

**MARIA IRENE RAMALHO DE SOUSA SANTOS
ANA LUÍSA AMARAL**

SOBRE A 'ESCRITA FEMININA'

**Abril de 1997
Oficina nº 90**

**MARIA IRENE RAMALHO DE SOUSA SANTOS
ANA LUÍSA AMARAL**

SOBRE A 'ESCRITA FEMININA'

**Abril de 1997
Oficina nº 90**

OFICINA DO CES

Publicação seriada do

Centro de Estudos Sociais

Praça de D. Dinis

Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

Correspondência:

Apartado 3087, 3000 Coimbra

**MARIA IRENE RAMALHO DE SOUSA SANTOS
ANA LUÍSA AMARAL**

SOBRE A 'ESCRITA FEMININA'

n.º 90

Abril 1997

Oficina do CES
Centro de Estudos Sociais
Coimbra

**Maria Irene Ramalho de Sousa Santos
Ana Luísa Amaral**

SOBRE A 'ESCRITA FEMININA'*

As mulheres, é espesso perfume lembrá-lo,
têm ângulos ausentes no que vêem e no que falam...

Luiza Neto Jorge

1. Sexo e poesia

As aspas do nosso título exprimem uma perplexidade genuína. Não nos parece ser hoje possível conceber o fenómeno estético-literário sem uma reflexão séria sobre a questão da diferença sexual. Porém, falar de uma 'escrita feminina' e, conseqüentemente, falar também de uma 'escrita masculina', como recentemente fez entre nós Isabel Allegro de Magalhães em *O sexo dos textos*, poderá não ser a perspectiva mais produtiva (Magalhães, 1995).¹ A proposta metodológica de Isabel Allegro é extremamente sugestiva. Trata-se, em seu entender, não de partir do princípio de que as mulheres escrevem de maneira diferente dos homens (embora a perspectiva antropológica que privilegia pareça ir nesse sentido), mas de

* Desejamos agradecer a Maria Helena da Rocha Pereira a paciência e simpatia (tolerantes, mas nem sempre concordantes) com que pôs ao nosso dispor o seu enorme saber; a Brian Donnelly, a confirmação oportuna de uma referência preciosa; e a Graça Abranches, a generosidade crítica com que nos leu. Para Isabel Allegro de Magalhães, sem cujo trabalho este ensaio não teria sido possível, o nosso reconhecimento pela confiança em nós depositada.

¹A reflexão de Isabel Allegro neste campo iniciara-se já em *O tempo das mulheres* (1987), mas, aí, o sentido da expressão 'escrita feminina' não vai muito além de 'produção literária de autoria feminina'.

identificar os elementos sexuais clara ou veladamente presentes nos textos, a fim de "distinguir duas fundamentais modalidades de escrita: uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens" (Magalhães, 1995: 10-11). No entanto, quando se trata da construção artística deliberada que é a *poiesis*, é do nível simbólico que se fala e, por isso, não pode deixar de considerar-se a questão do camaleónico fingimento da máscara poética—ou, na formulação mais celebrada de John Keats, da 'Capacidade Negativa' dos poetas.² Por isso é que "distinguir *arte* feminina de *arte* masculina" não deixará nunca de ser, como escrevia Irene Lisboa em 1939, "coisa bem temerária e difícil" (Lisboa 1992: 136).³

Sem dúvida que a experiência concreta dos homens e das mulheres em sociedade tem sido, em termos gerais, muito diferente, e que nos últimos duzentos anos o sentido dessa diferença se tem imposto de forma especial à consciência sobretudo das mulheres. Sem dúvida também que essa diferença (tal como a de classe ou raça, de identidade nacional ou étnica) há-

²Falando de si e da sua própria concepção de poeta como "poeta sem carácter", ou seja, o poeta que, por não ser "nada", pode, como diria mais tarde Pessoa, ser tudo de todas as maneiras, escreve Keats numa carta a Richard Woodhouse (27 de Outubro de 1818): "O que escandaliza o filósofo virtuoso, delicia o poeta camaleónico". No ano anterior, em carta aos irmãos, George e Tom (21 [27?] de Janeiro de 1817), Keats tinha já definido a qualidade primeira do verdadeiro poeta como uma "Capacidade Negativa". Para uma análise interessante da capacidade negativa como um traço 'feminino' do romantismo inglês, veja-se Mellor, 1993: 24. Na mesma obra, Mellor serve-se ainda da noção de 'capacidade negativa' para reflectir, a propósito justamente de John Keats mas também de Emily Brontë, sobre a poesia e os poetas como o campo do "travestimento ideológico" por excelência (176-208). Ao nosso entendimento da 'capacidade negativa' dos poetas não é alheia a noção foucaultiana do 'sujeito' como um 'lugar' ou 'posição' de múltiplas possibilidades.

³Sublinhado nosso. Para um conjunto recente de reflexões muito oportunas entre nós sobre a 'difícil' temática que aqui nos ocupa, veja-se o número especial sobre "Discursos Femininos" da revista da Universidade Aberta, *Discursos*, citado na bibliografia.

de transparecer na tecitura simbólica da escrita, embora porventura de formas mais subtis do que *O sexo dos textos* deixa entrever.⁴ Por alguma razão, a análise arguta que Isabel Allegro nos oferece de escrita 'no feminino' se recusa "separar águas com clareza". Por um lado, Isabel Allegro está bem consciente da ordem simbólica em que se inscreve a produção artística, ao admitir que não é o "sexo de quem escreve" que define a diferença sexual dos textos; por outro, acha "natural" que os traços estilísticos 'femininos' por ela identificados na narrativa de ficção portuguesa contemporânea "estejam mais vivos nas mulheres do que nos homens". Mas se, como nós entendemos, a arte tem muito pouco de 'natural', não será de excluir (como nem Isabel Allegro, na pegada de Kristeva ou Cixous, exclui) que alguns dos mais interessantes textos escritos 'no feminino' possam ser de autoria masculina (Magalhães, 1995: 25-26).⁵ Mais importante do que identificar na escrita os estereótipos do que é socialmente considerado 'feminino' ou 'masculino', seria, a nosso ver, reflectir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético. Sendo certo que, como diz Isabel Allegro, todos os textos estão "à partida condicionados pela perspectiva masculina presente no interior do código da língua", por outras palavras, que o convencionalmente masculino tem largamente passado, na arte também, pelo 'neuro universal', a identificação do sexo dos textos não pode deixar de

⁴Para aspectos mais significativos da problematização da categoria 'mulher', veja-se, por exemplo, Smith, 1980, Fuss (1989) e Butler, 1990. Isabel Allegro de modo algum está alheia a estas problematizações. Cf. "[As] categorias 'homem' e 'mulher', 'masculino' e 'feminino', aplicadas a indivíduos históricos, e sobretudo a produtos do espírito humano, não [passam] de generalizações às vezes banais, quando não 'chauvinistas' e discriminatórias"; insiste, todavia, na prioridade dada, na análise literária, à existência de homens e mulheres como "categorias biológicas, históricas e sociais". *O tempo das mulheres*, p. 9.

⁵O mesmo se poderia dizer das concepções de tempo estudadas por Isabel Allegro em *O tempo das mulheres*. Cf. Santos, 1989.

ser uma desmistificação. Ora, neste caso, teria de falar-se, não de uma poética feminina, mas de uma poética feminista.

Não se nasce mulher; torna-se mulher.

(Beauvoir, 1971.I: 285)⁶

Uma concepção de literatura atenta à estrutura patriarcal de privilégios e opressões inscrita também no discurso dominante, e sensível aos diversos modos como a desigualdade sexual se projecta nas formas simbólicas do fenómeno poético.

O homem lê-se no mundo que o lê. Texto. Texto.

(Castro, 1981: 27)

Fácil. É só substituir 'homem' por 'mulher'. "A mulher lê-se no mundo que a lê. Texto. Texto". Ou difícil? Mary Jacobus disse um dia que a pergunta crucial não é, "Há uma mulher neste texto?", mas, "Há um texto nesta mulher?" (Jacobus, 1982). A pergunta que fazemos é ainda diferente e tríplice. Haverá um texto 'de mulher' neste texto? Quem o escreveu é homem ou mulher? E que significado poderá isso ter para a poética, a teoria literária e a crítica cultural?

Convenções. Cantigas de Amigo.

Ay flores, ay flores do verde pyno,
se sabedes nouas do meu amigo!
Ay Deus, y hu é?

Convenções, fingimentos, estereótipos. O nosso primeiro modernismo sentiu

⁶A não ser que que haja indicação noutro sentido, todas as traduções são nossas.

necessidade de inventar uma mulher poeta. Armando Côrtes-Rodrigues travestido de Violante de Cysneiros por sugestão de Pessoa.⁷

Ha pouco quando bordava
Picou-me a ponta dos dedos
A agulha quando bordava...

E a seda toda de branca,
Branca da côr dos meus dedos,
Essa seda que era branca
Ficou com papoulas rubras...

Que o sangue das minhas veias
Já creou papoulas rubras...

Mas tão sós e tão alheias!

