

‘Como eu sou vossa Irmã, ó Meus Irmãos!’: Florbela, irmã simbólica de Camões

Cláudia Pazos Alonso

Num influente ensaio intitulado ‘Tradition and the Individual Talent’, publicado em 1919, no mesmo ano em que *Livro de Mágoas* veio à estampa, o poeta modernista T.S. Eliot afirma: ‘No poet, no artist of any art, has complete meaning alone. His significance, his appreciation, is the appreciation of his relation to the dead poets and artists’. Seguindo a norma do período em questão, Eliot não se apercebe sequer que os modelos literários consagrados podem criar complicações adicionais para as escritoras. Porém, para qualquer mulher que então escrevesse, as complexidades inerentes ao processo de como usufruir de alguma legitimidade numa tradição maioritariamente masculina teriam sido uma questão incontornável. Por exemplo, Virginia Woolf articula explicitamente as vicissitudes que as mulheres artistas enfrentavam, no seu *A Room of One's Own*, de 1929, através da imagem espectral de uma imaginária Judith Shakespeare, irmã de William. A escritora inglesa demonstra vividamente o que seria ser uma parente pobre, ‘trapped in a woman’s body’, um génio feminino conduzido ao suicídio pelo desprezo a que fora votada pela sociedade.¹

No contexto português, Florbela Espanca, cujos três volumes de poesia abrangem precisamente o período no qual estes dois ensaios foram escritos, dá corpo na sua obra a algumas das tribulações que uma equivalente portuguesa da irmã simbólica de Shakespeare teria necessariamente de enfrentar, lutando para ser reconhecida como imaginária irmã de Camões. Como Battersby elucida, ‘Romanticism turned the artist into a demi-god: the genius. Woman, by contrast, became simply “Other”. [...] being a creator and a truly feminine female were deemed to be in conflict’ (1989, p.6). Ou seja, o génio era predominantemente construído como masculino, pelo que a dupla identidade de mulher e escritora se constituía, *a priori*, como um paradoxo difícil de ultrapassar.

No *Livro de Mágoas*, os desafios da escrita ainda parecem insuperáveis a Florbela, visto estar dolorosamente consciente de transgredir, ao sair do papel que lhe era socialmente destinado, enquanto procriadora (e não criadora). Nesta fase inicial, o fracasso em contar

¹ Tais provações e tribulações não terão apenas afetado a ficcional Judith Shakespeare, pois a sua criadora Virginia Woolf também se suicidou, à semelhança de Florbela, aliás.

enquanto génio feminino é talvez mais obviamente visualizado em ‘Vaidade’, onde Florbela se concebe como ‘a Poetisa eleita’ – aqui o artigo definido sublinha a sua excecionalidade simbólica. A sua jornada inebriante rumo à autoridade poética é enfatizada através da anáfora ‘Sonho que’, ao longo das primeiras três estrofes. Como José Rodrigues de Paiva perspicazmente notou, esta estrutura ecoa o célebre soneto de Antero de Quental ‘O Palácio da Ventura’, que começa com a afirmação ‘Sonho que sou um cavaleiro andante’, muito embora Florbela assuma uma nova configuração, explicitamente feminina. Com efeito, metaforicamente falando, ela torna-se semelhante à Virgem Maria, transcendendo a sua condição terrena, como já foi sublinhado por Owen e Pazos Alonso (2011, p.42):

Sonho que sou Alguém cá neste mundo . . .
Aquele de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a terra anda curvada! (2012, p.84)

Mantendo a traça de Antero, o soneto de Florbela termina em melancolia. Enquanto que Antero encontra apenas um palácio vazio, ‘Mas dentro encontro só, cheio de dor,/ Silêncio e escuridão – e nada mais!’ (1981, p.27), o destino de Florbela é, sem dúvida, ainda mais angustiante, mapeando a sua queda da graça quando descobre que ela é o nada. Na primeira edição, a obliteração de qualquer sentido do eu é transmitido graficamente através da divisão da última linha na página impressa, mostrando que ela se encontra literalmente dilacerada:

Acordo do meu sonho . . .
E não sou nada!

