

Fabio Mario da Silva

Mestrando em Estudos Lusófonos

Universidade de Évora

**A Síndrome do Poeta: uma incursão na cultura lusófona através da poesia de Cecília
Meireles e Florbela Espanca**

À Comunidade Portuguesa de Pernambuco,
em especial, ao Emx^o Presidente Zeferino Ferreira da Costa
e ao Professor Doutor Alfredo Moraes Antunes

Resumo: Esse trabalho aborda algumas considerações em torno de uma possível angústia da influência que sofrem, principalmente, as escritoras de língua portuguesa, nomeadamente, Florbela Espanca e Cecília Meireles, que procuram valorizar-se, à sombra de “poetas mais fortes”; como também perceber o uso, no meio lusófono, dos vocábulos Poeta e Poetisa quando alguns críticos se referem a ambas autoras.

Palavras-chave: Florbela Espanca, Cecília Meireles, Poeta, Poetisa, Literatura.

Title: The Syndrome of the Poet: an incursion in Lusophony culture through the poetry of the Cecília Meireles and Florbela Espanca

Abstract: The text is about some verification around a possible anguish of the influence that suffer, mainly, the writers of portuguese language, nominated, Florbela Espanca and Cecília Meireles. They looking for to value herself, between the shade of "stronger poets"; as also to understand the use in the lusofony countries, about the words Poet and Poetess when some critics mention both authors.

Key words: Florbela Espanca, Cecília Meireles, Poet, Poetess, Literature .

Com a emancipação da mulher e o fortalecimento dos movimentos feministas, começou a pensar-se acerca do modo como as mulheres escrevem e como os homens as descrevem. Com o aparecimento de mulheres como Florbela Espanca e Cecília Meireles na literatura lusófona, quebra de um tabu de várias décadas, começaram a surgir determinados

questionamentos. Será que existe uma maneira feminina de ser, pensar e retratar o mundo? O que verificamos é que em muitos dos textos líricos destas autoras há uma busca, através do sujeito poético, da figura clássica do Poeta; ou seja, uma busca angustiada por um “poeta maior” no qual possam se reconhecer. Lembremo-nos que as duas escritoras surgem no período de florescimento de movimentos feministas, surgido quase simultaneamente no Brasil e em Portugal: final do século XIX e começo do século XX, retraindo-se e ressurgindo-se, durante e depois da ditadura dos dois países. Com a exclusão de escritoras na história literária canônica de Brasil e Portugal, nesse período florescem, principalmente, poetisas, autoras de produções entendidas pelos críticos como, muitas vezes, uma “poesia de segunda classe” (Pazos Alonso 1997: 187). As coincidências não param por aí: 1919 foi o ano da estréia de ambas no cenário literário: Cecília com *Espectrus* e Florbela com o *Livro de Mágoas*. Porém a poetisa brasileira possui uma obra mais extensa que Florbela, fato devido aos seus longos anos de vida, 63, que se contrapõe aos 36 da poetisa portuguesa.

Quando nos referimos a uma exclusão nas Literaturas brasileira e portuguesa, não estamos esquecendo nomes como o da poetisa portuguesa que, segundo Óscar Lopes e António José Saraiva, foi a iniciadora do Romantismo literário em Portugal – a Marquesa de Alorna, nem tampouco o da poetisa brasileira parnasiana citada por Alfredo Bosi, Francisca Júlia, nem de outras escritoras que não estão nos cânones da História da Literatura dos dois países. Contudo, são casos esporádicos, e que de certa forma contribuem para que não haja um símbolo de uma poetisa como referência no meio literário - diferentemente de, por exemplo, a cultura francesa, em que, já no final do século XVIII, encontramos a presença de uma poetisa na História canônica da Literatura, com Madame de Staël (1766-1817).