O poema é dedicado "Ao Sr. Mário de Sá-Carneiro" e nele reverberam, de facto, os sons articuladores do convencionalmente feminino em, por exemplo, "A inigualável", citado mais abaixo. Todos os poemas de Violante de Cysneiros, insertos, como é sabido, no segundo volume de *Orpheu*, são dedicados, com uma única excepção, aos de *Orpheu*. A Alvaro de Campos, "O Mestre", e decerto por isso o único que não é "Sr.", e a Fernando Pessoa, Alfredo Coelho Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues. A excepção é a auto-dedicatória do eu poético, "A mim própria de há dois anos". Trata-se aqui da suspensão, tão típica do modernismo, da identidade (também sexual) do autor, que a pequena nota introdutória muito bem sublinha em seu tom e estilo inequivocamente pessoanos: "Apareceram-nos na Redacção estes

⁷Para 'complicar' ainda mais o sentir expresso por Sá-Carneiro na carta de 2 de Dezembro de 1912? Sá-Carneiro fala aí das "complicações doentias", isto é, "sentimentais", dos "bons tempos de 80, quando Bourget florescia", complicações a que a geração de *Orpheu* era supostamente alheia. "A nossa geração é mais complicada . . . ", opina Sá-Carneiro, "[a] iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior" (Sá-Carneiro, 1978B. I: 43-35). Itálico no original. Para uma análise muito interessante daquilo a que poderíamos chamar uma invenção/silenciamento da mulher poeta pelos de *Orpheu*, veja-se Klobucka (1990).

belos poemas, que um anónimo engenho doente realizou. Publicamo-los, porque disso são dignos, importando-nos pouco a personalidade vital de quem possam emanar. Toda a obra de arte é a justificação de si própria". E no entanto, tanto Pessoa como Sá-Carneiro viveram (ou poetaram?) obcecados com o sexo feminino dentro de si. Pessoa, numa preocupação que é de natureza sexual mas também claramente sexista, chegou a temer que o "temperamento feminino" lhe tomasse conta da "inteligência [e vontade] masculina", e que essa "inversão sexual fruste" lhe descesse ao corpo, porventura dele fazendo "um engenho *doente*" (Pessoa, 1966: 27-28). Sá-Carneiro, ao contrário, exprime por mais de uma vez a saudade do feminino, que não raro identifica com o poético. "A poesia é voluntariamente maternal, terna, com os diminutivos e as carícias que as mães têm para com os filhos" (Sá-Carneiro, 1978B: I.125). No Campos da "Ode triunfal" lê Sá-Carneiro em certos trechos, à luz do mesmo estereótipo, uma "emoção clara, e feminina, gentil" (Sá-Carneiro, 1978B: I. 125). O poeta, do sexo masculino, a absorver em si, androgenamente, a antiga musa. É evidente que nem Pessoa nem Sá-Carneiro ficaram alheios ao fascínio pela teoria andrógina da personalidade, em particular da personalidade artística, tão popular no início do século XX, designadamente entre os intelectuais do chamado grupo de Bloomsbury.⁸ E é evidente também que, na sua concepção, tal como em geral na dos seus colegas ingleses, o andrógino não é senão o masculino em que se fundiu, enriquecendo-o, o feminino. No imperialismo andrógino de Pessoa, os estereótipos mantêm-se: a força e o arcaboço são masculinos; a subtileza, feminina (Pessoa, 1978: 229). E quando Sá-Carneiro se imagina a desejar ser uma "rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária", a

⁸Virginia Woolf, Lytton Strachey, Vita Sackville-West, John Maynard Keynes, E. M. Forster, Vanessa e Clive Bell, Leonard Woolf, Roger Fry—eis alguns dos membros mais célebres do grupo de Bloomsbury da Londres do início do século.

angústia que exprime é, sintomaticamente, a do fim do interesse que possa ter por si próprio.⁹

Admitamos, no entanto, que nem tudo é convenção, fingimento ou estereótipo nas representações poéticas da identidade sexual. Supunhamos que há o apelo do simbólico no seu sentido originário mais fundo.

Escrever no feminino é deixar vir o simbólico, ou seja,
a voz da mãe, é deixar vir o que há de mais arcaico.

(Cixous, 1992: 91)

Assim, homem ou mulher, a imaginação reflui até à ampla possibilidade de ser na fluidez para sempre perdida do útero. Tal como na lindíssima “Receita de mulher” de Vinícius, a mulher deve ter leveza, rotações lentas de olhar e “volubilidades de pássaro”; deve “emudecer subitamente” e “cantar o canto inaudível da combustão” (Moraes, 1987: 194). Por isso o homem poeta a deseja—a ela, à inigualável, à inacessível, à mulher—de seda aconchegante, macia e nostálgica, diáfana e onírica, suspensa do ser, água primordial a envolvê-lo todo. Mas é ele só quem diz e a diz, e a mulher não existe senão na sua imaginação. A mulher é a poesia. Mas quem a escreve (*evanescente*) é o homem poeta.¹⁰

Ai, como eu te queria toda de violetas
E flébil de cetim...
Teus dedos longos de marfim,
Que os sombreassem jóias pretas...

⁹Trata-se de uma longa, torturada carta a Fernando Pessoa sobre a identidade do poeta, datada de 13 de Julho de 1914 (Sá-Carneiro, 1979: I.173). O suicídio de Sá-Carneiro, a que se refere também esta carta, haveria de ocorrer em 26 de Abril de 1916.

¹⁰Um belíssimo estudo sobre a figuração do feminino evanescente na poesia (com referência a Pessoa) é o de Isabel Allegro de Magalhães, “*O gesto, e não as mãos*. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente”. Primeiro apresentado como a Lição das Provas de Agregação da autora (Magalhães, 1997). Agradecemos a Isabel Allegro ter-nos facultado o texto antes da sua publicação.

E tão febril e delicada
Que não pudesses dar um passo—
Sonhando estrelas, transtornada,
Como estampas de cor no regaço...

Queria-te nua e friorenta,
Aconchegando-te em zibelinas—
Sonolenta,
Ruiva de éteres e morfina...

Ah! que as tuas nostalgias fossem guizos de prata—
Teus frenesis, lantejoulas;
E os ócios em que estiolas,
Luar que se desbarata...

.....
.....

Teus beijos queria-os de tule,
Transparecendo carmim—
Os teus espasmos, de seda...

—Água fria e clara numa noite azul,
Água, devia ser o teu amor por mim...

(Sá-Carneiro, 1978A: 111-12)

Mas nem a saudade do feminino implica que ser mulher seja real desejo de homens, mesmo poetas, nem nas mulheres poetas a fala pode ser coisa prioritariamente desejada. Para dizer o quê? O silêncio dos poetas? Ou o silêncio da poeta, mudez prestes a desabrochar em uma fala outra? Eduardo Lourenço sobre *Maina Mendes*.

Maina Mendes é negação de negação, um refluir mágico para o ponto zero a partir do qual poderá, mais tarde, inventar a fala, nem masculina, nem feminina, apenas autónoma e soberana, que os homens usufruem sem riscos e desde sempre, por 'direito divino'.

(Costa, 1977: 10)

De acordo. Por isso é que dizer, como disse Teixeira de Pascoaes (e mais tarde repetiu Eugénio de Andrade), que António Nobre é "a nossa maior poetisa", significa *não querer* dizer que António Nobre é o nosso maior poeta. Negar a distinção entre homem poeta e mulher poeta, fora do ponto zero da

distopia assexuada da invenção primeira, é negar uma diferenciação sexual (socialmente construída, evidentemente) que não pode deixar de tornar problemática a concepção totalizante de poesia como um absoluto transcendente e atemporal.¹¹ Esse ideal poético em que a mulher se deixa cantar / rasurar em sedutores poemas .

Poemas em que as mulheres são todas belas e, de preferência, jazem adormecidas.

(Rich, 1975)

Ou mortas. Como a Beatriz de Dante.

Além da esfera que mais larga gira,
passa o suspiro que de mim nasceu:
inteligência nova Amor lhe deu
e assim, chorando, fez com que subira.
E quando chega lá onde ele aspira,
vê dama que tal honra recebeu
e tanta luz que pelo esplendor seu
o peregrino espírito enfim a mira.
E tal a vê que quando a mim o diz,
eu não entendo fala tão sutil
ao peito em dor que o faz falar porém.
Sei que fala com dama tão gentil,
porque recorda tanta vez Beatriz,
senhoras minhas, e o entendo bem.

(Moura, 1995: 147)

E tantas outras musas etéreas sublimemente imaginadas inacessivelmente mortas por homens poetas pelos séculos fora (Bronfen, 1992). Até estarem criadas as condições, materiais e outras, para a Bela Adormecida acordar, de paciência perdida.

(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos
sobre o corpo e deu um pontapé no cu
dos outros legítimos superiores).¹²

¹¹Cf. Santos, 1990.

¹²Epígrafe de *Novas cartas portuguesas* (Barreno et al., 1980).