É por conseguinte natural que Florbela, após a publicação da sua primeira obra, *Livro de Mágoas*, tivesse sentido uma pressão considerável, ao ser finalmente projetada para o foro público através da sua produção poética. Nestas circunstâncias, não é de se estranhar que a sua segunda coletânea, *Livro de “Soror Saudade”*, exhiba um fenómeno a que a psicanalista britânica Joan Riviere, num artigo de 1929, se referiu como ‘The idea of Womanliness as Masquerade’: um fenómeno compensatório apresentado por algumas das suas pacientes com sucesso intelectual. Segundo Riviere, ‘Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask,

both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it' (1929, p.306). No caso de Florbela, a posse de uma masculinidade simbólica pode ser entendida como o resultado de ter entrado no domínio masculino por excelência da poesia. De facto, as represálias não tardaram a se fazer sentir, tendo sido acusada, inclusive, de não passar de “um António Nobre de saias”.

Assim, num contexto cultural que lhe era pouco propício em virtude do seu género, a máscara da feminilidade torna-se o seu disfarce. O facto de uma das suas estratégias retóricas consistir no que se pode chamar como ‘a feminilidade excessiva’, é abundantemente ilustrado nos dois poemas que inauguram o *Livro de “Soror Saudade”*, onde a escritora demonstra quase total subservência para com duas das figuras masculinas mais significativas na sua vida, nomeadamente o poeta Américo Durão, seu colega universitário, e o seu segundo marido, António Guimarães. No poema que lhe dedicara, Durão celebrara um corpo de mulher que apenas podia ser entronado, paradoxal e perversamente, através da sua morte metafórica, de modo semelhante ao comentário revelador de Poe de que ‘a women’s dead body is unquestionably the most poetical topic’ (1984, p.19). Aliás, outros seus colegas de Faculdade, poetas menores como Boto de Carvalho e Camélier, também viram no corpo feminino, metaforicamente morto um tópico irresistivelmente poético.²

Visto que o título da obra, *Livro de “Soror Saudade”*, destaca desde logo a imagem da freira mística, concebida por Durão, Florbela parece inicialmente aceitar a sua apresentação como uma mulher submissa e silenciosa. Porém, convém assinalar o facto geralmente desconhecido de que o nome Soror Saudade aparece entre aspas na primeira edição, tanto no título da obra, como no soneto epónimo de abertura. Se por um lado, as aspas reconhecem explicitamente Durão enquanto o ‘criador’ de “Soror Saudade”, o seu uso aponta simultaneamente para um facto perturbador: a poetisa apenas existe no domínio público enquanto ficção produzida pela imaginação de outrem. Assim, este sinal indica a clivagem entre a sua própria identidade e aquela que lhe é socialmente atribuída, máscara que ela adota. Subliminarmente, porém, a sua aparente deferência, excessivamente reiterada aqui, indicia desde

² Para uma transcrição desses poemas, ver Cláudia Pazos Alonso, ‘*Tanto poeta em verso me cantou: The Role of Florbela Espanca's University Colleagues in her Poetic Development*,’ *Portuguese Studies* 11 (1995), pp.168-178.

logo uma necessidade *a priori* de rejeitar a sua existência entre aspas, a favor de uma vivência mais autêntica, baseada na sua própria experiência.

Ao longo de *Livro de “Soror Saudade”*, Florbela continua a desenvolver a estratégia de usar a feminilidade como um disfarce (por exemplo, em “Que Importa?...”, “Crepúsculo”, “Suavidade”, “Sol Poente”). Porém, se esta pode ser usada enquanto máscara, também pode ser posta de lado. Assim, se vários sonetos no *Livro de “Soror Saudade”* se valem duma feminilidade excessiva, existe outro padrão que emerge, frequentemente em paralelo, e por vezes dentro do mesmo soneto. É uma estratégia que não só fornece uma alternativa viável ao mecanismo inconsciente de compensação da feminilidade enquanto máscara, mas também conduz, em última análise, a um empoderamento pelo processo de revisão cultural, de uma forma que desafia cada vez mais a posição cultural subalterna atribuída às mulheres pelos discursos dominantes. Tal como delineado por Adrienne Rich: ‘Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male dominated society’ (itálicos da autora, 1980, p.15).

