

**VITOR REINALDO DE OLIVEIRA FERNANDES**

**CECÍLIA E FLORBELA:  
TÃO DISTANTES E TÃO PRÓXIMAS**

**Jacarezinho / PR  
2010**

**VITOR REINALDO DE OLIVEIRA FERNANDES**

**CECÍLIA E FLORBELA:  
TÃO DISTANTES E TÃO PRÓXIMAS**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Estudos Linguísticos e Literários, do Centro de Letras, Comunicação e Artes da UENP/Campus de Jacarezinho, como requisito parcial para o título de Especialista.

Orientadora: Profa. Dra. Hiudéa T. R. Boberg

**Jacarezinho / PR  
2010**

**Dedico este trabalho à minha família, motivo de tudo que realizo na vida, à Profa. Dra. Hiudéa Tempesta Rodrigues Boberg, que me ensinou o caminho das pedras, e a todos os meus professores e colegas que se tornaram meus grandes amigos.**

FERNANDES, Vitor Reinaldo de Oliveira. **Cecília e Florbela**: tão distantes e tão próximas. 2010. 40 páginas. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Estudos Linguísticos e Literários, do Centro de Letras, Comunicação e Artes, da UENP/Campus de Jacarezinho.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estabelecer comparações entre a obra de Cecília Meireles e a de Florbela Espanca, produzidas simultaneamente pelas escritoras no período da juventude e que, intrigantemente, utilizam uma forma clássica para expor sentimentos de melancolia, solidão, sofrimento, saudade e desalento. Justifica-o a intenção de demonstrar que, apesar de contemporâneas e abordando temas parecidos naquele período, as poetisas não tiveram contato por meio de suas produções literárias iniciais, sobre as quais o atual ensino de Literatura não faz aprofundamentos. O fato de Cecília Meireles ter excluído tal produção de sua *Obra poética*, publicada em 1958, chama a atenção em virtude do valor literário que ficou esquecido pelos estudiosos e que já revelava algumas características do estilo da autora. Para resgatar essa produção da juventude de Cecília (1901-1964) e colocá-la em confronto com a poesia de Florbela (1894-1930), realizou-se uma pesquisa bibliográfica, consultando livros, revistas científicas, artigos, além de fontes eletrônicas disponíveis na internet, que apresentem aspectos da vida e da obra das poetisas, além de informações sobre o período em que viveram. Esse material, após coleta e leitura, deverá ser objeto de análise de pesquisa contrastiva, que permitirá então o confronto entre os elementos poéticos nos textos selecionados das duas escritoras. A aproximação das produções de Cecília Meireles e Florbela Espanca tem como ponto comum a temática desenvolvida pelas jovens e a busca da intertextualidade com poetas canônicos. Diante da dificuldade de se encontrar produção crítica que tenha estabelecido tal comparação, essa pesquisa norteou-se por estudiosos que analisaram individualmente a produção literária de cada uma delas.

**Palavras-chave:** poesia, Cecília Meireles, Florbela Espanca, melancolia, solidão, desalento.

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>05</b>
<b>1 A Literatura Comparada e o cânone .....</b>	<b>07</b>
<b>2 Cecília Meireles, vida e obra .....</b>	<b>13</b>
<b>3 Florbela Espanca, vida e obra .....</b>	<b>19</b>
<b>4 Cecília e Florbela: tão distantes e tão próximas .....</b>	<b>25</b>
<b>4.1 A temática recorrente na literatura feminina .....</b>	<b>25</b>
<b>4.2 O estilo clássico .....</b>	<b>30</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>36</b>
<b>Referências .....</b>	<b>39</b>

## INTRODUÇÃO

Cecília Meireles e Florbela Espanca configuram o sujeito desta pesquisa, que tem como delimitação o estabelecimento de comparações entre as produções literárias dessas poetisas na sua juventude. Pela aproximação de poemas que compõem *Nunca mais... e poema dos poemas*, publicado por Cecília Meireles em 1923, e *Trocando olhares*, produzido por Florbela Espanca, entre os anos de 1915 e 1917, mas publicado mais de meio século após a sua morte, pretende-se demonstrar que embora contemporâneas, as escritoras não tiveram qualquer contato e, mesmo assim, expuseram sentimentos de melancolia, solidão, sofrimento, saudade e desalento sob uma forma clássica, herança dos grandes poetas canônicos.

Propõe-se, então, um estudo contrastivo da produção inicial dessas poetisas, ocorrida entre meados das décadas de 1910 e 1920, não contemplada de forma aprofundada pelos atuais ensinamentos de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa, que acabam concentrando-se nos autores considerados expoentes do simbolismo e do modernismo. Essa empreitada ganha justificativa à medida que intenta resgatar o valor literário dessa produção juvenil de Florbela Espanca e Cecília Meireles, esquecida por tanto tempo pelos estudiosos, no caso da poetisa portuguesa, e que foi excluída, pela própria escritora brasileira, na publicação de sua *Obra poética*, em 1958.

Visando oferecer subsídios para a realização deste trabalho, que tem como ponto de intersecção a exploração da temática desenvolvida pelas jovens escritoras e a busca da intertextualidade com os cânones, representada pela forma clássica utilizada pelas duas, os três primeiros capítulos oferecem noções teóricas para a comparação das referidas obras com o cânone literário, além de uma rápida apresentação de suas vidas e obras.

No primeiro capítulo, a Literatura Comparada e a intertextualidade são discutidas tomando-se como base ponderações de Tânia Franco Carvalhal, René Wellek, Austin Warren, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Roland Barthes e Sandra Nitri, pois ao se propor um estudo comparativo de textos, muitas são as opções para empreendê-lo e, mais especificamente no caso de Cecília e Florbela, o não contato mútuo prevê a busca, não de uma intertextualidade direta, mas observando

os cânones literários e sua forma clássica. Partindo dessa premissa, considerações de Leyla Perrone-Moisés e Harold Bloom, permitem um entendimento do termo “cânone”, essencial para a sua aplicação neste trabalho.

Cumprida essa etapa, o segundo capítulo se incumbe de apresentar sucintamente a vida e a obra de Cecília Meireles, enfatizando a produção literária do período de juventude e contendo breves comentários de Eliane Zagury, Leodegário A. de Azevedo Filho e Darcy Damasceno sobre acontecimentos de sua história e suas características como escritora. Da mesma forma, o terceiro capítulo deste trabalho enfoca a produção inicial de Florbela Espanca, ao expor, de forma resumida, a sua vida e a sua obra, pautando-se em considerações de Maria Lúcia Dal Farra e Massaud Moisés.

A comparação entre os livros de Cecília Meireles e Florbela Espanca finalmente se concretiza no capítulo denominado “Tão distantes e tão próximas”, que põe lado a lado poemas de suas respectivas obras *Nunca mais... e poema dos poemas* e *Trocando olhares*, sob alguns prismas capazes de os aproximar: o da recorrência a temas presentes na literatura feminina, em especial, de Língua Portuguesa; a da intertextualidade com os cânones, sendo para isso referenciados o italiano Francesco Petrarca e o português Luís Vaz de Camões, citados na relação de escritores de *O cânone ocidental*, de Harold Bloom; o da alusão à técnica clássica e à originalidade empregada pelas duas poetisas, que não se vincularam plenamente às tendências literárias em voga em seus países durante essa fase inicial de suas carreiras.

## 1 A LITERATURA COMPARADA E O CÂNONE

A proposta de aproximação das produções artísticas juvenis de Cecília Meireles e de Florbela Espanca, a princípio, remete-nos a uma comparação de seus textos e, conseqüentemente, das Literaturas Brasileira e Portuguesa. Seguindo esse raciocínio, essa tarefa nos remete à Literatura Comparada que, segundo alguns teóricos da teoria da literatura, propõe, entre outras possibilidades, a relação entre duas ou mais literaturas. Ao longo da história, o conceito de Literatura Comparada foi exaustivamente discutido e ainda hoje o é, uma vez que abrange uma grande quantidade de métodos de análises, de tal forma que Tânia Franco Carvalho, em *Literatura comparada*, faz o seguinte comentário:

quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. (2006, p. 5)

Para termos uma idéia do imenso campo de investigação dos comparatistas, podemos partir do conceito, citado anteriormente, de que a Literatura Comparada estuda a relação entre duas ou mais literaturas. Adotado pelos franceses do início do século XX, esse conceito se baseia em analisar a influência de autores reconhecidamente famosos nas literaturas de outros países que não o seu. René Wellek e Austin Warren exemplificam como isso ocorre no caso da verificação da “reputação e a penetração, a influência de Goethe na França e na Inglaterra” (2003, p. 48), ou ainda “de Ossian, Carlyle e Schiller na França” (p. 49).

Esse método, que acaba por se restringir “a problemas externos de fontes e influências, reputação e fama” (WELLEK & WARREN, 2003, p. 49), contrapôs-se à idéia existente e totalmente distinta de que a Literatura Comparada estaria voltada ao estudo da literatura oral e dos temas do conto popular.