Novas cartas portuguesas. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa. Publicadas pela primeira vez em 1972, as *Novas cartas* constituem, com a sua história de proibição e perseguição judicial, um libelo acusatório contra a opressão sexista da sociedade burguesa, patriarcal, colonialista do Portugal de meados do século XX. As *Novas cartas*, diz Maria de Lurdes Pintasilgo, "rompem, extravasam", e por isso se caracterizam "pelo excesso". O excesso, sobretudo, "na ousadia de serem mulheres a quebrar os limites, a inverter a situação sujeito / objecto universalmente adquirida". Ao denunciarem, como Irigaray propunha mais ou menos pela mesma altura (Irigaray, 1974; 1977), a estrutura sexuada, porém, supostamente neutra, do discurso patriarcal, o que as *Novas cartas* verdadeiramente são, reconhece Maria de Lurdes Pintasilgo, é "uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo" (Barreno *et al.*, 1980: 8). O que pressupõe uma nova estética e uma nova poética. Uma estética e uma poética em que a diferença sexual deixe, de facto, de ser relevante, como queria Virginia Woolf, porque o reconhecimento da diferença deixou finalmente de implicar a inevitabilidade da desigualdade e da discriminação.¹³ O que é diferente não pode jamais ser igual, senão em certos sentidos, sendo que os 'certos sentidos' em que o diferente é igual são precisamente aqueles que mais sublinham a diferença. É por isso que dizemos, de forma só aparentemente paradoxal, que o direito à diferença não se alcança senão pela conquista da igualdade. Como escandalosamente exigia no início dos anos setenta a subversão radical de *Novas cartas portuguesas*.

Que estreita faixa nos separa de Mariana, irmãs ... pois honra de homem-marido se situa ainda em seu pénis e nossa vagina à qual eles têm direito de dono e sobre mulher direitos de morte a fim de vingar macho-enganado por adultério que, se possível, se lapida, se

¹³A referência é a *A Room of One's Own*, de que vamos falar a seguir.

assassina, se elimina em plena justiça, com a concordância, a aprovação de toda uma sociedade conivente:

Código Penal Português
Artigo 372º

(Barreno *et al.*, 1980: 287)

2. Poética e sexo, ou, A irmã de Aristóteles

Terá Arimnesta existido? Se existiu, decerto que o destino dessa irmã de Aristóteles foi ainda mais inconspícuo do que o daquela Judith Shakespeare inventada por Virginia Woolf em 1929.¹⁴ De irmãs de Shakespeare temos ouvido um pouco ao longo dos tempos, e cada vez mais.¹⁵ De Arimnestas, as notícias são ainda escassas.

O silêncio da irmã de Shakespeare, descrito tão eloquentemente por Virginia Woolf, deixou um enorme buraco negro no cânone dos poetas. Mas que palavras poderão dar voz ao silêncio da irmã de Aristóteles?

(Lipking, 1988: 209)

A teoria literária clássica sempre utilizou o género masculino como o 'neutro universal'. E nem se pode dizer que tivesse alguma vez previsto a participação das mulheres na construção literária do poético. Por isso nunca foi necessário referir o sexo do poeta, a não ser quando o poeta era do sexo feminino. A fortuna, a que quase chamaríamos pornográfica, de Safo nas

¹⁴Pauly-Wissowa regista a existência documentada de um irmão de Aristóteles, Arimnestos; para a existência de uma irmã, Arimnesta, não parece haver documentação tão fidedigna.

¹⁵Para uma crítica historicamente fundamentada da descrição que Virginia Woolf oferece do silêncio das mulheres na Inglaterra dos séculos XVI e seguintes, cf. Ezell, 1990. O importante contributo de Margaret Ezell, sobretudo tendo em conta a sua observação pertinente sobre os critérios estéticos de canonização a partir do século XVIII, em larga medida derivados do 'desinteresse' kantiano, não invalida porém, a nosso ver, o 'mito' brilhante de Woolf sobre a dependência e subalternidade das mulheres na sociedade e na cultura ocidentais.

imaginações masculinas ao longo dos séculos bem pode servir de exemplo à forma como a ambição lírica das mulheres foi vilipendiada no processo paulatino da construção de uma tradição literária dominante, centrada no sexo masculino e, afinal de contas, numa sexualidade entendida como masculina.¹⁶ A imagem da mulher poeta na chamada Ode do Ciúme, ou Ode Patográfica, toda entregue ao abandono de prazer e tormento de paixão por outra mulher, deu origem na tradição a interpretações masculinas que lhe traduziram a intensidade da emoção numa subjectividade que chega a raiar a autossuficiência masturbatória.¹⁷ Como nestes versos de “Sapho to Philaenis”, do poeta inglês do século XVII, John Donne:

A semelhança traz tão estranha lisonja
Que tocando-me, é a ti que toco.
Abraço-me e beijo as minhas mãos,
E amorosa por isso me dou graças.
No espelho é a ti que me chamo; mas, ai de mim,
Quando beijara, as lágrimas me cegaram, e ao espelho.
Oh! cura esta loucura de amor, e devolve-me
A mim; a ti, minha *metade*, e *tudo* e *mais*...

(Donne, 1929: 110-12)

Aliás, como nos lembra também Lawrence Lipking, se Arimnesta tivesse tido a curiosidade de ler um dia a *Poética*, no que ao seu sexo diz respeito, teria tido ocasião de aprender, no capítulo XV, que as mulheres se não incluem entre as personagens mais elevadas. “No respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons.

¹⁶Sobre a fortuna ‘pornográfica’ de Safo, cf. o terceiro capítulo de *Abandoned Women and Poetic Tradition* (Lipking, 1980: 57-126). Para uma eloquente desconstrução, através da articulação entre sexo e política, do pensamento literário e cultural dominante no nosso tempo, veja-se Millett, 1990, especialmente o segundo capítulo, “Theory of Sexual Politics”.

¹⁷Para uma belíssima versão portuguesa da ode de Safo, veja-se Andrade (1974: 21). Citada abaixo, p. 39. Outras versões ou recriações encontram-se em Torrão (1994: 235-37). Cf. também o oportuno ensaio de Maria Helena da Rocha Pereira, “Poesia de Safo em Eugénio de Andrade” (Pereira, 1988: 323-32).

... Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [carácter de mulher] seja inferior, e o [de escravo], genericamente insignificante ... há um carácter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível" (Aristóteles, 1994: 124).¹⁸ Que tão-pouco cabe à mulher o saber da palavra (*mythos*), terá Arimnesta lido por mais de uma vez em Homero.¹⁹ O passo da *Odisseia* sobre o canto do aedo, em que Telémaco prova a sua maturidade social negando a Penélope competência para expressar o seu *desviado* sentir pessoal sobre o decôro poético, não passou despercebido a Madame de Stäel.

Telémaco ordena a Penélope que se cale; e Penélope afasta-se,
cheia de admiração pelo saber do filho.

(Stäel, 1838: 174)

Na *República* de Platão, Arimnesta teria sem dúvida percebido, na impossibilidade mesma da utopia, a ironia paródica de Sócrates ao propor a integração das mulheres na cidade ideal; no *Banquete*, teria sido capaz de ler que a sábia Diotima não o é senão na estratégia retórica de Sócrates, bela antecipação da sedutora ambiguidade da musa originária ou do mito do

¹⁸Repare-se no fundamento aristotélico do "ideal estético" invocado por Pessoa para 'justificar' as *Canções* de António Botto na sequência do escândalo que a sua publicação provocara. Segundo Pessoa, só o corpo masculino encerra toda a beleza: "Das três formas que podemos conceber, de beleza física—a graça, a força e a perfeição—, o corpo feminino tem só a primeira..." (Pessoa, 1975: 19). A tese aristotélica sobre a 'inferioridade poética' da mulher tem, evidentemente, o seu correlato, na sua 'inferioridade política', que, justamente na *Política*, um texto que tão influente foi na cultura ocidental para a definição do estatuto subalterno das mulheres em sociedade, Aristóteles faz assentar na 'natural' desigualdade biológica dos sexos .

¹⁹E, no entanto, uma velha tradição, a que alude, por exemplo, Lopo Serrão em *De Senectute*, atribui a Homero uma fonte feminina, a profetisa Dafne ou Manto (Cf. Pinho, 1987: 444 e 789, n. 58). Agradecemos a Sebastião Tavares de Pinho ter-nos chamado a atenção para este passo.

eterno feminino; e a sátira ginofóbica de Aristófanes em *As mulheres no parlamento* tão-pouco a teria encorajado a procurar realização humana como 'animal político' comum. *A Medeia* de Eurípedes de igual modo ensina que, tal como o arco e a flecha, também a imaginação e a criatividade poéticas estão fora do alcance das mulheres.

O canto inspirado da lira, não o quis
Febo, senhor dos sons,
em nossa mente infundir, que, se o fizera,
eu comporia um canto contra os homens.
Deles e de nós tem que dizer o longo Tempo.

