Reis. Almeirinda, numa circularidade que prova a coesão e unidade do poema, volta a surgir como figura invocada, para proporcionar ao sujeito poético naquele instante momentos de felicidade e, não menos importante, a possibilidade de poder continuar a cantar, a poetar, a registar a vida:

Almeirinda, assopra o lume
puxa a sardinha da brasa,
deita uma pinga de vinho
na canequinha sem asa,
(MEIRELES, 1934: 2)

Dai-me figos, dai-me nozes,
dai-me biscoitos de azeite,
quero cantar miudinho,
quero regalar o peito. (MEIRELES, 1934: 3)

Compreende-se, assim, que, a concluir o poema, o sujeito poético manifeste a vontade em despojar-se de tudo, «memória», «imaginação» e «dinheiro» para poder concretizar ou prolongar a felicidade proporcionada por estar em Moledo (e que perderá quando regressar ao Rio de Janeiro) e que aparece quantificada humildemente

em cinco réis, dando a entender que qualquer alegria que tivesse no Rio de Janeiro, por mais insignificante que fosse, seria extraordinária¹¹:

Vendo tudo quanto tenho,
memória e imaginação,
por cinco réis de alegria
pra dar ao meu coração! (MEIRELES, 1934: 3)

Pra dar ao meu coração,
quando atravessar o rio,
quando entrar para o comboio,
quando passar pró navio, (MEIRELES, 1934: 3)

quando for da Penajoia
para o Rio de Janeiro.
- Por cinco réis de alegria,
troco todo o meu dinheiro! (MEIRELES, 1934: 3)

4. Poema sem igual na obra literária Cecília Meireles e quase desconhecido até há pouco tempo, assim como o conjunto onde se insere (o *Cancioneirinho de Penajoia*), “Cancioneirinho” surge como texto singularmente rico que permite estabelecer um conjunto de linhas esclarecedoras acerca da poesia da autora. Por um lado, num texto em que se aliam e confluem a tradição e a modernidade literária portuguesas, mostra claramente uma identificação com Portugal, permitindo configurá-lo como um diálogo manifesto com várias épocas literárias, com diversas gerações de escritores, e até consigo própria.

Poesia trovadoresca, romanceiro popular, Cesário Verde, Fernando Pessoa e os seus heterónimos, marcam presença num texto em que Cecília, qual trovadora do seu tempo, no preciso momento em que evoca com satisfação uma paisagem física e humana que lhe agradou, assume a sua infelicidade, a sua angústia.

¹¹ Esse desejo de alegria deixa entender a sua infelicidade, o seu sofrimento, a que não será alheia a doença depressiva do marido, que se suicidaria no ano seguinte, 1935.

Com este poema incluso no *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*, cujo espaço aparece como motivo para a criação de um tempo só seu que lhe permite a evasão do que é mensurável (físico e humano), Cecília permite-se ausentar da sua realidade mais triste, do seu contexto, do seu tempo, para viver aquele *instante* único, fluido, total, e eterno.

Para Cecília Meireles, moderna mas não modernista, unindo os fios da tradição e da sua contemporaneidade, o presente parece ser não apenas o estar entre um lugar, mas também o estar entre um tempo que não é só físico, concreto, mas fictício, poético, essencial para a criação de um mundo só seu, como se fosse uma «pastora de nuvens», onde nenhum espaço principia e termina, «onde nunca é noite e nunca madrugada» (MEIRELES, 1967: 149).

TRABALHOS CITADOS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra pPoética I*. 4.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

CARVALHO, Rui G. de. A açorianidade na poesia de Cecília Meireles. *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, v. 33, n. 113, p. 8-15, set. 1947.

GOUVEIA, Margarida Maia, *Cecília Meireles – uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

MALEVAL, Maria do A. T. O (desen) canto medieval na Poesia de Cecília Meireles. *Revista Scripta*, v.6, n.12, Belo Horizonte, p. 134-145, 2003.

MARTINS, Maria H.D. A obra de Cecília Meireles e o projeto modernista. *Revista de Cultura Vozes – 50 anos de Modernismo Brasileiro*, Petrópolis: Vozes, v. 66, p. 53-56, jan./fev. 1972.

MEIRELES, Cecília. *Cancioneirinho de Moledo de Penajoia*, 1934 [dactiloscrito pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal).

_____. Notícia da atual poesia brasileira. In : _____. *Cursos e conferências*. Coimbra: Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1935. v.1.

_____. *Obra poética*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.

_____. Panorama folclórico dos Açores. Especialmente da Ilha de São Miguel, *Insulana*, Ponta Delgada: Instituto Cultural, v.11, 1955.

_____. Carta del Brasil, *Realidad*, Buenos Aires, s.e., p. 103, 1947.

_____. Notas de folclore gaúcho-açoriano. Estudo comparativo das quadras dos folclores açoriano e gaúcho. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, v. 3, n. 8, p. 67-71, mar. 1947.

MELLO, Ana Maria Lisboa. A memória dos Açores na escrita de Cecília Meireles. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 4, p. 381-386, out./dez. 2012

MICHELLI, Alice, *Il Portogallo in Cecília Meireles: la presenza lusitana sotto forma di immagini* (Dottorato di ricerca in Lusitanistica, Ciclo XX), Università degli Studi di Bari, Bari, 2008.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PESSOA, Fernando. *Novas poesias inéditas. Fernando Pessoa*. 4.ed. Lisboa: Ática, 1993.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

_____. *Poemas de Alberto Caeiro*. 10.ed. Lisboa: Ática, 1993.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto: Porto Editora, 2011.

José António Carvalho Dias de Abreu (Lisboa, 26/07/1969) concluiu o Doutoramento em Literatura Brasileira, em 2013 (Universidade de Coimbra), com a tese *Os Abolicionismos na Prosa Brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis* (publicada em e-book pela Lusitania Centro Culturale de Bari, 2018). Atualmente, é Professor do Ensino Básico e Secundário e Investigador do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), trabalhando atualmente no projeto "Portugueses de Papel: Dicionário de Personagens Portuguesas no Romance Brasileiro", para o qual já elaborou verbetes sobre os textos *As duas órfãs* e *O testemunho falso*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva. Possui artigos publicados em Portugal e no Brasil.

Artigo recebido em 11/04/2018. Aprovado em 20/04/2018.