Ainda buscando definir Literatura Comparada, além das duas conceituações anteriores, podemos citar a tentativa de sua relação com o termo “Literatura Geral” que, segundo Carvalho, é considerado por alguns autores como um campo mais amplo e que envolve o dos estudos comparados (2006, p. 12). Já o

comparatista francês Paul Van Tieghen estabelece um contraste entre Literatura Comparada e Literatura Geral, atribuindo para a primeira o conceito francês do início do século XX, de estudo das inter-relações entre duas ou mais literaturas, e para a segunda, a responsabilidade de estudar os movimentos e as modas da literatura de uma forma “geral”, ou seja, sem a preocupação das fronteiras nacionais dessa mesma literatura. A confirmação de que esse tema é marcado pela imprecisão e pela ambiguidade decorre do fato de que Wellek e Warren, diferentemente dos autores citados, não fazem distinção entre os termos citados, de modo a se referirem à “literatura comparada, ou geral, ou simplesmente literatura” (2003, p. 51).

A complexidade da questão pode ser mais explicitada se utilizarmos as denominações de “escolas” nos estudos comparatistas, de modo a observar os princípios adotados por seus integrantes. Se na escola francesa, como vimos, a inter-relação entre duas ou mais literaturas não permite o estudo comparado dentro dos limites de uma única literatura e concentra esforços nos elementos externos ao texto, a escola norte-americana privilegia “a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras” (CARVALHAL, 2006, p. 15), além de aceitar “o estudo literário dentro das fronteiras de uma única literatura” (2006, p. 15).

Podemos ainda nos referir aos comparatistas soviéticos, que têm na sociedade a base para a compreensão da literatura, e aos alemães, que se voltaram para os estudos de imagologia, ou seja, das imagens culturais que um determinado povo provoca em uma outra literatura nacional, após uma orientação inicial para os estudos de temas, motivos e personagens de várias literaturas (2006, p. 16).

Assim, quando nos propomos a aproximar os textos de Cecília Meireles e Florbela Espanca tornam-se inevitáveis as comparações e, ao adotarmos algumas das modalidades vistas a partir das conceituações de Literatura Comparada, surgem inúmeras opções de confronto, como por exemplo, os autores que influenciaram tais escritoras dentro e fora de suas respectivas literaturas, os estilos literários com os quais conviviam e os contextos históricos em que cada uma estava inserida, os temas e os modos de escrita adotados ou a determinação de textos anteriores, que absorvidos, ajudaram a compor tais produções em um processo de intertextualidade.

O termo “intertextualidade” tornou-se muito importante para os estudos comparatistas, pois a partir da segunda metade do século XX, a Teoria da Intertextualidade postulada pela crítica literária e psicanalista búlgara, Julia Kristeva,

trazia uma nova possibilidade de trabalho sobre a relação entre textos, afirmando a existência, explícita ou implícita, de um texto dentro de outro. Sobre isso, Sandra Nitrini apresenta em *Literatura comparada*, mais precisamente no capítulo intitulado “Conceitos fundamentais”, a seguinte citação de Kristeva a respeito de sua teoria: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (apud NITRINI, 2000, p. 161).

Essa metodologia, baseada no reconhecimento de um ou mais textos dentro de outro, do processo de modificação deste e, principalmente, do sentido que esse novo texto, o intertexto, adquiriu após a absorção dos anteriores, acrescentou algo mais nos estudos comparados, até então pautados na simples determinação dos textos fontes e de suas influências. Nesse sentido são interessantes as palavras de Laurent Jenny, citadas por Carvalho e de Roland Barthes, citadas por Nitrini:

a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido (apud CARVALHAL, 2006, p. 51).

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; (...) A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências (apud NITRINI, 2000, p. 165).

No caso dos textos de Cecília Meireles e Florbela Espanca talvez não possamos falar de uma relação direta, de comparação ou de contraste, capaz de determinar qual texto seria fonte de inspiração, ou qual receberia tal influência, principalmente quando essa aproximação se dá nas produções simultâneas das jovens escritoras, que embora contemporâneas, não tiveram contato entre si.

Isso não quer dizer que os textos que influenciaram individualmente cada uma das poetisas não possam ser os mesmos. Como vimos anteriormente, a *Literatura Comparada* apresenta uma série de possibilidades para o estabelecimento de confronto entre os textos de Cecília Meireles e Florbela Espanca e uma hipótese de análise seria a busca da intertextualidade com os cânones literários e a sua forma clássica. Esse tipo de análise não se aprofundará em demasia nas variáveis externas ao texto como, por exemplo, a biografia das autoras, os estilos literários

com os quais conviviam ou o momento histórico em que estavam inseridas, mas centrará as atenções em seus elementos intrínsecos, principalmente na temática abordada e na formas dos textos analisados.

Para percebermos a intertextualidade com os cânones literários faz-se necessário o entendimento do termo “cânone” e, para tanto a professora Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, apresenta a origem grega desse vocábulo, *kanón*, através do latim *canon*, cujo significado era “regra” (1998, p. 61), para depois fazer uma breve excursão histórica, afirmando que “estabelecer a lista dos autores consagrados é uma prática tão antiga quanto da escrita poética, e muito mais antiga do que a que chamamos de literatura” (p. 61).

Diversos sentidos foram atribuídos à palavra cânone, com o passar do tempo e, dentre eles, podemos destacar o de “conjunto de textos autorizados, exatos, modelares”, ou ainda, tomando como referência a Bíblia, “o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas” (1998, p. 61). Saindo um pouco do contexto literário, o cristianismo, ao longo da história, utilizou o termo cânone no direito eclesiástico para indicar “o conjunto de preceitos de fé e de conduta” e, mais especificamente no catolicismo, com o sentido de “lista de santos reconhecidos pela autoridade papal” (p. 61). Toda essa trajetória culminou com o significado de “conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição” (p. 61).

Perrone-Moisés ainda cita o professor e crítico literário alemão Ernst Robert Curtius e sua obra *Literatura européia e Idade Média latina*, de 1948, que trata, entre outros assuntos, da formação do cânone e informa que o início do uso desse termo, como “relação de escritores”, remonta o século IV, passa pela Idade Média, com Dante, que “enumera os autores da *bella scuolla*”; por Chaucer, que produziu “dois catálogos de autores”, e por Fénelon e Voltaire, que nos séculos XVII e XVIII contribuíram para o estabelecimento de um cânone clássico (apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 62).

A não unanimidade sobre os cânones tem início a partir do século XVIII, quando o “cânone clássico” passou a ser contestado por vários autores e essa relativização, aliada a um juízo estético que não era mais universal, tirou dos chamados “clássicos” a condição de “modelos absolutos e eternos” (p. 62). Característica essa que, no século XX, é descrita por Leyla Perrone-Moisés,

tomando como referência textos dos escritores-críticos Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers, da seguinte maneira:

Chegados ao século XX, deparamos com o fenômeno dos escritores-críticos. Suas escolhas não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificados por argumentos estéticos e pela própria prática; (1998, p. 63)

Dos vários críticos literários do século XX, um, dentro do pequeno grupo daqueles que foram capazes de assumir o risco da publicação de uma lista individual de obras consideradas canônicas, chama a atenção para o seu conceito de cânone. Trata-se do norte-americano Harold Bloom, que em *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, publica uma lista de autores e obras, analisa vinte e seis escritores, dentre eles, Shakespeare, Dante, Goethe, Tolstói, Proust, Kafka, Neruda e, como ele próprio afirma, tenta “isolar as qualidades que os tornam canônicos, ou seja, obrigatórios em nossa cultura.” (2001, p. 11).

Com um modo muito peculiar, Bloom apresenta sua justificativa para determinar que o que torna um autor e suas obras canônicos é o fato de causarem “estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha” (p. 12), e acrescenta:

Quando se lê pela primeira vez uma obra canônica, encontra-se mais um estranho, uma surpresa misteriosa, do que uma realização de expectativas. Assim lidos, tudo que *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto Parte Dois*, *Hadji Murad*, *Peer Gynt*, *Ulysses* têm em comum é seu mistério, sua capacidade de fazer-nos sentir estranhos em casa. (p. 13)

O crítico literário norte-americano afirma que a teoria da formação do cânone, também pautada nos valores estéticos, é do seu agrado, embora entenda que tal argumentação não seja suficientemente forte para enfrentar os atuais opositores à existência de um cânone, que afirmam ser as opções estéticas, “máscaras para superdeterminismos sociais e políticos” (p. 29). Uma ideia da forma com que Bloom realizou suas análises fica explícita no comentário que faz sobre Shakespeare e Dante:

[Eles] são o centro do cânone porque superam todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, energia linguística e poder de invenção. Talvez todos os três dons se fundam numa paixão ontológica que é a capacidade de alegria, ou o que Blake queria dizer com seu Provérbio do Inferno: “Exuberância é beleza”. (2001, p. 13)

Nos próximos dois capítulos nos propomos a apresentar os perfis das poetisas Cecília Meireles e Florbela Espanca, pois um dos objetivos deste trabalho é dar destaque a essas escritoras que, apesar de contemporâneas, não conheceram as produções literárias correspondentes, embora abordassem temas parecidos quando na juventude. Outro motivo que nos leva a colocá-las em evidência é o fato de que, nos dias atuais, o ensino de Literatura Portuguesa e Brasileira, não promove aprofundamentos no estudo da obra de Florbela Espanca (1894-1930), concentrando-se nos autores considerados principais do simbolismo e do modernismo português, nem da obra de Cecília Meireles (1901-1964), produzida na década de 1920, justamente quando a expressão artística brasileira respirava as rupturas da Semana de Arte de Moderna de 1922. O fato de Cecília Meireles ter excluído essa produção inicial de sua *Obra Poética*, publicada em 1958, chama a atenção em virtude do valor literário que ficou esquecido pelos estudiosos e que já revelava algumas características do estilo da autora, consolidadas posteriormente.