Neste trabalho, analisaremos, especificamente, o trato dado pelas autoras à representação auto-referencial do sujeito poético, como também o sentido que a palavra Poetisa ganhou no meio acadêmico Lusófono. Na verdade, o significante Poeta aparece em muitos de seus poemas, com o peso da figura masculina do Poeta. Seria por falta de um condigno espelho feminino? Os poetas têm sexo?

Harold Blomm, na obra *A angústia da influência*, reescreve à luz das teorias freudianas a história literária do complexo de Édipo. Segundo Terry Eagleton, o que Bloom faz é demonstrar que os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta “forte” anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; e qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar dessa “ansiedade da influência” pela remodelação sistemática de um poema “anterior”.

Diante da negação do valor atribuído aos textos produzidos por mulheres e do patriarcalismo da cultura lusófona, eclodem na poesia de Florbela e Cecília resquícios da herança e do peso da cultura em que estão inseridas: por exemplo, valorizam as suas construções poéticas assumindo-as sob a posição do substantivo masculino, Poeta, como forma de qualificação e de afirmação do eu lírico. Cecília, assim, escreve num poema intitulado “Motivo”: “Não sou alegre nem sou triste:/ sou poeta.” e Florbela, no soneto “A voz da tília”: “Já fui um dia poeta como tu”.

Claro que o significante poeta pode ser entendido nos versos citados como algo suprapessoal, sem distinção de sexos; porém, o compromisso com o fazer poético mostra-nos que algo está intrínseco na poesia de ambas poetisas, ou seja, há uma busca por uma tradição à imagem de um poeta “mais forte”, tipicamente masculino. Outro fator a ser pensado é que a imagem de feminilidade feita através da literatura foi sempre produzida por homens. Foi sempre a figura masculina que construiu a feminina, desde a primeira menção poética a uma mulher na Literatura Portuguesa, feita por Paio Soares de Taveirós no século XII, com a sua “Cantiga da Ribeirinha”, até aos moldes romântico e realista, que apresentam-nos o casamento como mola propulsora da sociedade e a mulher ora casta e anjo, ora pecadora e demônio.

Maria Rita Kehl vem esclarecer-nos que a definição de feminilidade e da mulher é algo moderno:

Se a fala masculina é que define a mulher, e não dá conta do recado – já que o mistério permanece -, é porque a mulher pouco fala. Não vale pensar as grandes exceções ao longo de milênios, Safo, George Sand, Santa Tereza de Ávila, as de sempre. Falar ao mundo, e mais ainda, falar de si, massivamente, é coisa que as mulheres vêm fazendo há menos de dois séculos: coisa de modernidade, portanto.(Kehl 1996: 58)

É claro que a falta de uma “poetisa maior” faz que os modelos e moldes da literatura sejam sempre representados pela imposição do modelo masculino do Poeta. É a angústia da influência, de ser ou se espelhar num Poeta que fosse referencial as suas composições poéticas, como no seguinte poema de Cecília Meireles:

Discurso

E aqui estou, cantando.

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.

Venho de longe e vou para longe:
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.

Pois aqui estou, cantando.

Se eu nem sei onde estou,
como posso esperar que algum ouvido me escute?

Ah! Se eu nem sei quem sou,
como posso esperar que venha alguém gostar de mim? (Maireles 1982: 17)

Preferindo os versos livres, diferentemente de Florbela, que prefere o soneto, Cecília constrói no poema um “eu” lírico que se exprime com uma poesia altamente confessional e emocional. Logo no terceiro verso há uma necessidade em se assumir como “um poeta”: entendendo-se no espelhar da água e do vento. Isto é, os poetas teriam, para esse “eu” poético, o dom de ser como esses elementos da natureza que são tão necessários à vida humana; deixando seu “ritmo”, quer dizer, seus versos, por onde passam. Essa imagem do ritmo do

poeta comparando-se ao do vento e da água, lembra-nos o vai e vem desses elementos da natureza, ritmo impregnado no poema.

Há uma busca por um caminho, que não se sabe ao certo qual é, apenas que é longe, como também uma necessidade de uma identidade, pois o “eu” procura suas marcas, impressões, e não as encontra. Seria uma procura por vestígios de sua própria inscrição como Poeta ou Poetisa?