Comentário de Maria Helena da Rocha Pereira, ilustre classicista e autora da tradução de que nos servimos, a este passo de Eurípedes: "A Literatura Grega regista uma série de nomes que invalidam a afirmação destes versos, sobre a incapacidade poética da mulher. Porém, anteriormente a Eurípedes, só duas alcançaram notoriedade, Safo e Corina (se é que esta última não é mais tardia, como sustenta, com bons argumentos, D. L. Page, *Corinna*, London, 1953)" (Eurípedes, 1968: 76).²⁰ Mas é evidente que o facto de terem existido mulheres poetas, como Safo ou Corina, não invalida o significado das palavras que Eurípedes põe na boca do coro de *Medeia*, e que bem reflectem a ideologia dominante. Que essa ideologia decorra de condições materiais que, ao contribuírem para uma divisão social de papéis e funções, afastam as mulheres da possibilidade de darem asas à sua criatividade e capacidade de realização, incluindo a poética, não apaga a herança ancestral que só muito recentemente tem vindo a encorajar as mulheres não só a lerem os poetas, e a escreverem poesia, mas a *lerem-se e escreverem-*

²⁰No contexto deste nosso trabalho, parece-nos, no entanto, relevante recordar que, embora fortemente inclinado a atribuir a Corina uma data mais tardia (e com argumentos muito convincentes, como diz Rocha Pereira), Page não deixa de referir a menção (repetida depois por outros autores) que Plutarco faz da suposta vitória de Corina sobre Píndaro num concurso poético (Page, 1953: 72-74).

se *poetas*. Afinal de contas, às mulheres não competia o ‘sublime’ de Kant, e ainda hoje alguns dos modelos teóricos mais influentes para a concepção do fenómeno literário continuam a projectar uma imagem kantiana de mulher que, mais do que a de um sujeito poético, é a de um objecto poético.²¹ Por alguma razão, de entre a série de nomes que invalidariam a afirmação dos versos misóginos de Eurípedes, apenas o de Safo encontramos nas páginas de *Hélade* (Pereira, 1995: 104-05).²² E no entanto, no comentário de Rocha Pereira ao sentir de Medeia na fala do coro citada acima pode ler-se aquilo a que nós não hesitaríamos chamar uma *atenção feminista*, ou seja, uma rejeição clara de uma noção de diferença sexual que se exprime pela distribuição desigual de talentos poéticos. A poesia, entendida no abstracto como possibilidade, no sentido também de capacidade de ser, não discrimina sexualmente. Sophia de Melo Breyner, “Arte Poética II”.

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.

(Andresen, 1967: 103)

²¹Bastaria pensar em Derrida e na sua brilhante análise dos estilos de Nietzsche, primeiro publicada em 1978. Utilizámos a edição americana bilingue (Derrida, 1979). Não será descabido lembrar aqui que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche sugere com eloquência como a máscula transgressão (‘der Frevel’), origem da criatividade prometeica, compete aos homens, às mulheres cabendo apenas o feminil pecado (‘die Sünde’) (Nietzsche, 1996: 73-75) . Para uma análise fascinante da sexualidade do discurso crítico em Portugal, veja-se Klobucka, 1992.

²²Paralelamente, seria curioso reflectir por que razão Jorge de Sena não inclui em *Poesia de 26 séculos* (1972) poemas de Emily Dickinson, de quem, em 1962, tinha já traduzido muitos dos oitenta poemas mais tarde publicados pelas Edições 70 (Sena, 1978; cf. a Nota Preliminar, de Mécia de Sena).

A poesia não discrimina. Mas a *especialização* (a ciência, a estética, a teoria) tem discriminado. René Wellek, grande crítico e historiador da teoria literária nosso contemporâneo, não resiste a comentar de forma bem significativa o comentário de Madame de Stäel, acima evocado.

Na história literária de Madame de Stäel os pormenores são frequentemente vagos, errados ou simplesmente inexistentes. A sua análise da literatura grega é pouco menos que grotesca ... A ofensa mais grave dos Gregos é o estatuto de inferioridade que atribuem às mulheres: Telémaco a mandar calar Penélope deve ter-lhe trazido à lembrança a imagem de um homem que uma vez lhe deu, a ela, a mesma ordem.

(Wellek, 1955: 221-22)

De novo os estereótipos. As mulheres pessoalizam tudo. Demasiado presas da emoção e do sentimento do comum viver, as mulheres não conseguem a distância crítica e o desinteresse estético capazes de suscitar a apreciação verdadeiramente 'objectiva'. Penélope não tolera ouvir a história do regresso frustrado de Tróia, porque a ausência de Ulisses (de cuja presença esplendorosa ninguém como ela sabe) lhe é demasiado dolorosa. Telémaco, ao contrário, precisa de demonstrar a sua invulnerabilidade ao sentimento (se bem que na sua perspectiva masculina um sentimento 'menor') para afirmar a sua virilidade. O 'desinteresse' másculo de Telémaco e o 'interesse' feminil de Penélope são afinal coincidentes. Quais, então, as fronteiras entre o público / político e o pessoal / privado? E como se articula o poético com qualquer destas esferas? Como se poderá dar conta da beleza das formas artísticas e expressivas sem as desligar da intimidade originária da consciência imaginativa, por um lado, e, por outro, sem as arrancar da esfera pública do social e político de que são parte? Como entender e apreciar a expressão estética repetível sem a transformar numa categoria imutável, atemporal, transcendente e universal? Reter a capacidade de

espanto deslumbrado perante a complexidade e subtilidade desse fenómeno intrincado a que tradicionalmente chamamos criatividade poética, sem suspender a possibilidade da sua mais ampla compreensão, nos seus vários contextos sociais, para sua mais requintada apreciação e nosso mais intenso prazer intelectual e estético. A uma concepção metafísica, se não mesmo mística ou sobrenatural, de literatura, que supostamente a liberta da contingência e a eterniza, Edward Said contrapõe a noção de uma crítica 'mundana' ou 'secular'. Os textos, sem excluir os textos poéticos, situam-se no mundo, e uma das suas funções primeiras é "solicitar a atenção do mundo" (Said, 1983: 40). A dessacralização, ou secularização, da literatura proposta por Said, e a problematização, daí decorrente, da definição rigorosa de ordens de valor 'importantes' e 'irrelevantes', não podia ser mais oportuna para uma feminista radical como Adrienne Rich, sua leitora atenta.

Poderá a arte ser política sem deixar de ser intemporal? Toda a arte é política no sentido de quem a pode produzir, do que lhe dá origem, de como e por quê entra ela no cânone, e por que razão continuamos a ocupar-nos dela.

(Rich, 1986: 95)

Aos poetas, homens ou mulheres, passou a estar interdita a torre de marfim. O gesto deliberado de subir a escada, entrar no quarto só seu e fechar a porta, que de resto, como bem sabemos, não foi nunca propriamente prerrogativa das mulheres, tem significado poético e outros. Mesmo que—ou exactamente por isso—a consciência dos poetas que continuam a deixar-se iludir pela evasão não seja tão preclara como a de Rich.

Escrevo sabendo que a maioria dos analfabetos em todo o mundo são mulheres, que vivo num país tecnologicamente avançado onde quarenta por cento das pessoas mal sabem ler ou escrever e vinte por cento são analfabetas funcionais. Acredito que estes factos estão directamente relacionados com a fragmentação que sofro dentro de mim, que estamos todos no mesmo barco. Porque tenho acesso à escrita—e lembro-me de como sobretudo às mulheres foi tantas vezes

vedado esse acesso—porque as minhas palavras são lidas e levadas a sério, porque vejo a minha escrita como algo mais vasto do que a minha vida ou a história da literatura, sinto a responsabilidade de continuar a procurar quem me ensine e ajude a alargar e aprofundar as fontes e a perscrutar o eu que fala em meus poemas—não para me afinar a ‘correção política’, mas para prevenir a minha ignorância, solipsismo, preguiça, desonestidade, escrita automática.

(Rich, 1986: 187)

O desejo impossível de subir até ao ar rarefeito e supostamente libertador da torre tem cada vez mais consciência da sua própria impossibilidade. A linguagem diz o mundo quando se diz, e mesmo a pura limpidez do ‘grito lírico’ tem as suas fundas raízes no mundo que ‘interrompe’.

O contributo mais notável para o desenvolvimento de uma teoria literária feminista no nosso século continua ainda hoje a ser, apesar da riquíssima bibliografia que entretanto sobre o assunto se acumulou, a obra de Virginia Woolf, em *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938). Pelo saber, inteligência e lucidez de análise que encerra e pelos rios de tinta que de então para cá fez correr (fosse o livro explicitamente citado ou não), ora a favor, ora contra, ora de novo a favor, impõe-se em particular *A Room of One's Own* como a matriz de um pensamento literário crítico que garante, a nosso ver, à sua autora o direito ao privilégio, que, reconhecemos, não deixa de ser ambíguo, de ‘irmã’ do autor da *Poética*.

Mas, bem podeis vós dizer, nós pedimos-lhe que viesse falar-nos sobre as mulheres e a ficção—e que é que isso tem a ver com um quarto que seja nosso?

Propondo-se responder, ao longo dos seus seis capítulos, à hipotética pergunta com que se inicia, *A Room of One's Own* anuncia, a partir logo do seu primeiro parágrafo, muitas das perspectivas críticas que vimos desenvolverem-se de então para cá. A diferença sexual como uma variável social, política e estética no estudo da literatura (Millett, 1990); a identificação

de uma tradição literária feminina (Gilbert and Gubar, 1979); o estudo específico da literatura escrita por mulheres, que tem sido por vezes referido como ginocrítica (Showalter, 1979; Humm, 1986, 1994, 1995); o estudo da representação das mulheres na literatura de autoria masculina com desconstrução dos respectivos estereótipos (Ellmann 1968), e no âmbito do qual surgiu, em dado momento, a noção de leitura de resistência (Fetterley, 1978); a análise das condições materiais de produção da literatura de autoria feminina, que Woolf tinha já explorado em outro ensaio de 1929, intitulado “Women and Fiction”, e a que Sheila Rowbotham veio a dar maior desenvolvimento (Woolf, 1967. II: 141-48; Rowbotham, 1973); a identificação celebratória de características distintivas na escrita das mulheres, com alguma suspensão da distinção entre a atitude crítica e o modo poético, que a noção de *écriture féminine*, largamente inspirada na denúncia derridaiana do falocentrismo, melhor exprime em Irigaray, Cixous, Kristeva e Wittig (Jones, 1985), e de que entre nós é exemplo significativo a ‘escrita no feminino’ de Isabel Allegro de Magalhães (1987, 1995).²³ Na insistência de Woolf na atenção a dar à múltipla especificidade do ser-humano não seria sequer difícil prever o desenvolvimento, nos anos oitenta, da crítica afro-americana, a afirmar-se contra o etnocentrismo daltónico da teoria e crítica feministas dominantes (Smith, 1980), nem, por outro lado, a problematização exigente da própria noção de identidade sexual (Butler, 1990).