Depois, para resgatar essa produção juvenil de Cecília Meireles e colocá-la em confronto com a poesia de Florbela Espanca realizou-se a aproximação de alguns poemas das duas escritoras, adotando-se como ponto comum a identificação da temática desenvolvida por ambas e a busca da intertextualidade dos seus textos com os cânones, caracterizada principalmente pela forma clássica empregada.

## 2 CECÍLIA MEIRELES: VIDA E OBRA

Como visto no final do capítulo anterior, faremos uma apresentação de Cecília Meireles neste capítulo, e de Florbela Espanca no capítulo posterior, com o intuito de resgatar suas produções, tendo como ênfase as obras escritas na juventude e os temas que aproximam os seus textos. Para tanto, uma referência aos acontecimentos vividos pelas poetisas e às obras publicadas ajudam-nos a tomar conhecimento de pontos que não são muito explorados pelo ensino das Literaturas Brasileira e Portuguesa. Vale ainda ressaltar que, embora importantes, esses fatos não deverão influenciar de maneira significativa a análise dos poemas que, baseada na intertextualidade com o cânone literário, será realizada a seguir.

Foi no dia 7 de novembro de 1901 que nasceu Cecília Benevides de Carvalho Meireles, filha do bancário Carlos Alberto de Carvalho Meireles e da professora Matilde Benevides. A escritora, que faleceu também no Rio de Janeiro em 9 de novembro de 1964, redigiu seus textos transitando naturalmente entre a poesia, que configura o seu maior acervo e lhe confere a denominação de poetisa e o teatro, a ficção, a prosa poética, a crônica, os ensaios, as conferências, os livros didáticos e as traduções.

De sua produção poética em vida, podemos citar os livros *Espectros* (1919), *Nunca mais... e poema dos poemas* (1923), *Baladas para el-rei* (1925), *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949), *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze noturnos da Holanda e o aeronauta* (1952), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Poemas escritos na Índia* (s/d), *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), *Pistóia, cemitério militar brasileiro* (1955), *Canções* (1956), *Romance de Santa Cecília* (1957), *A rosa* (1957), *Obra poética* (1958), *Metal rosicler* (1960), *Antologia poética* (1963), *Solombra* (1963), *Ou isto ou aquilo* (1964). Dessas obras citadas, vamos dar especial atenção a alguns poemas presentes em *Nunca mais... e poema dos poemas*, numa aproximação com a poetisa portuguesa Florbela Espanca.

Sobre a vida de Cecília Meireles, podemos citar algumas passagens que, com certeza, influíram na produção literária ou foram um reflexo dela, e começamos com o seu nascimento acontecido três meses após o falecimento do pai e três anos antes do falecimento da mãe, fatos que levaram a pequena Cecília a ser

criada pela avó materna, dona Jacinta Garcia Benevides. Assim, era impossível a não referência à morte na infância, também porque seus três irmãos mais velhos haviam falecido antes de seu nascimento. Na obra, *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, bibliografia, discografia, partituras*, Eliane Zagury fez o seguinte comentário:

Esta infância terrível e, no entanto, feliz moldou as bases do temperamento poético que se desenvolveu. A morte viria a ser, na poesia, o Absoluto que o espírito anseia mas é incapaz de assumir. (1973, p. 13)

Além das histórias folclóricas contadas pela avó, de origem portuguesa, e pela ama Pedrina, a infância de Cecília foi marcada pela dedicação aos estudos, o que lhe rendeu uma medalha de ouro ao final do curso primário da Escola Estácio de Sá, entregue pelo Inspetor Escolar do Distrito, Olavo Bilac. Em 1917, formou-se pela Escola Normal e imediatamente começou a lecionar.

Sua primeira publicação aconteceu em 1919, com o livro de poemas *Espectros*, três anos antes do seu casamento com o artista plástico português Fernando Correia Dias, que ilustraria suas duas próximas obras, também de poesia. *Nunca mais... e poema dos poemas* e *Baladas para el-rei* foram publicadas respectivamente em 1923 e 1925, sendo que essas três obras marcaram a produção poética inicial de Cecília Meireles e apresentam duas curiosidades: foram excluídas pela própria escritora da *Obra poética*, de 1958, e publicadas ainda sob o nome Cecília Meirelles, com dois “l”, conforme a grafia da época de seu nascimento.

Aliás, conforme relata Zagury, por volta do final da década de 1930, Cecília Meireles “recebe uma estranha carta que lhe pede que retire um dos “l” do sobrenome, para aliviar a carga e fazer a vida mais leve” (1973, p. 16-17), o que acontece em 1939, com a publicação de *Viagem*. Tal obra, ganhadora de prêmio e do reconhecimento da Academia Brasileira de Letras, marca a afirmação da poetisa no cenário da literatura brasileira. Além disso, encerra um período marcado por muitas dificuldades que culminou com o trágico suicídio do esposo após diversas crises de depressão e a completa solidão de Cecília na guarda das três filhas do casal.

Em 1940, Cecília Meireles casou-se com o professor Heitor Grillo e passou a dedicar-se intensamente à produção poética e às viagens, que

proporcionaram inúmeras produções até o seu falecimento no final de 1964. Vale ainda destacar as publicações póstumas da escritora, entre elas, *Ou isto ou aquilo e poemas inéditos* (1969), *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro no quarto centenário de sua fundação pelo capitão-mor Estácio de Saa* (1965), *Poemas Italianos* (1968), *Antologia Poética* (1968), *Cânticos, poesias inéditas* (1981), além do prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de obra.

Depois dessa visão geral da vida de Cecília Meireles, podemos nos concentrar na sua fase poética inicial, mais restritamente na obra *Nunca mais... e poema dos poemas* e em alguns detalhes da literatura brasileira da década de 1920. Destaca-se que esta foi influenciada pelas características modernistas da concepção lúdica da arte e das figurações mística e alegórica, sendo marcada principalmente pela Semana de Arte Moderna de 1922 e seu discurso de ruptura.

A jovem Cecília, “no meio da trovada modernista de 1922”, segundo palavras de Leodegário A. de Azevedo Filho (1970, p. 17), publicou em 1923 a obra *Nunca mais... e poema dos poemas* que, junto com *Baladas para el-rei* de 1925, “revelam bem a herança simbolista na fase inicial de sua poesia” (p. 9) vinculada a uma linha penumbriada e intimista. Além disso, esteve ligada ao grupo de *Festa*, revista que, ao lado das revistas *Árvore Nova* e *Terra de Sol*, “centralizaram uma corrente de pensamento dos nossos escritores espiritualistas, em face do Modernismo, baseada na convicção de que se devia renovar, sem romper com o passado” (p. 17).

Sobre a fase inicial da produção literária de Cecília Meireles, Azevedo Filho faz referência à existência de um sincretismo literário, presentes na fusão de uma técnica clássica e “uma inspiração transcendente de cunho simbolista” (1970, p. 24), e acrescenta:

O sentimento de melancolia e solidão, a nebulosidade, a fluidez, o crepúsculo, a sombra, tudo isso, entretanto, nos leva a ver em suas primeiras composições uma tendência para o penumbriado. (1970, p. 24)

A obra *Nunca mais... e poema dos poemas*, publicada em um único volume, pode ser dividida em duas partes, sendo que a primeira, *Nunca mais...*, tem como tema principal a morte e é composta por vinte e um poemas que transitam de

uma visão de serenidade idealizada à iniciação do mistério, passando pela renúncia aos bens e males da terra. (ZAGURY, 1973, p.25). Nesse primeiro livro, percebe-se com maior frequência os quartetos e os tercetos, compostos preferencialmente por versos de oito sílabas, porém sem abandonar os versos alexandrinos e os sonetos.