Até no céu a voz poemática procurou seu caminho e nada encontrou. Na terceira estrofe também é explicitada a angústia de um não entendimento, metaforizado através da imagem do suicídio dos operários de Babel.

As dúvidas e as contradições permanecem no discurso do poema: “Pois aqui estou.../ Se eu nem sei onde estou”. Não saber onde está, nem quem é, causa ao “eu” poético frustração por não haver receptor ou ouvinte.

Há nesse soneto um compromisso com um fazer poético de buscar sua própria identidade como Poeta, que gera inúmeras contradições, angústias. É como se o “eu” procurasse ser um “poeta maior”, que já tenha um caminho traçado e alguém que lhe prestigie.

Vejamos como essa angústia de ser um poeta está presente num soneto de Florbela Espanca:

Torre de Névoa

Subi ao alto, à minha Torre esguia,

Feita de fumo, névoas, e luar,

E pus-me, comovida, a conversar

Com os poetas mortos, todo dia.

Contei-lhes os meus sonhos, a alegria

Dos versos que são meus, do meu sonhar,

E todos os poetas, a chorar,

Responderam-me então: "Que fantasia,

Criança doida e crente! Nós também
Tivemos ilusões, como ninguém,
E tudo nos fugiu, tudo morreu!..."

Calaram-se os poetas, tristemente...
E é desde então que eu choro amargamente
Na minha Torre esguia junto ao céu!... (Espanca 1996: 137)

No soneto “Torre de Névoa”, de versos decassílabos no qual sobressaem os mais frequentes, com acento na 6ª e na 10ª sílaba, já pelo título nos revela o isolamento em que se encontra a voz enunciativa: numa “torre” que é feita de “névoa”. Nesta construção, desde o princípio mostra-nos a relação conflituosa em que vive consigo mesma: “à minha Torre esguia”. Lembremo-nos que “torre” é um substantivo concreto, que através do jogo poético, também representa, neste poema, algo abstrato, através do adjunto adnominal restritivo (de fumo), por ser feita de “névoas”, “fumo” e “lunar”. Há, sutilmente, uma comparação de um “eu - Poeta” que dialoga com “poetas” anteriores e superiores, por isso é preciso subir a “torre” para conseguir chegar ao céu, e conversar com esses “poetas”. O “eu” lírico tem um propósito com esta comparação indireta: se sobrepor ou igualar sua realidade enquanto “poeta” à outra, dos poetas mortos. O sujeito lírico eufórico conta aos poetas seus “sonhos”, “versos”, “alegrias”. Mas de maneira arrebatadora os poetas desfazem os seus sonhos: “Que fantasia,.../ Tivemos ilusões.../ E tudo nos fugiu, tudo morreu!...”. Fernando J. B. Martinho fala-nos da importância desse soneto para percebermos qual o papel que Florbela atribui aos poetas mortos:

Embora, como se vê, tenha a preocupação de acentuar o que é seu, o que é criação sua, o que distingue a sua voz não deixa de admitir o diálogo com a tradição, com os que a antecederam, sendo ainda, por outro lado, estes vistos como detentores de um saber maior, do saber, afinal, que lhes dá a sua posição de mortos, de quem pôde constatar a transitoriedade de tudo, das alegrias, das ilusões, dos sonhos. (1994: 20)

Assim, segundo Martinho, Florbela, na construção deste soneto, atribui aos “poetas mortos” à “tradição”. Atribuição a António Nobre? Provavelmente, o Poeta do *Só* é uma referência desse “eu” lírico que, através do diálogo com essa “tradição”, sente-se como tivesse perdido todas as ilusões; estabelece-se assim, elo com outro soneto de Florbela, a perda dos sonhos: “Perdi os meus fantásticos castelos!”