Em ‘Prince Charmant...’, tomando como ponto de partida a formulação de Rich ‘de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar num texto antigo com uma nova orientação crítica’ encontramos um primeiro exemplo, absolutamente paradigmático. Com efeito, este soneto oferece uma releitura do final cor-de-rosa prometido pelos contos de fadas (nomeadamente, neste caso, o da “Bela Adormecida”), a vários níveis. Em primeiro lugar, Florbela elege um fim diferente para a sua história. A conclusão disfórica por ela tecida “– Nunca se encontra Aquele que se espera!... –”, é preparada pela analogia implícita com D. Sebastião, que “virá, talvez, nas névoas da manhã”, outro mito cultural assim posto em causa pelo uso de um dubitativo. Em segundo lugar, uma outra variação importante sobressai nesta reescrita florbeliana: a protagonista, retratada com estando à espera, longe de manter uma tradicional passividade feminina, procura ativamente o seu “Príncipe Encantado”. Além disso, note-se que a busca é motivada pelo desejo físico, que fica explicitado na segunda quadra, onde a dor é corporalmente sentida pelo sujeito de enunciação:

Ó noites da minh’alma tenebrosas!

Boca sangrando beijos, flor que sente...
Olhos postos num sonho, humildemente...
Mãos cheias de violetas e de rosas...

Esta quadra, que funciona como um à parte, renega a compostura virginal geralmente atribuída às heroínas dos contos de fadas tradicionais. Não é por acaso que comparecem aqui três elementos essenciais para a autodefinição de Florbela como sujeito claramente sexual: a boca, olhos e mãos. Com efeito, como indica Billie Maciumas, esta tríade, “signify, in florbelian terms, herself as agent in the symbolising process itself” (apud Pazos Alonso, 1997, p.112). Trata-se de uma questão fulcral para o desenvolvimento da poética florbeliana na medida em que, como lembra Ana Luísa Amaral, ‘culture is experienced in the body, as much as it is inscribed in what is, after all, part of it: the mind, or the reason, or artistic creativity’ (2001, p.11).

Neste roteiro de revisão que nos propomos desvendar, um segundo momento incontornável, situado a meio da coletânea, surge em ‘Esfinge’, ou não fosse esse um texto onde a *charneca*, paisagem típica do Alentejo que dará a Florbela o título da sua terceira obra, comparece pela primeira e única vez em *Livro de “Soror Saudade”*. Se por um lado, a *charneca* representa um espaço natural, estando por isso associada a uma feminilidade frequentemente desvalorizada, logo na primeira quadra passa a ser também construída como um espaço primordial e idílico, pelo que o desabrochar da natureza se verte em metáfora do florescimento do corpo feminino.

Como se vê no primeiro terceto, porém, no imaginário cultural ocidental a subjetividade feminina está ligada à noite e ao inconsciente. A melancolia da *charneca* à espera de um Príncipe Encantado fugaz (o Sol), é verbalizada, tal como sucedera nos quartetos, através de um elemento natural, a lua, a única presença que comunga com o eu lírico solitário e é geralmente associada ao feminino por oposição ao Sol masculino (que sintomaticamente está completamente ausente desta estrofe). O luar entoia um cântico religioso: o *De Profundis* triste da saudade, ou seja, um salmo penitencial (salmo 130), apontado para uma fusão entre a natureza e a memória cultural.

O soneto encerra com chave de ouro, quando a *charneca* antropomorfizada ganha inesperadamente uma nova configuração, a de uma criatura mitológica, a Esfinge, que preenche toda a paisagem:

Ficaria, olhos quietos, a cismar...
Esfinge olhando, na planície enorme...

Na mitologia grega, o enigma da Esfinge (uma criatura muda mas com asas, metade leão e metade mulher) constitui um desafio que tem de ser decifrado, pois de outro modo a vítima será devorada. Dito de outro modo, a esfinge, por ser uma criação cultural híbrida, oferece uma metáfora para a resistência cultural feminina face à invisibilidade. Dado que não sabemos o que a esfinge está a olhar, os seus olhos ‘*quietos*’ tornam-se uma metáfora do *in-quieto*. Esta contemplação que surge no espaço da noite, espaço esse ligado ao sonho e ao inconsciente, cria um desassossego, prolongado através de reticências nos versos finais. Segundo Cixous, ‘The deep unconscious is a country without boundaries, but where the repressed survives’ (ano?p.98). O olhar da Esfinge na planície sem fronteiras aponta para aquilo que ainda está por concretizar, ultrapassando o foro amoroso, para abarcar um universo existencial.