O livro de Woolf teve entre nós uma análise brilhante no final dos anos setenta, que infelizmente passou (e continua a passar) quase despercebida.

²³Estamos conscientes das diferenças—filosóficas, epistemológicas, ideológicas e poéticas—que distinguem estas autoras. Para uma crítica oportuna da generalização que neste último ponto também nós fazemos por razões de economia textual, veja-se Delphy (1995). Oportuna, neste contexto, é ainda a análise crítica que Diana Fuss nos oferece da identificação apressada do ‘essencialismo’ de Luce Irigaray e do ‘construcionismo social’ de Monique Wittig (Fuss, 1989: 39-72).

Referimo-nos à re-leitura de *A Room of One's Own*, em que Graça Abranches nos "conta de mudas que ouvem, surdos que falam e mudas que aprenderam a falar" (Abranches, 1980: 129).²⁴

Desde a primeira página o discurso de Woolf se constitui como um anti-discurso, na denúncia irónica da objectividade académica, do encadeamento frio de uma argumentação que conduz inevitavelmente à verdade de uma conclusão, que não é 'minha', nem 'tua', nem 'nossa', mas que se impõe por si, objectivamente: "res ipsa loquitur". É assim que, se, como diz Robin Lakoff, o acadêmês ("academese") se caracteriza pela imputação da autoridade ao que é dito—de que as construções impessoais, o 'nós' professoral, o calão técnico são algumas das mais evidentes manifestações de superfície—, se esta ênfase na mensagem nega ou apaga os interlocutores enquanto gente-agentes, indiscutivelmente o discurso de *A Room of One's Own* se constitui como outro em relação ao academicamente aceite.

(Abranches, 1980: 135)

Woolf sabia bem quão arriscada era a sua estratégia de desmistificação subversiva do discurso do poder. Abranches cita um eloquente passo do diário da autora, em que esta, consciente embora do real valor do seu ensaio, está apreensiva acerca da recepção que lhe destinarão intelectuais e amigos, como E. M. Forster, Lytton Strachey ou Roger Fry, por cujas ideias, pelas razões expendidas no próprio ensaio, ela sabe ter mais respeito do que eles têm pelas dela. Sabe que lhe elogiarão, de forma ambígua se não mesmo irónica, a lógica 'feminina', que por certo lhe vão chamar 'feminista' e talvez até 'sáfica', e que os três termos serão encapotadamente de opróbrio (Abranches 1980: 136-37).²⁵ E por que razão, afinal? Porque *A Room of One's Own* traz consigo a utopia da igualdade sexual num momento em que a desigualdade é 'facto' tão antigo, enraizado e 'natural', que a insistência no

²⁴Graça Abranches é também a autora de um importante verbete sobre "Feminismo (escrita e crítica)", com uma oportuna contextualização da situação em Portugal, a acrescentar brevemente à *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*.

²⁵Para a dimensão do possível insulto contido no epíteto 'saphist', cf. p. 14 acima e nota 15.

seu oposto não pode senão suscitar o ridículo entre os amigos bem pensantes de Woolf. Excepções de 'génio', sim, reconheceriam eles, seriam sempre de admitir, decerto entre membros das camadas socialmente mais privilegiadas (como a própria Woolf); mas uma alteração radical da serena ordem patriarcal, onde todas as pessoas há tanto tempo ocupam confortavelmente os seus respectivos lugares, desempenhando papéis de há muito distribuídos, uma alteração que transformasse de repente "as filhas de homens cultos" em mulheres cultas por direito próprio—resultava imagem tão perturbadora que exigiria necessariamente o recurso à ironia, se não mesmo à paródia. E Woolf antecipa-se. As páginas finais de *A Room of One's Own* constituem uma hilariante admoestação às jovens universitárias a quem inicialmente se dirigiu o ensaio: que têm carradas de razão todos aqueles sábios do sexo masculino que invocam a falta de talento dos membros do sexo feminino para justificar a sua própria convicção da inferioridade das mulheres e, por isso, da incapacidade das mulheres para desempenharem funções outras que não aquelas que a esfera do tradicionalmente 'feminino' lhes destinou: casar, ter filhos, cuidar deles e da casa, quando não da casa e dos filhos dos outros. A referência sarcástica que Woolf faz às escassas conquistas de cidadania e de oportunidades de valorização material e intelectual das mulheres na primeira metade do século XX em Inglaterra deveria, só por si, despertar a consciência de todos os privilegiados da sociedade e da cultura.

Dais-me licença que vos lembre que, já desde 1866, há em Inglaterra pelo menos duas escolas de ensino superior para mulheres; que desde 1880 a lei prevê que uma mulher casada possa ser detentora de propriedade; e que em 1919—e isso já lá vão nove longos anos—foi concedido às mulheres o direito de voto? Deixareis também que vos lembre que há já quase dez anos a maior parte das profissões estão abertas às mulheres? Se pensardes nestes enormes privilégios, e se pensardes há quanto tempo já eles são usufruídos, e se pensardes ainda que, de qualquer forma, neste momento já deve haver duas mil mulheres a ganhar quinhentas libras por ano, tereis de concordar que a desculpa de falta de oportunidades, preparação, encorajamento, tempo e dinheiro já não colhe.

(Woolf, 1935: 169-70)

O reverso deste sarcasmo é a nota de esperança que Woolf finalmente deixa às mulheres que a escutam, na certeza de que nelas vive a 'irmã de Shakespeare' por ela imaginada no capítulo terceiro. Basta tão-só continuar a lutar pelas plenas condições materiais da sua realização. Que essa realização será necessariamente 'andrógina', não parecem deixar dúvidas as reflexões de Mary Beton, a narradora 'objectiva' inventada por Woolf, imediatamente antes de devolver a palavra à 'subjectividade' da sua autora. A irmã de Shakespeare que se divisa no horizonte superará pelo poder da sua imaginação, tal como o seu genial irmão e alguns outros, muito poucos, poetas da tradição, as convenções estereotipadas do masculino e do feminino.

Não nos debruçaremos aqui sobre a controvérsia acerca da concepção andrógina da poesia proposta por Woolf, um assunto complexo a que Abranches dá a devida atenção na parte final do seu estudo.²⁶ Consideraremos, antes, uma outra sugestão implícita no ensaio pioneiro de Woolf. Dada a real discriminação social, material, cultural e educativa a que as mulheres continuaram sujeitas, e dada a sua recusa dos valores políticos e públicos dominantes na sociedade patriarcal, que assim as sujeitavam, relegando-as para a esfera íntima do pessoal e do privado supostamente

²⁶A ideia da androginia dos grandes espíritos colhe-a Woolf do poeta romântico inglês, Samuel Taylor Coleridge. É bem conhecida a insistência de Coleridge na plasticidade generosa, vazia de identidade, da imaginação de Shakespeare, a quem atribuía, entre outros, os epítetos de "characterless" e "myriad-minded"; por outro lado, comentários, por exemplo, à 'masculinidade' da imaginação wordsworthiana e à 'feminilidade' da imaginação de Spenser encontram-se também dispersos pelos seus escritos; mas mais importante é o facto de a entrada de 1 de Setembro de 1832 de *Table Talk* incluir a expressão 'GREAT MINDS ANDROGYNOUS' (Coleridge, 1835: 173). Sobre a temática da androginia da criatividade humana existe ampla bibliografia. Veja-se, por exemplo, Hoeveler (1990) e Weil (1992). Muito útil também o número especial sobre o assunto de *Women's Studies*, citado na bibliografia.

inconsequente em termos sociais, muitas mulheres poetas fizeram deliberada e conscientemente da valorização dessa esfera dita 'feminina' o conteúdo e a forma da sua poesia. Trata-se, no entanto, de uma opção poética e estética, que está obviamente acessível a todos os poetas, e não só às mulheres poetas, em particular porque se trata de uma opção que é também claramente *política*.

...confundir arte e vida, confundir criatividade social e arte 'elevada', confundir o diário com o poema, confundir o artefacto com a experiência...
A luta contra a hegemonia cultural e seus dilemas exprime-se numa voz que não busca a autoridade...
Sou capaz de provar que, no tocante à expressão cultural, diferentes grupos sociais produzem coisas diferentes ...
Mas não sou capaz de provar que só as mulheres se socorrem desta estética...

(DuPlessis, 1990: 12-14)

3. Poesia e sexo

Porque durante tanto tempo o saber da palavra pareceu ser prerrogativa masculina, a que as mulheres acediam esporadicamente por transgressão ou *roubo*, é frequente ler na poesia escrita por mulheres três atitudes distintas.²⁷ A postulação indirecta do 'ser universal' pela suspensão conscientemente cuidadosa dos géneros gramaticais; a reivindicação de temas e formas retirados da esfera dita masculina, como o consensualmente público e político ou a expressão despudorada do erotismo; e a assunção desassombrada e a valorização desafiadora (ora explícitas ora implícitas) de uma esfera socialmente considerada feminina.