Já a segunda parte, *Poema dos poemas*, também possui vinte e um poemas, sendo estes divididos em três grupos de sete, caracterizados por versos brancos e curtos, e que de acordo com Eliane Zagury, “correspondem a três estágios místicos progressivos” (1973, p.25), como uma viagem cujo ponto de partida é o “Poema da Fascinação” e o de chegada, o “Poema da Sabedoria”, alcançado após escalas nos diversos sentimentos humanos. Nesse segundo livro efetiva-se a presença da poesia mística e uma grande inovação apresentada pela poetisa, que é a existência de um tema único, no caso, bíblico, que “toma o lugar das paisagens interiores, das evocações e das projeções anímicas, para elevar-se como espiral de súplica e oferenda”, conforme argumentou o poeta e crítico literário Darcy Damasceno. (1967, p. 15)

Dentre as várias análises dos inúmeros críticos literários que se dedicaram à poesia de Cecília Meireles, Eliane Zagury procurou sintetizar a produção inicial realizada pela poetisa carioca da seguinte maneira: “Herdeira de um sólido neoplatonismo cristão, a palavra que caracterizaria mais precisamente a poesia ceciliana desta fase seria mística.” (1973, p. 23)

No conjunto dos livros *Nunca mais... e poema dos poemas* e *Baladas para el-rei* encontram-se as características iniciais da “poesia ceciliana” que, no caso do primeiro, chama a atenção pelo emprego dos recursos técnicos e pela escolha dos temas que a influenciaram e a acompanhariam ao longo de sua produção literária. Já no segundo, deixa transparecer o seu caráter simbolista, cujos “efeitos expressivos extraem-se da adjetivação abstrata, dos superlativos, das rimas nasaladas, etc.” (DAMASCENO, 1967, p. 15). O crítico ainda pondera:

São poemas de tons fumarentos, de nebulosidades, onde os raros valores cromáticos revestem símbolos: reflexos crepusculares de luz mortiça, beleza grave e solitária, que se eleva em paisagens ermas, contra perspectivas fugidias. (1967, p. 23)

O poema “Beatitude”, de *Nunca mais e poema dos poemas*, demonstra a técnica clássica do verso representada pela “terza rima italiana”

(AZEVEDO FILHO, 1970, p. 24) e expressa, entre outras coisas, um sentimento de renúncia, aliado à sensação de fugacidade do tempo.

### Beatitude

Corta-me o espírito de chagas!  
Põe-me aflições em toda a vida:  
não me ouvirás queixas nem pragas...

Eu já nasci desiludida,  
de alma votada ao sofrimento  
e com renúncias de suicida...

Sobre o meu grande desalento,  
tudo, mas tudo, passa breve,  
breve, alto e longe como o vento...

Tudo, mas tudo, passa leve,  
numa sombra muito fugace,  
- sombra de neve sobre neve... –

Não deixando na minha face  
nem mais surpresas nem mais sustos:  
- é como, até, se não passasse...

Todos os fins são bons e justos...  
Alma desfeita, corpo exausto,  
olho as coisas de olhos augustos...

Dou-lhes nimbos irreais de fausto,  
numa grande benevolência  
De quem nasceu para o holocausto!

Empresto ao mundo outra aparência  
e às palavras outra pronúncia,  
na suprema benevolência

de quem nasceu para a Renúncia!...

(MEIRELLES, 1923, p. 17-18)

Pode-se observar ainda a presença das indeterminações marcadas pelo uso repetitivo de reticências. A escolha lexical sugere um sentimento penumbrista, principalmente quando há referência à “sombra”, além do que a poetisa manifesta desilusão e melancolia por meio de expressões como “Corta-me o espírito de chagas!”, “Põe-me aflições em toda a vida”, “Eu já nasci desiludida”, “de

alma votada ao sofrimento”, “com renúncias de suicida”, “meu grande desalento” e “de quem nasceu para a Renúncia!”. Tal poema apresenta uma face da poesia juvenil de Cecília Meireles, que iremos aproximar à produção também jovem de Florbela Espanca, a ser apresentada no próximo capítulo deste trabalho.

### 3 FLORBELA ESPANCA: VIDA E OBRA

Seguindo a linha de raciocínio empregada neste trabalho, após a apresentação de Cecília Meireles no capítulo anterior, segue-se agora a de Florbela Espanca, enfocando a produção na idade jovem, o que não poderia ser diferente, pois como veremos, sua carreira foi prematuramente interrompida no dia em que completou trinta e seis anos de idade. Baseando-se no estado de solidão registrado em seu diário acredita-se que Florbela tenha se suicidado.

Assim como ocorre com Cecília, em relação ao ensino de Literatura Brasileira, a obra de Florbela Espanca não é muito explorada atualmente no ensino de Literatura Portuguesa. Muitas vezes realizado por meio de livros didáticos, nesse ensino a escritora é apenas citada como integrante do modernismo português sem, no entanto, qualquer ligação com os grupos desse momento literário, mas é paradoxalmente denominada “a mais importante voz feminina da poesia portuguesa da época” (FARACO & MOURA, 1999, p. 429).

Algumas obras comentam um pouco mais sobre Florbela Espanca, como *A literatura portuguesa através dos textos* do professor Massaud Moisés que a situa, juntamente com o prosador Aquilino Ribeiro, em um espaço próprio, “uma espécie de interregno, sem vínculo maior com as tendências em voga” (2000, p. 481). Essas tendências foram marcadas pelo Orfismo e a revista *Orpheu*, primeiro movimento moderno português, criado por jovens “insatisfeitos com a estagnação da cultura portuguesa”, do qual faziam parte Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, entre outros (p. 445), e pelo Presencismo e a revista *Presença*, que “não só continuava, como renovava o pensamento órfico”, com José Régio e uma série de escritores do período.

A produção da poetisa portuguesa é enaltecida pela sua qualidade, sendo comparada aos grande sonetistas da língua portuguesa, como Camões e Bocage, e marcada pelo apuro formal, alcançando “conferir grandeza ética e estética aos sonetos precisamente porque os transfunde com sua riquíssima sensibilidade e imaginação.” (p. 484).

Florbela d’Alma da Conceição Espanca nasceu em 8 de dezembro de 1894, na casa da mãe, Antónia da Conceição Lobo, em Vila Viçosa, Alentejo, e como o irmão Apeles, foi fruto de um relacionamento extraconjugal, uma vez que

seu pai João Maria Espanca era casado com Mariana do Carmo Ingleza, que tornou-se madrinha da menina. Embora registrados como filhos ilegítimos de pai incógnito, os dois foram criados pelo pai e pela madrasta desde o nascimento e, a menina, a quem foi atribuída a produção do poema *A vida e a morte*, datado de 11 de novembro de 1903, frequentou a escola primária de Vila Viçosa e o Liceu de Évora. Em 1917, Florbela concluiu o Curso Complementar de Letras e nesse mesmo ano matriculou-se na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, porém não concluiu o curso, já que o abandonou em meados de 1920 (DAL FARRA, 1999, p. XLV-L).

A vida da escritora portuguesa foi marcada pela infelicidade nos relacionamentos amorosos: o primeiro casamento, em 1913, com o ex-colega de estudo Alberto de Jesus Silva Moutinho, resistiu até abril de 1921, quando o divórcio foi decretado em Évora; em junho do mesmo ano, iniciou-se o segundo casamento de Florbela, com o alferes da artilharia da Guarda Republicana, António José Marques Guimarães, que entrou com pedido de divórcio contra a poetisa em abril de 1924, sendo o deferimento determinado em junho de 1925; o terceiro e último casamento aconteceu em outubro desse mesmo ano, com o médico Mário Pereira Lage e durou até o falecimento de Florbela em 1930 (1999, p. LI-LVI). A morte esteve presente na vida de Florbela Espanca com a perda da mãe biológica, que tinha 29 anos de idade, em 1908, da madrasta em 1925, e do irmão, Apeles. Esta última afetou-a consideravelmente e foi assim narrada por Maria Lúcia Dal Farra:

Em vôo de treino com o hidroavião Hanriot 33, em 6 de junho, Apeles mergulha no Tejo, diante de Porto Brandão, cumprindo presumivelmente, a decisão que expusera à irmã em carta imediatamente à morte da noiva (...) ocorrida em dezembro de 1925. Florbela reage heroicamente pondo-se a produzir com afinco um livro de contos, à memória dele dedicado – “A meu Irmão, ao meu querido Morto” – o *As Máscaras do Destino*. (1999, p. LIV)

Não só a vida, como a produção de Florbela Espanca foi marcada pela brutalidade da vida real a ponto de, constantemente, a fuga da realidade vir à tona nos seus textos. Essa condição é um reflexo das perdas já mencionadas e dos conflitos enfrentados pela família, principalmente pelo pai, “homem de mente aberta e despida dos preconceitos que, na altura, norteavam um Portugal pudico e falso de moral” (DAL FARRA, 2002, p. 11). Além da relação extraconjugal com Antónia, o pai

divorcia-se de Mariana em 1921 para casar-se em seguida com Henriqueta de Almeida, empregada doméstica da casa com quem se relacionava sob o consentimento da esposa. A própria Florbela divorciou-se pela primeira vez nessa época em que o divórcio, recém implantado, era ainda muito pouco praticado.