Outro caso exemplar de revisão ocorre em ‘Horas Rubras’, onde o sujeito de enunciação tem por missão desempenhar um papel tradicional, o da musa, mas vai muito além da posição subalterna que lhe coube: na terceira estrofe, interpela a figura do Poeta, oferecendo-se ao olhar masculino e chamando-lhe a atenção através do espetáculo do seu corpo, nomeadamente a sua alvura (lábios brancos e braços vestidos de luar). A sua brancura porventura lembra a de uma estátua, o que lhe confere o estatuto de *objet d’art*, mas convém não esquecer que, já nas *Metamorfoses* de Ovídio, o feminino esculpido podia ganhar vida própria. Assim, a coberto de uma estilização artística, a máscara feminina da sedução permite a Florbela destabilizar a consuetudinária passividade e imaterialidade femininas, não apenas através da listagem dos seus atrativos físicos, mas também e, sobretudo, através do corpo das palavras, ou seja, o discurso poético, por ela iniciado, graças ao qual ela ganha autonomia, invertendo assim os tradicionais papéis de género.

Nesse contexto, convém referir a possível intertextualidade deste soneto com um poema da autoria de Alfred de Musset, ‘La nuit de Mai’, que encena também um diálogo entre duas figuras, a da Musa e a do Poeta. Com efeito, o poema francês começa precisamente com a Musa a pedir ao poeta romântico um ósculo: ‘Poète, prends ton luth et me donne un baiser’. Ao invés, o soneto florbeliano, tendo metaforicamente usurpado a voz poética, encerra com o Poeta na posição de amante (ainda maiusculado, mas já sutilmente invertidos os respetivos papéis de género), sendo agora ele que se encontra à procura dum beijo:

E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu Poeta, o beijo que procuras!

Mas não é apenas a imagem da Musa que é susceptível de ser vista com novos olhos. A monja, máscara adotada como emblema no poema de abertura, longe de se manter imutável ao longo do tecido textual de *Livro de “Soror Saudade”* também passa por várias metamorfoses. Note-se que o soneto “ ‘Soror Saudade’ ” figurava no caderno manuscrito *Livro do Nosso Amor*, ainda com o título ‘O Meu Nome’, mas fora posto de lado em *Claustro das Quimeras*. Porém, Florbela voltou a recuperá-lo, atribuindo-lhe um novo título, “ ‘Soror Saudade’ ”, que optou por colocar entre aspas. Ou seja, com esta mudança, passa a existir uma ambiguidade que as aspas porventura deixam entrever: o véu o o hábito ocultam a anatomia sexuada; porém, ao enfatizar um extremo ocultamento do corpo, apontam desde logo (embora apenas através da ausência, quer em “ ‘Soror Saudade’ ”, quer ainda em “Ódio?”) para o corpo material e a sua sexualidade potencialmente disruptiva. Em consequência, a viabilidade da personagem mística aparece dramaticamente questionada quer em “Renúncia”, quer em “Exaltação”.

Em “Renúncia”, a própria cela, espaço de enclausuramento que simboliza a repressão forçada da sexualidade feminina (pelo superego?), na segunda quadra ganha vida própria, sendo ‘como um rio de luz’, comparação que aponta para o desejo, sediado no inconsciente mas sempre prestes a aflorar à superfície, a transbordar. De acordo com Foucault (1975), para produzir um corpo dócil é preciso um controle que requer uma coerção constante, aqui transmitida através da sequência ininterrupta das ordens dadas nos tercetos. Assim, as terríveis implicações das regras que a monja havia interiorizado acerca da necessidade social de autodisciplinar-se e castigar o seu corpo são questionadas no paradoxo dos versos finais: «Enche a boca de cinzas e de terra,/ Ó minha mocidade toda em flor!».