²⁷Sobre as mulheres poetas como *ladras* da palavra falara já Simone de Beauvoir. Mas veja-se também Ostriker, 1987. Uma atitude que nos não é possível, por razões de espaço, tratar aqui é a satírica. Neste modo (tão 'masculino?') tem vindo a afirmar-se entre nós o trabalho de Adília Lopes. Um exemplo só: "No more tears", em *O decote da Dama de Espadas* (Lopes, 1988).

3. 1 Começamos por esta última reivindicação ativa de, como em Irene Lisboa,

Uma estética,
ou arte, de retalhos,
de insignificâncias...
Arte que deita o pé,
que estende a cabeça
a ver se chove...
patetinha,
pobrezinha...

(Lisboa, 1991: 182)

É esta a assunção de uma alteridade, por assim dizer 'menor,' que se exprime como um ser-outra, porventura com aspiração a 'maior'. "Um mínimo ente magnífico"—assim termina "A magnólia" de Luiza Neto Jorge—"desfolhando relâmpagos sobre mim". É a "exaltação do mínimo" a restituir à mulher poeta o seu "resplendor" (Jorge, 1993: 137).

E agradei muitas vezes àqueles poderes responsáveis pelo sexo dos humanos o terem-me feito mulher

(Wolf, 1989: 140).

"[A] força da mulher", diz Natália Correia, "emana de uma passividade que lhe foi imposta pelo patrismo triunfante que dela se apoderou como de uma matéria plástica a que o homem dá a forma da sua alma" (Correia, 1972: 13). Impõe-se, por isso, primeiro a verificação da construção dos factos sociais na cultura patriarcal.

E Marx continuou:
—Assim, primeiramente está o Homem face à natureza
Eu implorei:
—Não digas Homem, diz ser humano.
Mas ele não me ouviu. (...) As mulheres tratam dos homens
e os homens fazem ciência.

(Barreno, 1989: 270-71)

Vem, depois, a audácia do desafio.

É aqui que eu quero ficar, é no avesso que estou interessada.

(Barreno, 1989: 323)

Ser no avesso. Ou o avesso do ser ancestralmente inquestionado, denunciado agora pelo obstinado silêncio da ausência.

Tranquilamente, do direito que toda a mulher adquire perseverando na ausência, arma do resistente cuja fraqueza é tenaz, isto diz—lembras-te da alegria? Sê então constante naquele fervor que só o jogo, a beleza, concertam.

(Costa, 1978: 131)

E assim se diz não aos Ulisses dos másculos mil ardis para momentânea resolução; e se diz sim às Penélopes do silente ardil da teia que perdura para a difícil, porém não impossível, decifração dos Telémacos.

Pelo tempo em que Telémaco iniciava justamente essa outra viagem inscrita nos olhos da que ficava, nem já ela sabia se a tessitura era de espólio ou a coroação final dos incomparáveis regressos vindouros. Assim é a autonomia das telas encetadas da mudez que antecede o prazer ou o remomora, a boda suspensa, a filiação.

(Costa, 1978: 117)

E assim se viram do avesso os mitos de uma tradição de valores 'universalmente' inscritos no masculino. Uma musa poética do avesso? Ulisses femininamente trivializado com ternura pela colombiana, Maria Mercedes Carranza.

Quero convidar Ulisses para dançar,
quero beber um copo com ele—e que me conte
de que cor eram os olhos do jovem Aquiles...

...

Quero que me conte por que regressou a Itaca.

(Carranza, 1991: 52)

Ou o mito de Orfeu segundo Adrienne Rich. "Sonho que sou a morte de Orfeu" (Rich, 1975, 50). Morto Orfeu, até o amor pode ser reinventado, por assim dizer do lado de lá, onde ficou a mulher poeta. O mito de Orfeu ('do avesso') segundo Ana Luísa Amaral.

De pé sobre o abismo
e não morri:

Canto gregoriano
muito limpo
não me chegou:
o fim

Catedral
sobre o risco
sobre um azul tão grande
que afundar-me podia

Ao fundo do mais fundo
mergulhei
e não morri:
amei

(Amaral, 1994: 70)

Amor de mulher. Dá a vida também na morte. Não discrimina. Sofre, mas vive ("Entre matar e morrer existe uma terceira via: viver" [Wolf, 1989: 149]). Desvela o outro lado da guerra. O puro avesso dessa violência monstruosa que legitima apenas a máscula glória das armas mortais. A "Guerra" segundo Natércia Freire.

São meus filhos. Gerei-os no meu ventre.
Via-os chegar, às tardes, comovidos,
nupciais e trementes
do enlace da Vida com os sentidos.

Estiveram no meu colo, sonolentos.
Contei-lhes muitas lendas e poemas.
Às vezes, perguntavam por algemas.
Respondia-lhes: mar, astros e ventos.

Alguns, os mais ousados, os mais loucos,
desejavam a luta, o caos, a guerra.
Outros sonhavam e acordavam roucos
de gritar contra os muros que há na Terra.

São meus filhos. Gerei-os no meu ventre.
Nove meses de esperança, lua a lua.

Grandes barcos os levam lentamente...

(Freire, 1991: 178)

3. 2 Emily Dickinson. Ninguém, homem ou mulher, foi capaz de exprimir o 'universal' da poesia pelo seu próprio esvaziamento irónico com tanta maestria como esta poetisa americana do século XIX.

Eu sou Ninguém! E tu és quem?
És tu—Ninguém— também?
Somos dois então?
Não digas nada! que todos vão—saber!

Que maçada—ser—Alguém!
Que alarde—como de Rã—
Proclamar o nome—o verão inteiro—
Ante pasmado Atoleiro!

(Dickinson [#288], 1960: 133)

A arrogância poética da negatividade radical do ser. Hilda Doolittle reinventando-se na transsubjectividade neutral do seu sinete: *writing signet, sign-manual* (Doolittle, 1974: 66). H. D.—hieroglífica chancela, que de resto Ezra Pound, o homem poeta da inovação extrema da 'poesia pura' do modernismo anglo-americano, lhe traçou. A anónima construção da in-diferença identitária na poesia lírica de H. D.²⁸ Uma assinatura que recusa a legitimação da firma identificadora, e por isso também as margens do seu próprio limite: temporal, nacional, sexual. H. D. não tem sexo, nacionalidade, cronologia, biografia. H. D. não tem 'identidade'.²⁹ No seu estudo sobre *O tempo das mulheres*, observa com justeza Isabel Allegro que as grandes

²⁸Não esqueçamos que H. D. usou vários pseudónimos femininos; tão-pouco esqueçamos a importância, na sua obra toda, da construção literária do ser-mulher.

²⁹Cf. Morris, 1990: 54-55 e n. 13.

romancistas portuguesas contemporâneas de que se ocupa (Agustina, Maria Velho da Costa, Lúcia Jorge, Olga Gonçalves, Teolinda Gersão) recusam de um modo geral identificar-se como "autoras sexualmente marcadas" (Magalhães, 1987: 497). *Et pour cause*: quantos homens poetas conseguimos contar, em qualquer língua, preocupados com este insignificante pormenor? Também a americana Elizabeth Bishop evitou a sua identificação como mulher poeta, declinando participar em antologias de poetas do sexo feminino apenas. O mesmo fez, bem mais perto de nós, Mary Oliver, que não autorizou a sua inclusão na famosa antologia exclusivamente de mulheres poetas, organizada por Florence Howe com o título de *No More Masks!* (1993). A decisão custou-lhe o desagrado da crítica feminista;³⁰ mas não será a máscara justamente o que define o poético, ou, como diria Wallace Stevens, a 'ficção suprema'? E não será significativo que Adrienne Rich tenha recentemente chegado a reconhecer que a *máscara* de neutral universalismo possa sugerir menos arrogância transcendentalizante do que a criatividade generosa da possibilidade, da tolerância, do intercâmbio?³¹

Um pequeno poema de Fíama Hasse Pais Brandão diz exemplarmente da limpidez do grito lírico que reverbera da identidade suspensa dos poetas.

O retrato que se esvai destes poetas,
o seu cantável eu, o seu canto distinto.

(Brandão, 1991: 209)

Fíama é, de resto, um dos poetas portugueses contemporâneos em que mais intensamente e com maior beleza se faz ouvir a voz metapoética da

³⁰Cf. Barrington, 1996: 10.

³¹Em "The Hermit's Scream", Rich compara a aparente atemporalidade de um poema de Elizabeth Bishop com o empenhamento político de outros de June Jordan e Audre Lorde, para sublinhar a limpidez da voz lírica que a todos preside, e os faz dialogar uns com os outros (Rich, 1993, 54ss).

expressão do puro lirismo.³² “Oitava ao tanque do claustro (Convento de Cristo), ou outra poética”.

Eu vejo o poema, da galeria
vejo-o debaixo de luz, no centro.
Octógono fiel. A forma da água
invisível e transubstancial.
Aqui no longe e além na forma.
Onde a clarividência me mostra a
água própria do poema, o Espírito,
e o clarividente inclina a fronte e lava-a.

(Brandão, 1991a: 506-07)

A poética *outra* poderia ser a de “Poética”, poema de composição anterior, mas em que claramente ecoa a mesma voz ‘neutra’ de puro lirismo.