Na seleção de poemas que realizou em *Melhores poemas: Florbela Espanca*, Zina C. Bellodi reitera as dificuldades enfrentadas pela jovem poetisa portuguesa e as consequências na sua produção literária: “Florbela teve uma vida tumultuada, dolorida, marcada pelo sofrimento, e isto transparece, em geral, em toda sua obra.” (2005, p. 13).

Ao se observar a bibliografia de Florbela Espanca, chama a atenção o fato de que somente duas de suas obras foram publicadas até 8 de dezembro de 1930, dia trágico em que a poetisa “se suicida no momento em que completa trinta e seis anos” (1999, p. IX): o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de “Sóror Saudade”* (1923). Esses livros, que passaram despercebidos da crítica e do público leitor, foram publicados às próprias custas da escritora portuguesa e não correspondem à sua produção inicial, pois *Trocando olhares*, publicado postumamente, possui oitenta e oito poemas e três contos, escritos entre 1915 e 1917, em que pode ser observada a temática abordada por Florbela Espanca em toda a sua produção futura.

Para conhecer a bibliografia de Florbela, podemos citar uma relação cronológica preparada por Dal Farra, na qual constam as suas publicações *post mortem*: *Juvenília* (1931), *Charneca em flor* (1931), *Cartas de Florbela Espanca* (a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli – 1931), *As máscaras do destino* (1931), *Sonetos completos* (no qual acrescentou-se Reliquiae às já conhecidas *Livro de mágoas*, *Livro de “Sóror Saudade”* e *Charneca em flor* – 1934), *Cartas de Florbela Espanca* (1949), *Diário do último ano* (1981), *O dominó preto* (1982), *Obras completas de Florbela Espanca* (1985/1986), *Trocando Olhares* (1985).

Observa-se a grande quantidade de publicações em 1931, ano posterior ao da morte de Florbela Espanca, além do que o “extraordinário *boom* editorial obtido por *Charneca em flor* é inédito na história da imprensa portuguesa. Em pouco mais de uma semana, a edição de janeiro de 1931 se esgota” (1999, p. XV). Esse resultado, conforme relata Dal Farra, foi obtido pelo trabalho dos editores do livro citado anteriormente, que já se encontrava no prelo quando a poetisa faleceu, especialmente do professor Guido Battelli, responsável pela publicação, pelas insinuações a respeito da sua morte, embora a família primasse pela tentativa

de abafar qualquer escândalo baseado no termo “suicídio”. Dessa forma promoveu-se a “aderência completa da biografia à obra, a ponto de o leitor poder conhecer, através desta, as razões secretas do insinuado suicídio”. (1999, p.XV)

Muitas das acusações sobre a vida de Florbela Espanca, disseminadas paralelamente à edição *post mortem* de suas obras, só começaram a entrar em descrédito no final da década de 1970, quando a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís teve acesso às cartas da poetisa depositadas na Biblioteca Pública de Évora para escrever sua biobibliografia, e assim, com “*Florbela Espanca, a vida e a obra* é que pela primeira vez os disparates perpetrados por Battelli vêm finalmente à luz.” (1999, p. XVIII)

O manuscrito *Trocando olhares* que, como visto anteriormente, determina a produção jovem de Florbela Espanca, foi produzido no período de 1915 a 1917 e publicado somente em meados da década de 1980, o que leva ao entendimento de que não sofreu influência nem influenciou a produção, também realizada na juventude, de Cecília Meireles, entre 1919 e 1925, sobre a qual buscamos uma aproximação.

A fase inicial de Florbela Espanca é caracterizada, a princípio, pelas quadras e caminha para o eruditismo dos sonetos decassílabos, sendo o amor

(...) valorizado sobretudo segundo a dor que acarreta, e o receio da solidão, o medo da rejeição, o uso da indiferença na relação amorosa, a propensão para o funéreo – são os elementos que, da poesia oral, redimensiona sublinhando para si. (1999, p. XXVIII)

Ao analisar *Trocando olhares*, Maria Lúcia Dal Farra expõe o encontro da poética de Florbela com a literatura erudita, não só pelo seu estilo clássico, mas também pelas referências a outros poetas:

(...) a interlocução de Florbela com a literatura erudita já vinha sendo marcada ao longo do caderno, através do uso de uma epígrafe de Júlio Dantas, através de referências claras a António Nobre, da imitação da temática ou do estilo de Cesário Verde, de Antero de Quental etc. No entanto, esse ciclo de sonetos atesta um nível de intertextualidade muito mais vincado que nos outros casos. (1999, p. XXXI)

Apesar de não se engajar oficialmente em nenhum dos grupos que se destacaram durante o simbolismo e o modernismo em Portugal, Florbela

Espanca apresentou um sincretismo literário ao aliar forma clássica a elementos simbólicos, ainda que sensível às novidades da época, para realizar uma “poesia-confissão” e “expressar abertamente suas íntimas comoções de mulher apaixonada” (MOISÉS, 1992, p. 253). O sensualismo da poetisa ao falar do amor alcança os limites do erotismo, o que caracterizou nova temática considerando-se uma produção feminina.

Essa explosão de sentimentos, bem como a influência simbolista, podem ser observadas já em *Trocando olhares*, em que a musicalidade do poema “Crisântemos” e os efeitos sonoros de aliteração nele existentes, agem em conjunto com estímulos sensoriais para produzir imagens e sentimentos no leitor:

### Crisântemos

Sombrios mensageiros das violetas,  
De longas e revoltas cabeleiras;  
Branços, sois o casto olhar das virgens  
Pálidas que ao luar, sonham nas eiras.

Vermelhos, gargalhadas triunfantes,  
Lábios quentes de sonhos e desejos,  
Carícias sensuais d'amor e gozo;  
Crisântemos de sangue, vós sois beijos!

Os amarelos riem amarguras,  
Os roxos dizem prantos e torturas,  
Há-os também cor de fogo, sensuais...

Eu amo os crisântemos misteriosos  
Por serem lindos, tristes e mimosos,  
Por ser a flor de que tu gostas mais!

(apud DAL FARRA, 1999, p. 21)

O poema é capaz de estimular a imaginação do leitor a ponto deste “enxergar” as flores, cada qual com a sua cor, ao mesmo tempo em que é envolvido pelos sentimentos a elas relacionados. O som sibilante, que predomina em *Crisântemos*, reproduz o vento a balançar suas pétalas e a levar as suas mensagens: “Branços, sois o casto olhar das virgens”, “Vermelhos, gargalhadas triunfantes”, “Os amarelos riem amarguras” e “Os roxos dizem prantos e torturas”.

Essa breve apresentação de Florbela Espanca permite uma amostragem da produção da poetisa portuguesa, realizada na sua juventude, de

modo que se tenha um referencial que permita sua aproximação à produção juvenil de Cecília Meireles, escritora brasileira apresentada no capítulo anterior. Esse trabalho será realizado no próximo capítulo, por meio da comparação de poemas de *Nunca mais... e poemas dos poemas*, de Cecília Meireles, e de *Trocando olhares*, de Florbela Espanca.

## 4 CECÍLIA E FLORBELA: TÃO DISTANTES E TÃO PRÓXIMAS

Depois da breve apresentação de Cecília Meireles e Florbela Espanca, realizada nos capítulos anteriores, é possível ser estabelecida uma comparação entre suas obras, levando-se em consideração os poemas de *Nunca mais... e poema dos poemas*, publicado em 1923 pela poetisa brasileira, e de *Trocando olhares*, produzido entre 1915 e 1917 pela escritora portuguesa. Ou seja, quando Florbela escreveu os poemas citados, Cecília ainda não havia publicado *Nunca mais... e poema dos poemas* e esta, por sua vez, quando o fez, não teria tido contato com *Trocando olhares*, publicado somente em 1985 pelo empresário Rui Guedes, antes de vendê-lo ao Estado Português.

A busca por pontos de comparação e contraste na produção realizada na juventude pelas duas escritoras pode ter, como ponto de partida, a recorrência de temas presentes na literatura feminina. Para tanto, considere-se um estudo realizado por Maria Lucia Dal Farra, em que procurou mostrar os tópicos abordados na poesia de língua portuguesa escrita por mulheres a partir do início do século XX até a contemporaneidade.

### 4.1 A TEMÁTICA RECORRENTE NA LITERATURA FEMININA

Em “Seis mulheres em verso”, Dal Farra analisa poemas de seis escritoras, entre elas Cecília Meireles e Florbela Espanca, cujas obras são objeto de estudo deste trabalho, além da carioca Gilka Machado, contemporânea das duas, da paraibana radicada no Rio Grande do Norte, Zila Mamede, da mineira Adélia Prado, que estreou na literatura em meados da década de 1970, e da angolana Paula Tavares.

A temática abordada pelas poetisas é considerada por Dal Farra como um caleidoscópio, diante da grande variedade apresentada, porém é possível detectar certas recorrências marcadas, ou pela “pretensão de erguer a bandeira da mulher”, ou quando não, em primar “por tudo aquilo que se entende por feminilidade: pela delicadeza dos temas, pela musicalidade e pelas nuances rítmicas, pela leveza

de traços e sobretudo pela ambiência etérea e fluída” (2010, p. 255). Nessa poesia, a condição feminina se reflete em personagens à procura do próprio rosto, que não possuem nome nem têm valor, que perfazem um estado de desencontro, já que é considerada sempre “fora-de-lugar” (p. 267).