Percebemos nesses dois poemas as angústias que perpassam a poesia de Florbela e Cecília: de ser como poeta e de dialogar com uma tradição - exclusivamente patriarcal - assumindo-se como Poetas e não como Poetisas.

A morte é outro factor presente na vida das duas escritoras que, desde cedo, perderam familiares. Porém, cada um encara-a de uma maneira diferente. Assim refere-se Cecília:

Nasci aqui mesmo no Rio de Janeiro, três meses depois da morte de meu pai, e perdi minha mãe antes dos três anos. Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratemplos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno. (Goldstein 1982: 3)

Florbela também desde cedo parece ter, mesmo inconscientemente, uma intimidade com a morte, pois, é interessante notar que o primeiro poema feito pela poetisa foi aos oito anos, intitulado “A vida e a morte”, datado de 11 de Novembro de 1903, o que nos dá indícios de como essa temática estaria presente em sua obra, bem como em sua vida, já que desde cedo perdera a mãe, Antónia Lobo e, mais tarde, seu irmão, Apeles Espanca:

A vida e a morte

O que é a vida e a morte

Aquela infernal inimiga

A vida é o sorriso

E a morte da vida a guarida.

A morte tem os desgostos

A vida tem os felizes

A cova tem a tristeza

A vida tem as raízes.

A vida e a morte são

O sorriso lisonjeiro

E o amor tem o navio

E o navio o marinheiro" (Espanca 2002: 36)

O que constatamos é que neste poema a morte ganha um sentido de paz de guarida; a morte seria, para esse “eu” poético, a proteção da vida, e teria, como a vida, a capacidade de expressar sorrisos. Como uma criança de oito anos teria condições de discutir sobre esses temas? A própria Florbela nos responde: “Não sei fazer mais nada a não ser versos: pensar em versos e sentir em verso. Predestinações...” (Espanca 2002: 291).

Tendo uma obra mais extensa, Cecília está de forma mais unânime na Academia do que Florbela, que há muito a ser estudada. E como deveríamos nos referir as escritoras - Poeta ou Poetisa?

A propósito desses questionamentos de como se referir às escritoras gostaríamos de ilustrar com dois exemplos. Desde as primeiras recensões críticas feitas a Florbela e Cecília há um certo medo de referi-las como poetisas, fato percebido desde os anos 30, numa recensão de António Ferro a Florbela: “uma grande poetisa, uma poetisa-poeta”(1931:01). Como também várias referências feitas a Cecília, considerando-a “Poeta e Educadora”. Isso reflete o descrédito dado à produção literária feita por mulheres que precisariam da imposição do substantivo masculino Poeta.

Segundo o Professor Evanildo Bechara, sobre o gênero, como categoria gramatical, são masculinos os nomes a que se pode antepor o artigo **o** e feminino o artigo **a**. Porém, o Professor avisa-nos que a distinção do gênero nos substantivos não tem fundamentos racionais, porque nada justifica serem, em português, masculinos vocábulos como **lápis**, **papel** e feminino **caneta**, **folha**. Como também esclarece-nos que, em muitas línguas, vocábulos que são em português masculinos, podem se transformar em feminino: **sol**, substantivo masculino – *die sonne*, alemão, substantivo feminino. E com o substantivo

feminino **Poetisa**? Em espanhol a palavra é feminina (*poetisa*); em francês também (*poétesse*); em inglês feminino (*poetess*); como em italiano (*poetessa*).

A propósito desta questão o próprio Bechara é bem enfático ao relatar que se manifesta o feminino por meio dos sufixos derivacionais –esa, -essa, -isa, -triz ...poeta-poetisa. Todavia, o Professor refere que alguns substantivos femininos já foram usados no masculino, como **árvore, tribo, linguagem**.