Neste primeiro plano, a promessa vital de uma juventude florescente vê-se abruptamente cortada por uma sentença de morte autoimposta. As cinzas remetem para quarta-feira de cinzas, enquanto a terra aponta para o ato de enterrar uma pessoa já defunta. Ao mostrar uma jovem na plenitude da vida, convencida de ter de ser metaforicamente enterrada viva, a intenção da autora era decerto provocar uma reação de manifesto horror nos leitores, visto que a boca que se quer silenciar, é justamente o *locus* da enunciação, (além de poder ser uma metáfora do órgão sexual feminino). Este paradoxo transforma assim a monja silenciada numa figura que, à semelhança de

uma Antígona, se imola de livre vontade, num gesto que afinal questiona, citando Judith Butler na sua análise desta personagem trágica, “the symbolic constraints under which liveability is established” (2000, p.55).

Este percurso de revisão, subversivamente ensaiado de vários modos, culmina, de forma magistral, no soneto que encerra a obra, “Exaltação”. Convém referir que este soneto apenas consta do manuscrito de *Livro de “Soror Saudade”* e das provas tipográficas, o que nos leva a crer que se tratou de um acrescento de última hora. Ora esta peça subverte, conscientemente, a imagem da Irmã religiosa tão prominente no limiar do livro, imagem essa que fora ainda aparentemente enaltecida, embora já de forma irónica, em ‘Renúncia’. O soneto começa com uma exclamação que afirma o desejo de viver, negando assim qualquer atitude sacrificial anterior, interiorizada pela monja dócil. Contudo, também significa uma recusa categórica por parte de Florbela de ser idealizada ou fixada na imagem de um corpo feminino virginal, metaforicamente morto, tal como os poetas, com quem conviveu durante o período da Faculdade de direito, pretenderam inscrevê-la para a posteridade. Ou seja, em vez de manter a máscara de feminilidade por ela até então provisoriamente adotada, Florbela, de forma subversiva, passa a autocaracterizar-se como radicalmente alheia ao controlo exercido sobre o seu corpo.

A mística freira adota aqui uma postura resolutamente pagã, que implica a blasfémia. Logo na primeira quadra, o papel de Deus na criação é reinterpretado de uma forma profana, que privilegia o erotismo: ‘Deus fez os nossos braços p’ra prender’. Aliás, a exaltação do título, longe de remeter para a exaltação de um Deus divino, vai ser usada para bradar aos quatro ventos uma trajetória de agenciamento feminino, que, na segunda quadra, passa pela reivindicação de ‘A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...’. Este desafio às normas, desvendando uma descomunal ambição de vingar no mundo literário, permite-lhe então rejeitar a sua identidade como irmã cristã, para confraternizar, no último terceto, com aqueles que a sociedade (supostamente cristã e caridosa) excluiu: os boémios, os vagabundos, os poetas.

Tal lhe permite situar-se em pé de igualdade com uma comunidade habitada pelos “poetas mortos”, para retomar a expressão de T.S Eliot. A pontuação das últimas duas linhas (dois pontos e um travessão) torna explícita a fala do eu poético, testemunhando que Florbela se dirige aos seus irmãos poetas, para afirmar peremptoriamente o vínculo fraternal do génio poético, que lhe permite comungar com estes eleitos, sintomaticamente marginalizados pela sociedade bem-pensante:

Boémios, vagabundos, e poetas:

– Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...

Anteriormente, em *Livro de Mágoas*, Florbela iniciara um diálogo com ‘os poetas mortos’, em “Torre de névoa”, soneto esse que Fabio Silva considera, *et pour cause*, um ‘poema-chave’ (2012, p.25). Qualquer possibilidade de resposta ficara no entanto malograda, dada a enorme assimetria de género, ainda então sentida na pele por Florbela.

Agora, pelo contrário, uma explosiva autoconfiança permite à poetisa reformular até a própria transcendência poética a que Durão aludira no soneto que lhe dedicara. Com efeito, ao invés da sublimação artística de um amor não-concretizado, Florbela reivindica justamente a sua experiência corporal como passaporte para a sua tão almejada igualdade poética, uma característica que passará a ser a sua imagem de marca, mormente em *Charneca em Flor*:

No lago dos meus olhos de violetas,

Nos meus beijos extáticos, pagãos!...

Trago na boca o coração dos cravos!