A mulher está encarcerada dentro de si mesma, aguardando, desejosa, um príncipe encantado que a desperte, algo que não passa de ilusão, pois o que existe mesmo é o sonho e a solidão. Em meio à fantasia, ela vive o dilema sufocante de ser a “monja” ou a “amante”, transformar-se em anjo ou demônio, escolher entre o sagrado e o erotismo. E quando este impera, mesmo que para um amor platônico, “a sensualidade transparece como um dos traços mais fortes” (2010, p. 256).

Diante desse panorama, que representa uma pequena mostra da temática desenvolvida pela literatura feminina de língua portuguesa, os poemas de Cecília Meireles e Florbela Espanca, realizados em sua juventude, podem ser comparados, de modo a se perceber a exploração de tais temas. Em uma primeira abordagem, pode-se observar que tanto para uma, como para a outra, o amor se apresenta como um ideal que se concretiza num outro plano, num sonho, mas que nem por isso deixa de ser desejado ardentemente, conforme pode ser observado nos poemas “Noturno de Amor”, de Cecília, e “Sonhos”, de Florbela:

#### Noturno de Amor

Vem de manso... de leve... e suave e doce  
como um silêncio estático de prece...  
Que a sua vida seja tal qual fosse  
apenas a saudade que me viesse...

Vem de manso... Na névoa da penumbra,  
faze um gesto litúrgico de benção!  
A alta noite tristíssima deslumbra  
dos meus olhos nostálgicos, que pensam...

Sugere, mas não fales... Porque a frase  
é vã, no amor... Mistério... Sonolência...  
O esquecimento, quase... A morte, quase...  
Intuições... Irrealismo... Inconsciência...

Morre a noite, a um luar triste de romance...  
Vem de leve!... E, ao palor da noite extinta,

que seja só meu sonho que te alcance...  
Minha alma, unicamente, que te sinta...

(MEIRELLES, 1923, p. 91-92)

Os dois primeiros versos do poema de Cecília Meireles comprovam a presença do desejo, por meio do chamado à pessoa amada, e são seguidos pela invocação dessa figura numa atmosfera quase religiosa, observada em “silêncio estático de prece...”. Por fim, existe a certeza da não concretização do amor, a não ser por meio do sonho e da entrega espiritual, como se o desejo só pudesse realizar-se pela comunhão das almas.

A escolha de vocábulos remete à ambiência do vago, do impreciso, como “Mistério”, “Sonolência”, “Intuições”, “Inconsciência”. São palavras grafadas em maiúsculas, o que lhes confere um status de símbolo que evoca uma natureza espiritualizada, imaterial, seguidas de reticências, recurso simbolista apropriado para a sugestão.

Observe-se este outro poema de Florbela Espanca:

### Sonhos

Sonhei que era a tua amante querida,  
A tua amante feliz e invejada;  
Sonhei que tinha uma casita branca  
À beira dum regato edificada...

Tu vinhas ver-me, misteriosamente,  
A horas mortas quando a terra é monge  
Que reza. Eu sentia, doidamente,  
Bater o coração quando de longe

Te ouvia os passos. E anelante  
Estava nos teus braços num instante,  
Fitando com amor os olhos teus.

E, vê tu, meu encanto, a doce mágoa:  
Acordei com os olhos rasos d'água,  
Ouvindo a tua voz num longo adeus!

(apud DAL FARRA, 1999, p. 12)

Nele, a tradição lírica portuguesa se mostra por meio de requintada técnica, como o uso do “enjambement” ou encadeamento entre os versos “Bater o coração quando de longe” e “Te ouvia os passos. E anelante”. O sonho também está

presente e seria a condição para o amor efetivo entre a amante e seu amado, conforme se observa no início do texto. Um sonho no qual a espera se mistura ao desejo externado pela palpitação do coração e pela entrega total e, à medida que o soneto finda, vai restando apenas o rastro sonoro da ilusão e da despedida.

Embora a atmosfera seja de sonho, de idealização de um espaço e tempo perfeitos ao lado do amante, conforme sugerido em “casita branca à beira de um regato edificada...” e “Tu vinhas ver-me (...) a horas mortas”, a presença dele é mais real, devido justamente às referências a ações concretas: “Te ouvia os passos”, “Estava nos teus braços”, “Fitando (...) os olhos teus”. Note-se que o eu-lírico não deixa dúvidas sobre a relação amorosa ao declarar que são amantes, o que confere um tom mais sensual à expressão lírica, mesmo numa atmosfera de sonho, diferentemente da referência feita por Cecília Meireles, num contexto mais etéreo. Contudo, pode-se perceber que, nos dois poemas, um amor inebriante e platônico preenche o eu-lírico concupiscente, e a riqueza dos detalhes, aliada à estimulação dos sentidos, permitem ao leitor criar a imagem daqueles encontros irreais.

Já nos poemas “À hora em que os cisnes cantam” e “Nunca mais!”, melancolicamente o eu-lírico expõe a sua solidão, parecendo cantar o sofrimento e a saudade que, ao final, conduzem a um sentimento de total desalento:

#### À hora em que os cisnes cantam

Nem palavras de adeus, nem gestos de abandono.  
Nenhuma explicação. Silêncio. Morte. Ausência.  
O ópio do luar banhando os meus olhos de sono...  
Benevolência. Inconsequência. Inexistência.

Paz dos que não têm fé, nem carinho, nem dono...  
Todo o perdão divino e a divina clemência!  
Oiro que cai dos céus pelos frios do outono...  
Esmola que faz bem... — nem gestos, nem violência...

Nem palavras. Nem choro. A mudez. Pensativas  
abstrações. Vão temor de saber. Lento, lento  
volver de olhos, em torno, augurais e espectrais...

Todas as negações. Todas as negativas.  
Ódio? Amor? Ele? Tu? Sim? Não? Riso? Lamento?  
— Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais. Nunca mais...

(MEIRELLES, 1923, p. 13-14)

Esse poema da jovem Cecília Meireles é marcado principalmente pelo seu final, em especial pelo último verso do segundo terceto, “- Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais. Nunca mais...”, em que a repetição do advérbio “mais” justaposto aos pronomes “nenhum” e “ninguém”, e aos advérbios “nada” e “nunca”, num crescendo, reforça o sentimento de desesperança. Esse pessimismo não poderia ser diferente, pois o ritmo imposto pelas frases curtas e pelos questionamentos sem respostas são como golpes a aumentar o sofrimento de um eu-lírico abandonado, que parece entoar lamentações, nos seus momentos derradeiros. A referência ao simbólico “canto dos cisnes”, lenda na qual o cisne branco que, sendo mudo durante toda a sua vida, cantaria uma linda e triste canção no momento da morte, tão presente na tradição lírica portuguesa, reforça o tom dramático das dúvidas finais.

#### Nunca mais!

Ó castos sonhos meus! Ó mágicas visões!  
Quimeras cor de sol de fúlgidos lampejos!  
Dolentes devaneios! Cetíneas ilusões!  
Bocas que foram minhas florescendo beijos!

Vinde beijar-me à frente ao menos um instante,  
Que eu sinta esse calor, esse perfume terno;  
Vais a chorar à porta aonde outrora o Dante  
Deixou toda a esp'rança ao penetrar o inferno!

Vinde sorrir-me ainda! Hei de morrer contente  
Cantando uma canção alegremente, doidamente,  
À luz desse sorriso, ó fugitivos ais!

Vinde beijar-me a boca ungir-me de saudade  
Ó sonhos cor de sol da minha mocidade!  
Cala-te lá destino!...

"Ó Nunca, nunca mais!..."

(apud DAL FARRA, 1999, p. 93)

É interessante destacar que esse poema de Florbela Espanca, escrito na sua juventude, termina com as mesmas palavras do de Cecília Meireles, visto anteriormente, porém o desalento é reforçado pela repetição do advérbio “nunca”. A intensidade da dor é manifestada pelas súplicas sucessivas, o beijo e o sorriso seriam um bálsamo para as feridas, capazes de satisfazer o último desejo.

Nessas duas produções, além da solidão, do sofrimento, da saudade e do desalento, as poetisas recorrem a um tema que, de acordo com os apontamentos anteriores, marcou decisivamente as trajetórias de vida de cada uma delas, tornando-se recorrente em suas obras futuras: a morte.

Nesse caso, as poesias de Cecília Meireles e de Florbela Espanca são caracterizadas como pungentes, capazes de demonstrar uma dor profunda. Todavia, no poema de Cecília, o último suspiro, representando a última voz, revela o desejo inalcançável de se obter a paz de espírito, sugerida por termos como “fé”, “céus” e “divino”. Por outro lado, o texto de Florbela faz menção ao “inferno dantesco”, o fim inevitável que até mesmo se tornaria suportável caso o desejo carnal do “beijo”, capaz de provocar “devaneios dolorosos”, fosse satisfeito.