Numa tese de Doutorado sobre Florbela Espanca, Derival dos Santos classifica-a como “A poeta do Alentejo” (2006: 25), como também a principal recensão crítica à obra florbeliana, feita por Jorge de Sena, adquire o mesmo tom, ao qualificá-la a partir do uso do substantivo masculino: “Florbela não era um génio -, era, e é uma notável poeta.” (1988: 29). Fato também referido a Cecília por Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira*: “Cecília foi escritora atenta à riqueza do léxico e dos ritmos portugueses, tendo sido talvez o poeta moderno que modulou com mais felicidade os metros breves.” (1994: 136).

Esses exemplos nos mostram que, mesmo no meio científico de grau elevado, as normas gramaticais são violadas em favor de uma ideologia. Quem sabe no futuro esse vocábulo se transforme em comum de dois, dado o aniquilamento que querem fazer da palavra **Poetisa**?... Todavia, hoje o que verificamos é que isso envolve não apenas questões de géneros, mas também de cultura, ou melhor dizendo, de cultura lusófona. O que seria melhor para esses críticos, era que o substantivo masculino, **Poeta**, fosse comum de dois (**o/a poeta**). Assim acabaríamos com esse impasse: de como se referir a Florbela Espanca e Cecília Meireles: Poeta ou Poetisa?

Alguns estudiosos de ambas as poetisas transgridem algumas regras gramaticais em favor de melhor classificar sua obra - e aqui usamos Poetisa não para desqualificá-la ou para levantar uma bandeira feminista/feminina¹, mas sim porque isso é uma questão de norma gramatical da língua portuguesa.

Percebemos que esse modelo patriarcal, elitista, perpassa, intrinsecamente, os textos dos críticos, como também do enunciado poético das autoras lusófonas, porém nos parece um modelo globalizado, pois constatamos que o mesmo acontece na cultura francesa, apesar de

¹ Uma bandeira feminista foi levantada pela poetisa Natália Correia em relação a maneira como se referiam a Florbela. Assim, discorda Correia, no Prefácio do *Diário do Último Ano* de Florbela Espanca: “A teatralidade de Florbela é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarrar na gesticulação dramática da poetisa. Sim, chamar-lhe-ei poetisa. A homenagem que distingue o génio poético feminino com o prémio de lhe masculinizar o estro ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar.” (1981:11)

ter poetisas nos cânones literários, anteriormente aos países lusófonos, encontramos a seguinte definição no *Dictionnaire Historique de la langue française*: “Poétesse n. F. (déb. XVI S.) lui aussi dérivé de *poète*, a éliminé poétisse (1422-1425), fait d’après le bas latin at latin médiéval *poetissa* (...). De nos jours, le mot tend à prendre une valeur péjorative qui le fait éviter au profit du masculin *poète*. (1992: 1559).

Concluimos, pois, que o desprestígio dado ao vocábulo **Poetisa** parece atribuir, em si próprio, intrinsecamente, um valor pejorativo às autoras. E elas próprias preferem, então, assumir-se como **Poeta**, mesmo na construção do eu lírico.

Bibliografia :

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1990) *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa, Universidade Aberta.

AYALA, Walmir (1994) "Introdução". Em: Cecília Meireles, *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

AYALA, Walmir (1965) "Nas fronteiras do Mar Absoluto". Em: Cecília Meireles, *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro, J. Olympio.

ALONSO, Cláudia Pazos (1994) “Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?”. Em: *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994). Évora, Vega:183-94.

ALONSO, Cláudia Pazos (1994) *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

BECHARA, Evanildo (2000) *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Lucerna.

BOSI, Alfredo (1994) *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix.

BLOOM, Harold (2002) *A angústia da influência*. Rio de Janeiro, Imago Editora.

DAL FARRA, M. Lúcia (1996) “Estudo introdutório, organização e notas- Florbela: um caso feminino e poético”. Em: *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo, Martins Fontes: X- LXI.

DAL FARRA, M. Lúcia (1997) “Florbela: um caso feminino e poético”. Em: *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega:145-61.

DAL FARRA, M. Lúcia (2002) “Estudo introdutório, apresentações, organização e notas”. Em: *Florbela Espanca - Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), São Paulo, Iluminuras.