A luz e a treva que mostram
o prodígio. A literatura muda
que nasce do fundo do silêncio. Alfa e
ómega ou a manhã e a noite.
Seres feitos de matéria e pensa
mento feito de memória. Aqui

o verso repousa na sua figuração.

(Brandão, 1991a: 425)

Mesmo quando o género gramatical denuncia o sexo de quem no poema reinventa a voz poética, não é qualquer possível especificidade do sexo feminino, antes um feminino *inclusivo*, que lhe preenche o lirismo. Como em “Horóscopo”.

Astros e mitos, Saturno e
Júpiter far-me-ão renascer.
Sufocada, anelante, no Mar.
Orientada e perdida plo

Tempo. Urano, o longínquo,

³²A designação de poeta “transgeracional”, que David Mourão-Ferreira reserva para Sophia (na companhia de Jorge de Sena e Eugénio de Andrade), poderia talvez com maior propriedade aplicar-se a Fiama (Cf. Mourão-Ferreira, 1982: 4-5)

vai preparar talvez os venenos
deveras letais. Desde
que li a outra Epopeia eu
sei que os deuses levitantes são
Elohim na outra Língua.

(Brandão, 1991a: 496-97)

Num clássico (feminino?) regresso ao *oikos* para visitar a teia de Penélope, que é o poema intitulado “Sunt lacrimae rerum”, Fiama deixa indefinidas, ambíguas, ou mesmo enigmáticas as complicitades sexuais implícitas no poema. Ulisses, origem de tudo? Ou o tear? (Brandão, 1991a: 504).³³

3. 3 Safo, a celebrada Ode (fr. 31 Lobel-Page), chamada do Ciúme, em tradução de Eugénio de Andrade. Mais adequado seria chamar-lhe Ode do Amor e da Paixão Sexual. Ou do Desejo e da Sexualidade Feminina, celebração que é de um ser e sentir transbordantes que os séculos acabariam por querer reprimir em nome da ordem patriarcal. Safo, a radical ‘inutilidade’ do erotismo e do prazer.

Semelhante aos deuses me parece
o homem que diante de ti se senta
e, tão doce, a tua voz escuta,

ou amoroso riso—que tanto agita
meu coração de súbito, pois basta ver-te
para que não atine com o que digo,

ou a língua se me torne inerte.
Um subtil fogo me arre pia a pele,
deixam de ver meus olhos, zunem meus ouvidos,

o suor inunda-me o corpo de frio,
e tremendo toda, mais verde que as ervas,
julgo que a morte não pode já tardar.

(Andrade, 1974: 21)

³³Mas veja-se como o imaginário sexual preside tão sugestivamente à novela poética, *Movimento perpétuo* (Brandão, 1991b). Porque o tema o pede? Ou porque “em prosa é mais difícil de se outrar”?

Em Portugal, a poética amorosa heterossexual de Maria Teresa Horta tem sido lida como a expressão da reivindicação mais audaz do corpo da mulher pela sua própria gratuidade prazerosa de ser corpo-de-ser. Como em “Desejo”.

Descontrolo devagar
sobre o teu corpo
os lábios de súbito desmanchados

e as mãos não cedem
nos teus ombros
à sede que tenho dos teus
braços

Mas se desfeito
descubro nos lençóis
um suor curvado amachucado

vou-te mordendo—voraz
numa doença
bebendo roucamente o que me fazes

(Horta,1966: 51)

Corpo-de-ser mulher, a lembrar ainda a reinvenção audaz do corpo da amada no *Cântico dos cânticos* na “Blasfémia” de Florbela Espanca:

Silêncio, meu Amor, não digas nada!
Cai a noite nos longes donde vim...
Toda eu sou alma e amor, sou um jardim,
Um pátio alucinante de Granada!

(Espanca, 198: 183)

Corpo-de-ser mulher despudoradamente assumido, sem dúvida, em Teresa Horta como em Florbela Espanca, mas também corpo concebido como ‘o outro’ (*a outra*) do desejo masculinamente definido e entendido. Como em, decerto por por isso mesmo, “Segredo”.

Silêncio
Deixa que feche o

anel
em redor do teu pescoço
com as minhas longas
pernas
e a sombra do meu poço

Não contes do meu
novelo
nem da roca de fiar

nem o que faço
com eles
a fim de te ouvir gritar

(Horta, 1974: 13)

Mais complexa, múltipla e subtil a sensibilidade do fazer poético amoroso de Luiza Neto Jorge. A figuração (na distância da '3ª pessoa') de uma sexualidade feminina autónoma e misteriosa, de não fácil leitura, porém aberta sempre ao risco da interpretação. Como no "Recanto 13", que nos empresta a nossa epígrafe.

...
As mulheres, é espesso perfume lembrá-lo,
têm ângulos ausentes no que vêem e no que falam e nas ocultas
nebulosas do seu corpo
o amante adivinha como um homem traído.

Assim assim mesmo: nessa penumbra de metal candente
anseia-se, decai a ansiedade

e a mulher (Ila, irmã de Ilo o mundo, a minha irmã),
que é repouso vasto enfurecido
corre a apanhá-los,
ao espelho, à flor,
da cintura irrompendo como de um jardim
para uma espécie de corpo inenarrável.

(Jorge, 1993: 194)

Não há aqui identidades sexuais claramente definidas, nem papéis ou funções definitiva e imutavelmente distribuídos. A móvel, ardente, sensual permutabilidade do gozo erótico é a reinvenção difícil, porém extática, do corpo sexual 'pelo corpo' no poema com este mesmo título. A perspectiva

(agora de '1ª pessoa') é a da mulher; mas ela se abre à possibilidade de uma perspectiva outra (ou, *do outro*).

infinita invenção
de pétala a escaldar
desprende o falo

a palavra sublinhada
que é ele a avançar-me
pelo corpo

a porta giratória
que me troca pelo homem e, a este,

o fértil traje
que lhe cria mais seios
pelo corpo

(Jorge, 1993: 207)

"Todo o amor é abolição de limites até do próprio corpo", lê-se num dos mais belos poemas eróticos da nossa contemporaneidade. *Corpo verde*, de Maria Velho da Costa, com desenhos de Júlio Pomar. O lirismo puro do hino de amor da poeta sublinhado pelo traço leve e firme do pintor, um e outro irrompendo, em uníssono, num tempo de celebração da liberdade ainda há pouco conquistada. A Revolução de Abril, a independência das colónias, a igualdade dos povos e dos sexos (as *Novas cartas portuguesas* finalmente parte irrecusável da língua comum) são o 'corpo' desta sugestiva metáfora do poético que, afinal, não deixa nunca de ser também *político*. Em *Corpo verde*, a mulher poeta 'usurpa' a suposta prerrogativa masculina da gestão do corpo e da palavra, reescrevendo o *Cântico dos Cânticos* em alternância com os desenhos (que não são meras ilustrações) do homem pintor. O amor e a paixão sexual, tal como a vida justa em comunidade, só podem existir verdadeiramente à luz do direito acabado de *reimaginar* pela Revolução de Abril: o direito à igualdade, à diferença, à reciprocidade. Por isso a pátria, a língua, as pessoas, os povos, os amantes são reinventados na fruição dos sentidos e no dizer da poesia de amor, que fala ainda a *possibilidade* da

transformação social.

A tua boca sobe à minha boca como uma só língua de todas as línguas.

Que o meu irmão me beije e se beije no meu beijo como se fôramos a flor de outra justiça.

O teu vulto esquivo contra as arcadas da noite e do meu crâneo, o teu fonêma fechado, lateral nos quadris do meu corpo que benzes, o sal dos cílios húmidos e sons. O pudor, o poder, que cedem a outra lei ou alto pão.

Os olhos que se alagam uns dos outros como o mel das terras reparadas, ou línguas que se afagam como raças, poldras soltas na planície dos corpos e dos povos.

Escrita feminina? Escrita masculina? Só uma mulher poderia ter escrito este poema? Teria algum homem poeta a 'capacidade' suficientemente 'negativa' para assim denunciar, em feminina voz, o Génesis na suposta Palavra Primeira do Pai?³⁴ Como o espaço e tempo—e gostoso esforço—dedicados a este ensaio deixarão perceber, estas não são, em nosso entender, perguntas menores ou secundárias. Considerar a identidade sexual de quem escreve, real ou assumida, tem, para nós também, implicações teóricas, críticas, culturais e políticas. Mas entendemos sobretudo, com um mestre contemporâneo de poéticas 'do avesso', o brasileiro João Silvério Trevisan, que "[na] produção poética, assim como na vida, é difícil saber onde termina o rosto, onde começa a máscara" (Trevisan, 1992: 60). É que faz parte da condição poética buscar sempre, com ousadia, uma alma outra—e sempre renovada. Como disse um dia essa grande mulher poeta do modernismo português, que é Irene Lisboa.

Não era a minha alma que eu queria ter.
Esta alma já feita, com seu toque de sofrimento
e de resignação, sem pureza nem afoiteza.

³⁴Tanto quanto sabemos, *Corpo verde* não suscitou grande comentário crítico em português. Mas veja-se, em inglês, Santos (1981); e em alemão, Englemayer (1993).

Queria ter uma alma nova.
Decidida, capaz de tudo ousar.
Nunca esta que tanto conheço, compassiva, tortu-
rada, de trazer por casa.
A alma que eu queria e devia ter...
Era uma alma asselvajada, impoluta, nova, nova,
nova, nova!