## 4.2 O ESTILO CLÁSSICO

Além da investigação da temática utilizada para a comparação dos poemas de Cecília Meireles e de Florbela Espanca, um outro ponto de convergência que não poderia ser desconsiderado é o uso pelas escritoras de estilo clássico na escrita, pois conforme abordado anteriormente, tanto uma como a outra primaram pelo apuro formal de seus textos, a ponto de Leodegário A. de Azevedo Filho, por mais de uma vez, referir-se à “técnica clássica” (1970, p. 24) de Cecília, e de Massaud Moisés aproximar Florbela “dos grandes sonetistas da Língua [Portuguesa]” (2000, p. 483).

Mais do que uma aproximação entre as obras dessas poetisas, busca-se aqui o vínculo com a produção clássica anterior, uma intertextualidade com os poemas que, de acordo com o capítulo que aborda o cânone literário, serviram e servem de modelo e inspiração para a produção de novos textos, pois como afirmou Barthes, “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (apud NITRINI, 2000, p. 165).

Nesse contexto, Harold Bloom indica em *O cânone ocidental* vários escritores, que em sua trajetória produziram poesia, entre eles Shakespeare, Petrarca, Goethe, Camões, Leopardi, Victor Hugo, Whitman, Neruda, Pessoa, Borges, e estas considerações podem auxiliar na análise dos poemas de Cecília

Meireles e Florbela Espanca. Uma delimitação dessa relação se faz necessária e pode apontar para dois escritores: o italiano Francesco Petrarca, que para Salvatore D'Onofrio foi "o maior poeta lírico da Baixa Idade Média" (2004, p. 203), e Luís Vaz de Camões, representante do classicismo português e, como afirma Massaud Moisés, "considerado um dos maiores poetas de todos os tempos." (1992, p. 60).

A poesia de Camões, assim como a da maioria dos poetas europeus do século XVI, refletiu como uma imitação da lírica de Petrarca, realizada no século XIV, a qual deixou marcas profundas na formação estética de muitos poetas. D'Onofrio assim resumiu essa situação:

Quanto ao aspecto formal, os imitadores de Petrarca preocuparam-se com a escolha apropriada dos adjetivos, a musicalidade dos versos, a preferência pelo uso do soneto, a busca de metáforas capazes de estabelecer homologias entre os dotes físicos e a beleza espiritual da amada. (2004, p. 203).

O soneto *Questa anima gentil che si diparte* de Petrarca, por exemplo, utiliza a estrutura tradicional de dois quartetos e dois tercetos, e um esquema de rimas ABBA ABBA CDC DCD que, aliado aos versos decassílabos e ao uso predominante de aliteração, proporciona a musicalidade da poesia clássica.

Nos sonetos produzidos por Camões, pode-se observar a intertextualidade com os sonetos de Petrarca, não só pela estética clássica ou busca da musicalidade, mas também pelo empréstimo de versos do poeta italiano. Nesse caso *Alma minha gentil, que te partiste*, teria sido inspirado no poema anteriormente mencionado (MOISÉS, 2000, p. 86). Também sob a estrutura tradicional do soneto petrarquiano, ou seja, a forma fixa de dois quartetos e dois tercetos, Camões estabelece contato com a estética clássica, marcada ainda pelos versos decassílabos, pelo esquema ABBA ABBA CDC DCD e pela busca da musicalidade através de efeitos sonoros, como a aliteração caracterizada pela repetição, por exemplo, da consoante "S".

O fato de Cecília Meireles e Florbela Espanca escolherem o soneto como forma predominante de sua produção juvenil já aproxima os seus textos entre si, mas especialmente da poesia de Petrarca e Camões, uma vez que carregam a intenção de apresentar uma lírica clássica, apoiada na forma fixa e padronizada dessa estrutura de poema. A observância às regras métricas e a preocupação com a rima, além de proporcionar a musicalidade dos poemas, garante a sua beleza

estética e revela a técnica apurada das jovens poetisas, conforme pode ser observado nos poemas “Panorama além” e “Aonde?”:

#### Panorama além

Não sei que tempo faz, nem se é noite ou se é dia.  
Não sinto onde é que estou, nem se estou. Não sei de nada.  
Nem de ódio, nem amor. Tédio? Melancolia.  
- Existência parada. Existência acabada.

Nem se pode saber do que outrora existia.  
A cegueira no olhar. Toda a noite calada  
no ouvido. Presa a voz. Gesto vão. Boca fria.  
A alma, um deserto branco: - o luar triste na geada...

Silêncio. Eternidade. Infinito. Segredo.  
Onde, as almas irmãs? Onde, Deus? Que degredo!  
Ninguém.... O ermo atrás do ermo: - é a paisagem daqui.

Tudo opaco... E sem luz... E sem treva... O ar absorto...  
Tudo em paz... Tudo só... Tudo irreal... Tudo morto...  
Por que foi que eu morri? Quando foi que eu morri?

(MEIRELLES, 1923, p. 79-80)

Esse poema, de Cecília Meireles, é um soneto que assim como *Alma minha gentil, que te partiste* e *Questa anima gentil che si diparte*, possui a forma tradicional dos dois quartetos e dois tercetos. Contudo, diferencia-se dos poemas de Camões e de Petrarca que são decassílabos, com rimas ABBA ABBA CDC DCD, por ser constituído por versos de doze sílabas poéticas, ou dodecassílabos, e apresentar o esquema ABAB ABAB CCD EED. Isso não quer dizer que Cecília esteja tentando fugir de uma alusão à poesia clássica dos antecessores aqui referenciados, muito pelo contrário, pois com isso, a poetisa acrescenta originalidade à influência recebida.

Percebe-se também a busca da musicalidade e da ênfase, representada pela repetição de palavras como “não”, “nem” e “tudo”. O ritmo é marcado por frases curtas e a técnica reaparece, assim como em Camões, por meio de recursos sintáticos, entre os quais está o encadeamento entre versos, no caso interno, conforme demonstra o fragmento: “A cegueira no olhar. Toda a noite calada / no ouvido. Presa a voz. Gesto vão. Boca fria.”

O poema a seguir, de Florbela Espanca, será comparado com o texto anterior de Cecília Meireles.

Aonde?...

Ando a chamar por ti, demente, alucinada,  
Aonde estás, amor? Aonde... aonde... aonde?...  
O eco ao pé de mim segreda... desgraçada...  
E só a voz do eco, irônica, responde!

Estendo os braços meus! Chamo por ti ainda!  
O vento, aos meus ouvidos, soluça a murmurar;  
Parece a tua voz, a tua voz tão linda  
Cantando como um rio banhado de luar!

Eu grito a minha dor, a minha dor intensa!  
Esta saudade enorme, esta saudade imensa!  
E só a voz do eco à minha voz responde...

Em gritos a chorar, soluço o nome teu  
E grito ao mar, à terra, ao puro azul do céu:  
Aonde estás amor? Aonde... aonde... aonde?..."

(apud DAL FARRA, 1999, p. 91)

O soneto reaparece, agora na poesia de Florbela Espanca, e o poema "Aonde?..." acompanha a forma muito utilizada pelos poetas canônicos Petrarca e Camões. É interessante, pois, observar que o número de sílabas poéticas utilizado por Florbela, doze, é o mesmo que o empregado por Cecília Meireles em "Panorama além", e diferente dos decassílabos dos poetas referenciados, mas isso, como já observado, não revela uma exceção, uma vez que a forma tradicional do soneto apresenta, geralmente, versos de dez ou doze sílabas.

Além dessa aproximação, Cecília Meireles e Florbela Espanca têm a originalidade como ponto comum, pois a poetisa portuguesa também utiliza um esquema de rimas que difere dos observados até agora: ABAB CDCD EEB FFB. A musicalidade desse poema também é obtida pela repetição de palavras, principalmente "aonde", que também é o seu título, e configura a expressão de um eco, uma resposta aos gritos do eu-lírico.

Observa-se ainda que, tanto a palavra "aonde" que aparece no segundo verso da primeira estrofe, como "responde", que está no quarto verso dessa mesma estrofe, reaparecem no final da quarta e da terceira estrofes,

respectivamente, proporcionando uma repetição de rimas. Trata-se de outra recorrência à tradição lírica portuguesa, em cujas origens o paralelismo estava tão presente. Em adição a esse efeito sonoro, existe também a aliteração, repetição do “S” para representar a voz que se mistura ao vento.

Por fim, vale destacar uma característica capaz de distinguir tanto Cecília Meireles como Florbela Espanca, nesse período de sua produção literária, que é o ecletismo na forma de escrever, uma vez que demonstraram toda a sua técnica clássica não só por meio dos sonetos, mas também por poemas de diversas formas, entre elas os tercetos e as quadras ou quartetos, o que pode ser atestado pelos poemas “A elegia do fantasma” e “Súplica (II)”, apresentados a seguir.