Em suma, as estratégias, quer da feminilidade usada como uma máscara, quer da re-visão cultural, informam indubitavelmente o *Livro de “Soror Saudade”* do princípio ao fim. Pondo em cena, com vários disfarces (a princesa do conto de fadas, a monja, a musa, a charneca), um corpo feminino que afinal se nega a ser dócil, Florbela D’alma da Conceição Espanca procurou obstinadamente outorgar uma legitimidade simbólica à criatividade feminina. Por isso, a podemos considerar como imaginária irmã mais nova de Camões. Lembremos porém que se trata de um percurso tão audacioso para a época que é preciso aguardar o auge da sua trajetória poética, em *Charneca em Flor*, para encontrá-la a medir-se explicitamente com o poeta de ‘Amor é fogo que arde sem se ver’, no intuito de ultrapassar os parâmetros camonianos. Citemos nomeadamente o caso de “Ser Poeta”, como Klobucka demonstra com rara fineza (2009, pp.139-142), e o conjunto de dez sonetos introduzidos, em jeito de epígrafe, precisamente com o verso

de Camões, ‘é um não querer mais que bem querer’, como já foi referido por Owen e Pazos Alonso, (2011, pp.60-2). Não nos cabe aqui analisar mais detidamente este percurso posterior a *Livro de “Soror Saudade”*, mas apenas assinalar que, através dele, Florbela realmente provou ser, no contexto da tradição literária portuguesa, uma ‘poeta forte’, tal como definido por Bloom em *The Anxiety of Influence* (1997, p.5).

Entetanto, finda a trajetória conturbada de *Livro de “Soror Saudade”*, obra essa que passou por sucessivas rescritas e reformulações, quando chegamos ao derradeiro verso da derradeira obra publicada em vida por Florbela, este verso profético ‘– Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!....’, já nos encontramos, finalmente, perante a conquista (mal grado uma óbvia desigualdade numérica) da igualdade na diferença, ou antes, diríamos nós, de uma merecida paridade poética.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ana Luísa, “Excesses: The Poetry of Florbela Espanca and Irene Lisboa”, *Cadernos de Literatura Comparada Margarida Losa*, 2 (2001, pp.10-25).
- BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, London, The Women’s Press, 1989.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, 2ª ed., New York, Oxford University Press, 1997.
- BRONFEN, Elisabeth, *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- BUTLER, Judith, *Antigone’s Claim*, New York, Columbia University Press, 2000.
- CAMÕES, Luís de, *Lírica Completa*, editado por Maria de Lurdes Saraiva. 3 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980–81.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ELIOT, T. S., ‘Tradition and the Individual Talent’, in *The Sacred Wood*. London, Faber and Faber, 1997 [1919].
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- KLOBUCKA, Anna, *O Formato Mulher: A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra, Angelus Novus, 2009.
- MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, |Paris, Gallimard, 1941.

OWEN, Hilary e Cláudia PAZOS ALONSO, *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*, Lewsiburg, Bucknell Press, 2011.

PAIVA, José Rodrigues de, ed. *Estudos sobre Florbela Espanca* (Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerênciano, 1995).

PAZOS ALONSO, Cláudia, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

-----, "Tanto poeta em verso me cantou: The Role of Florbela Espanca's University Colleagues in her Poetic Development," *Portuguese Studies* 11 (1995)

POE, Edgar Allan, 'The Philosophy of Composition,' in *Essays and Reviews*, New York, Literary Classics of the United States, 1984 (1846).

QUENTAL, Antero de, *Poesias de Antero de Quental*, ed. Maria Madalena Gonçalves, Lisboa, Editorial Comunicação, 1981.

RICH, Adrienne, 'When We Dead Awaken: Writing as Re-vision', in *On Lies, Secrets and Silence*. London, Virago, 1980.

RIVIERE, Joan, 'The idea of Womanliness as Masquerade', in *International Journal of Psychoanalysis*, 10, (1929), 303-313.

SILVA, Fabio Mario da, 'A construção de uma autoridade poética através das sensações e expressões da Dor no *Livro de Mágoas*' in Florbela Espanca, *Livro de Mágoas*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, pp.17-28.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, London, Penguin, 2000.