EAGLETON, Terry (1996) *Teoria da Literatura uma Introdução*, São Paulo, Martins Fontes.

ESPANCA, Florbela (1981) *Diário do Último Ano*. Lisboa, Bertrand.

ESPANCA, Florbela (1994) *Trocando Olhares*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

ESPANCA, Florbela (1996) *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo, Martins Fontes.

ESPANCA, Florbela (2002) *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário). São Paulo, Iluminuras.

FERRO, António (1931) “Uma grande poetisa portuguesa”. *Diário de Notícias* (Lisboa). 14/02/1931: 1. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

FOUCAULT, Michel (2002) *O que é um autor ?*. 4ª ed.. Alpiarça, Passagens.

FRANCO, António Cândido(1997) “Saudade e saudosismo em Florbela Espanca” (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela). Em: *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega: 55-66.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer e BARBOSA, Rita de Cássia (1982) “Cecília Meireles. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios (coleção Literatura Comentada)”. Em: *Obra Poética de Cecília Meireles*. São Paulo, Abril Educação.

JUNQUEIRA, Renata Soares (2003) *Florbelas Espanca: Uma estética da teatralidade*. São Paulo, UNESP.

LAMEGO, Valéria (1996) *A Farpa na Lira - Cecília Meireles na Revolução de 30*. São Paulo: Record.

LOPES, Óscar (1997) “Florbelas, a alentejana livre”. Em: *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbelas Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega: 23-30.

MARTINHO, Fernando J. B. (1994) “Uma linguagem poética”. *JL- Jornal de letras, artes e ideias* (Lisboa). Vol. ?, Nº ?.

MEIRELES, Cecília (1982) *Obra Poética de Cecília Meireles*. São Paulo: Abril Educação.

MEIRELES, Cecília (1982) *Viagem e Vaga Música*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

MOISÉS, Massaud (1993) *A Criação Literária. Poesia*. 12ª ed.. São Paulo, Cultrix.

MOISÉS, Massaud (1981) *Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 11ª ed.. São Paulo, Cultrix.

OSAKABE, Haqira (1983) “Florbelas e os estereótipos da feminilidade ou À margem de um artigo que se fez à margem de um conto que se fez à margem de um soneto”. Em: *Estudos Portugueses e Africanos*. São Paulo, UNICAMP: 67-77.

PAIVA, José Rodrigues de (1995) “O tecer da poesia em Florbelas Espanca”. Em: *Estudos sobre Florbelas Espanca*. Org. J. Rodrigues de Paiva. Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano: 11-25.

REIS, Carlos (1995) *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra, Almedina.

REY, Alain (1992) *Dictionnaire Historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris: 1559.

SANTOS, Derival (2006) *Dívida e Dúvida Melancólica: A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (2001) *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed.. Porto, Porto Editora.

SEABRA PEREIRA, J. Carlos (1986) “Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica”. Em: *Separata de A Mulher na Sociedade Portuguesa - Actas do Colóquio*, 20 a 22 Março de 1985, Coimbra.

SENA, Jorge de (1988) *Estudos de Literatura Portuguesa II*. Lisboa, Edições 70.

SIMÕES, Aura (1997) “Perda da identidade e divisão interior na lírica de Florbela Espanca”. Em: *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega: 75-82.

SILVA, Fabio Mario da (2007) “Florbela Espanca: uma escritora além e aquém do seu tempo”. Em: *Callipole*, nº 15. Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa: 201-204.

SOARES, Angélica (1997) “O erotismo em Charneca em Flor”. Em: *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega: 127-35.

PEREYR, Roberval (2002) *A Unidade Primordial da Lírica Moderna*. Feira de Santana, UEFS/ Universidade Estadual de Feira de Santana.

VILELA, Ana Luísa (1997) “Minh’alma, de sonhar-te, anda perdida” – Erotismo e mística de Sórora Florbela. Em: *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994). Évora, Vega: 119-26.