#### A elegia do fantasma

Por que eu te quero tanto, tanto,  
depois de tanto desencanto,  
depois de tanto, tanto pranto?

Oiço-te a voz no lento vento  
que anda comigo, sonolento,  
pela tormenta, num tormento...

E, ouvindo o vento, sinto, sinto,  
a noite como um labirinto  
envolvendo o meu corpo extinto...

Na grande treva que amedronta,  
minha alma tonta, tonta, tonta  
os sonhos mortos, mortos, conta...

E faz perguntas, faz perguntas...  
Quer saber das vidas defuntas  
que antigamente andavam juntas...

(MEIRELLES, 1923, p. 61-62)

No caso de Cecília Meireles, além da “terza rima italiana”, que compõe o poema “Beatitude”, apresentado no segundo capítulo, e que segue o esquema de rimas ABA BCB CDC DED EFE FGF GHG HIH I, observa-se o requinte do poema “A elegia do fantasma”, que embora composto também por tercetos, possui um esquema mais simples, do tipo AAA BBB CCC DDD EEE, mas demonstra uma musicalidade ímpar devido à repetição de palavras e uma sequência de rimas

bem concatenada, com a terminação dos versos em “anto”, “ento”, “into”, “onta” e “untas”.

### Súplica (II)

Olha pra mim, amor, olha pra mim;  
Meus olhos andam doidos por te olhar!  
Cega-me com o brilho de teus olhos  
Que cega ando eu há muito por te amar.

O meu colo é arminho imaculado  
Duma brancura casta que entontece;  
Tua linda cabeça loira e bela  
Deita em meu colo, deita e adormece!

Tenho um manto real de negras trevas  
Feito de fios brilhantes d’astros belos  
Pisa o manto real de negras trevas  
Faz alcatifa, oh faz, de meus cabelos!

Os meus braços são brancos como o linho  
Quando os cerro de leve, docemente...  
Oh! Deixa-me prender-te e enlear-te  
Nessa cadeia assim eternamente! ...

Vem para mim, amor... Ai não desprezes  
A minha adoração de escrava louca!  
Só te peço que deixes exalar  
Meu último suspiro na tua boca!...

(apud DAL FARRA, 1999, p. 91)

Já em “Súplica (II)”, Florbela Espanca também demonstra o seu apuro clássico, uma vez que adota o decassílabo composto por cinco estrofes de quatro versos, quartetos cujas rimas se dão predominantemente em suas segundas e quartas linhas, no qual o ritmo e a musicalidade são marcados por recursos sonoros, como a repetição de palavras, e sintáticos, como o encadeamento, conforme visto também no poema “Panorama além” de Cecília Meireles, e que reaparece nos versos “Vem para mim, amor... Ai não desprezes / A minha adoração de escrava louca!”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cecília Meireles e Florbela Espanca foram contemporâneas, pois a primeira nasceu no Rio de Janeiro em 1901 e a segunda em Vila Viçosa, Portugal, no ano de 1894. Entretanto, elas não mantiveram qualquer tipo de contato, o que corrobora a hipótese de que uma desconhecia a produção literária da outra. Para a realização deste trabalho, baseado no estabelecimento de comparações entre textos das duas poetisas, foi escolhida a produção literária realizada na juventude: *Nunca mais... e poema dos poemas*, de Cecília, e *Trocando olhares*, de Florbela.

Quando, entre os anos de 1915 e 1917, Florbela Espanca escreveu em Portugal os textos que mais tarde comporiam *Trocando olhares*, a adolescente Cecília ainda não havia iniciado sua carreira literária, o que só aconteceria em 1919 com *Espectros*, de modo que seria impossível a poetisa portuguesa ter recebido influências da brasileira. Por outro lado, como o resgate e a publicação de *Trocando olhares* aconteceram apenas em 1985, cinquenta e cinco anos após a morte de Florbela e vinte e um da de Cecília, fica evidente que a brasileira também não recebeu nenhum influxo daquela ao publicar, em 1923, *Nunca mais... e poema dos poemas*.

Assim, a aproximação entre as produções literárias, quando as poetisas tinham entre 21 e 23 anos de idade, não foi pautada pela busca por intertextualidade entre os poemas, mas pelo confronto entre as temáticas abordadas e a referência à técnica clássica utilizada por ambas à semelhança da lírica cultivada pelos escritores canônicos, aí sim por meio da determinação de intertextos, nesse caso específico, considerando-se a influência desses textos anteriores, fontes de modelo e inspiração, na poesia de Cecília Meireles e Florbela Espanca.

Os temas recorrentes na literatura feminina de língua portuguesa, na visão de Maria Lúcia Dal Farra, em “Seis mulheres em verso” (2010, p. 251-276), um estudo da produção literária das próprias Cecília Meireles e Florbela Espanca, além das escritoras Gilka Machado, Zila Mamede, Adélia Prado e Paula Tavares, serviram como subsídio para a determinação da temática utilizada pelas duas primeiras. A análise dos poemas “Noturno de Amor” e “À hora em que os cisnes cantam”, de Cecília Meireles, “Sonhos” e “Nunca mais!”, de Florbela Espanca, permitiu a delimitação do tema do amor que, embora desejado ardentemente, só é

concretizado em sonho, e evidenciou sentimentos de melancolia, solidão, sofrimento, saudade e desalento, além da referência que as duas poetisas fazem à morte, outro tema que marcou suas vidas de forma incisiva.

O estudo dos poemas “Panorama além” e “Aonde?...”, respectivamente, de Cecília Meireles e Florbela Espanca, deixa clara a influência de poetas canônicos, como Petrarca e Camões, sobre as escritoras, não no que diz respeito à intertextualidade explícita, porém lembrando a forma do soneto “petrarquiano”, também muito utilizado por Camões. Além disso, a intertextualidade fica subentendida pela dedicação das poetisas à busca da musicalidade, à observância das regras métricas e ao apuro na formação das rimas, elementos estes presentes na tradição lírica portuguesa.

A técnica clássica das duas poetisas, já presente na produção literária realizada na juventude, e enaltecida por Leodegário A. de Azevedo Filho e Massaud Moisés, além do suporte dos grandes escritores, foi ratificada pela busca da originalidade. Quando do uso do soneto, Cecília Meireles e Florbela Espanca não ficaram presas aos versos decassílabos, pois utilizaram também os dodecassílabos. Além disso, esquemas de rimas como ABAB CDCD EEB FFB substituíram naturalmente as tradicionais ABBA ABBA CDC DCD e ABAB ABAB CDC DCD. Já, quando seus poemas apresentaram estruturas formadas por estrofes de três ou quatro versos, a originalidade também se sobressaiu com o uso, por exemplo, da “terza rima italiana”, conforme se vê no esquema ABA BCB CDC DED EFE FGF GHG HIH I, ou na formação de rimas com o uso de recursos sintáticos e sonoros, vistos nos poemas “Beatitude” e “A elegia do fantasma”.

Essa análise contrastiva dos textos de Cecília Meireles e Florbela Espanca proporcionou uma aproximação literária entre as jovens poetisas, que embora vivendo em contextos históricos distintos e geograficamente tão distantes, abordaram temas semelhantes, com o uso de uma forma clássica bem parecida, além de as duas utilizarem uma técnica refinada sem desprezar a originalidade.

Portanto, tal condição revela uma produção inicial de qualidade de Cecília Meireles e Florbela Espanca, justificando plenamente que se considere estudos mais profundos sobre as autoras que, embora tão distantes geograficamente, estavam tão próximas literariamente. Isso acontecendo, seria possível não apenas de se resgatar a beleza dessa poesia juvenil do início do século XX, mas como visto de maneira sintetizada por meio de alguns poemas neste

trabalho, de se comprovar características que já despontavam nas poetisas e que se consolidariam posteriormente, proporcionando o reconhecimento da crítica e do público.

Espera-se que o estudo empreendido possa despertar a curiosidade dos leitores para o conhecimento dessa produção singular.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. **Poesia e estilo de Cecília Meireles: a pastora de nuvens.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

BELLODI, Zina C. **Melhores poemas:** Florbela Espanca. São Paulo: Global, 2005.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental:** os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Sonetos.** São Paulo: Martin Claret, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia (org.). **Poemas de Florbela Espanca.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Afinado desconcerto:** contos, cartas, diário. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Seis mulheres em verso.** Disponível em:

[http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/2000\(14\)/Farra.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/2000(14)/Farra.pdf). Acesso em: 21 jan 2010.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles:** o mundo contemplado. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental:** autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 2006.

FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. **Língua e literatura.** 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MEIRELLES, Cecília. **Nunca mais... e poema dos poemas**. Rio de Janeiro: Editora A Grande Livraria Leite Ribeiro, 1923.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa através dos textos**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETRARCA, Francesco. **Il canzonieri: rerum vulgarium fragmenta**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb001118.pdf>. Acesso em: 02 fev 2010.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras**. Petrópolis: Vozes, 1973.