(Lisboa, 1991: 296)

Referências Bibliográficas

- Abranches, Graça (1980), "Re-lendo *A Room of One's Own*. Onde se conta de mudas que ouvem, surdos que falam e mudas que aprenderam a falar", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 4/5 (Outubro).
- Abranches, Graça (prelo), "Feminismo (escrita e crítica)" *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*.
- Amaral, Ana Luísa (1994), *Epopéias*. Coimbra, Fora do Texto.
- Andrade, Eugénio (1974), *Poemas e fragmentos de Safo*. Porto, Limiar.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1967), *Geografia*. Lisboa, Ática.
- Aristófanos (1988), *As mulheres no parlamento*. Tradução, prefácio e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra, INIC.
- Aristóteles (1994), *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta e Maria Velho de Costa (1980 [1972]), *Novas cartas portuguesas*. Pré-prefácio e Prefácio de Maria de Lurdes Pintasilgo. Lisboa, Moraes.
- Barreno, Maria Isabel (1989), *A morte da mãe*. Lisboa: Caminho.
- Barrington, Judith (1996). Recens. de Mary Oliver, *Blue Pastures*. *Women's Review of Books*, XII.6 (March).
- Beauvoir, Simone de (1971 [1949]), *Le deuxième sexe*. vol. I. Paris, Gallimard.
- Botto, António (1975), *Canções*. Intr. Fernando Pessoa. Lisboa, Ática.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (1991a), *Obra breve*. Lisboa, Teorema.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (1991b), *Movimento perpétuo*. Lisboa, Teorema.
- Bronfen, Elisabeth (1992), *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York, Routledge.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge.
- Carranza, Maria Mercedes (1991), *Obra incompleta*. Bogotá, Leyva Duran.
- Castro, E. M. de Melo e (1981), *Essa crítica louca*. Lisboa, Moraes.
- Cixous, Hélène (1992 [1976]), "Le sexe ou la tête", *Le langage des femmes*, intr. Françoise Collin, *Les Cahiers du Grif*, nº 15 (décembre).
- Coleridge, Samuel Taylor (1835), *Specimens of the Table Talk* Ed. Henry Nelson Coleridge. London, Routledge.
- Correia, Natália, org. (1973), *A mulher: Antologia poética*. Lisboa, Estudos

Cor.

Costa, Maria Velho da (1977 [1969]), *Maina Mendes*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa, Moraes.

Costa, Maria Velho da (1978), *Da rosa fixa*. Lisboa, Moraes.

Costa, Maria Velho da (1979), *Corpo verde*. Desenhos de Júlio Pomar. Lisboa, Contexto.

Delphy, Christine (1995), "The Invention of French Feminism: An Essential Move", *Yale French Studies* 87 (1995): 190-221 (número especial de *YFS*, organizado por Lynne Huffer e intitulado, "Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism").

Derrida, Jacques (1979 [1978]), *Spurs: Nietzsche's Styles / Éperons: Les styles de Nietzsche*. Introduction / Préface Stefano Agosti. Drawings / Dessins François Loubrieu. Tr. Barbara Harlow. Chicago, U of Chicago P.

Dickinson, Emily (1960), *The Complete Poems*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston, Little, Brown and Company.

Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa 5 (Outubro 1993)

Donne, John (1929), *The Poems of John Donne*. Ed. H. J. C. Grierson. London, Oxford UP.

D(oolittle), H(ilda) (1974), *Tribute to Freud*. New York, McGraw-Hill.

DuPlessis, Rachel Blau (1990), *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. New York, Routledge.

Ellmann, Mary (1968), *Thinking about Women*. New York, Harcourt.

Englemayer, Elfriede (1993). "Genesis: Zu *Corpo verde* von Maria Velho da Costa". Englemayer und Heß (herausg.).

Englemayer und Heß, herausg. (1993) *Die Schwestern der Mariana Alcoforado: Portugiesische Schriftstellerinnen der Gegenwart*. Herausgegeben von Elfriede Engelmayer und Renate Heß. Berlin, Tranvía.

Espanca, Florbela (1981), *Sonetos*. Estudo de José Régio. Lisboa, Bertrand.

Eurípedes (1968), *Medeia*. Tradução, prefácio e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra, Atlântida.

Ezell, Margaret J. M. (1990), "The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature", *New Literary History* 21.3 (Spring).

Fetterly, Judith (1978), *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana UP.

Freire, Natércia (1991), *Obra poética*. 1º vol. Lisboa, Imprensa Nacional.

Friedman and DuPlessis (1990), *Signets: Reading H. D.* Ed. Susan Stanford Friedman and Rachel Blau DuPlessis. Madison, The U of Wisconsin P.

- Fuss, Diana (1989), *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*. New York, Routledge.
- Gilbert, Sandra, and Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale UP.
- Horta, Maria Teresa (1966), *Jardim de Inverno*. Lisboa, Guimarães.
- Horta, Maria Teresa (1974), *Minha senhora de mim*. Lisboa, Futura.
- Hoeveler, Diane Long (1990), *Romantic Androgyny*. University Park, Pennsylvania State UP.
- Humm, Maggie (1986), *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics*. Brighton, Harvester.
- Humm, Maggie (1994), *A Readers Guide to Contemporary Feminist Criticism*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- Humm, Maggie (1995 [1989]), *The Dictionary of Feminist Theory*. 2nd. ed. Columbus, Ohio State UP.
- Irigaray, Luce (1974), *Speculum de l'autre femme*. Paris, Minuit.
- Irigaray, Luce (1977), *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris, Minuit.
- Jacobus, Mary, ed. (1979), *Women Writing and Writing about Women*. London, Croom Helm.
- Jacobus, Mary (1982), "Is There a Woman in This Text?" *New Literary History* 14.1 (Autumn).
- Jones, Ann Rosalind (1985), "Writing the Body: Toward an Understanding of *l'écriture féminine*". Showalter, ed.
- Jorge, Luiza Neto (1993), *Poesia*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- Keats, John (1958), *The Letters*. Ed. Hyder Edward Rollins. 2 vols. Cambridge, Mass., Harvard UP.
- Klobucka, Anna (1990), "A mulher que nunca foi: Para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros". *Colóquio/Letras*, nº 117/118 (Setembro-Dezembro).
- Klobucka, Anna (1992), "Teoricamente falando: Algumas observações sobre a sexualidade do discurso crítico em Portugal" *Colóquio/Letras*, nº 125/126 (Julho-Dezembro).
- Lipking, Lawrence (1988), *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago, The U of Chicago P.
- Lisboa, Irene (1991), *Poesia I*. Org. Paula Morão, intr. José Gomes Ferreira. Lisboa, Presença.
- Lisboa, Irene (1992 [1939]), *Solidão. Notas do punho de uma mulher*. Lisboa,

Presença.

Lopes, Adília (1988), *O decote da Dama de Espadas*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lourenço, Eduardo (1977), Prefácio a *Maina Mendes*. Costa.

Magalhães, Isabel Allegro de (1987). *O tempo das mulheres: A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Magalhães, Isabel Allegro de (1995). *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa, Caminho.

Magalhães, Isabel Allegro de (1997) "O gesto, e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente". *Colóquio/Letras*, nº 140-141 (Setembro 1996), 17-47.

Mellor, Anne K. (1993), *Romanticism and Gender*. New York, Routledge.

Millett, Kate (1990 [1970]), *Sexual Politics*. New York, Simon & Shuster.

Moraes, Vinícius de (1987), *Antologia poética*. Rio de Janeiro, José Olympio.

Morris, Adalaide (1990), "A Relay of Power and of Peace: H. D. and the Gift of the Gift". *Signets: Reading H. D.* Friedman and DuPlessis.

Moura, Vasco Graça (1995), *A Vita Nuova de Dante Alighieri*. Venda Nova, Bertrand.

Mourão-Ferreira, David (1982), "Para uma 'arrumação' da poesia dos anos quarenta". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº 32 (11-24 de Maio).

Nietzsche, Friedrich (1996 [1878]), *O nascimento da tragédia*. Trad. Teresa Cadete. Lisboa, Círculo de Leitores.

Ostriker, Alicia Suskin (1987), *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. London, The Women's Press.

Page, D. L. (1953), *Corinna*. London, The Society for the Promotion of Hellenic Studies.

Pereira, Maria Helena da Rocha (1988), *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pereira, Maria Helena da Rocha (1995), *Hélade: Antologia da cultura grega*. Coimbra, Imprensa de Coimbra.

Pessoa, Fernando, ([s.d.] 1966), *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.

Pessoa, Fernando (1975), "António Botto e o ideal estético em Portugal", Botto.

Pessoa, Fernando (1978), *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*. Org. Joel Serrão. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula

- Mourão. Lisboa, Ática.
- Pinho, Sebastião Tavares de (1987), *Lopo Serrão e o seu Poema da Velhice*. Introdução, tradução e notas. Coimbra, INIC.
- Pintasilgo, Maria de Lurdes (1980), Prefácios a *Novas cartas portuguesas*. Barreno *et al.*
- Platão (1987), *República*. Introdução tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 5ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rich, Adrienne (1975), *Poems*. Ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi. New York, Norton.
- Rich, Adrienne (1986), *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979-85*. New York, Norton.
- Rich, Adrienne (1993), *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. New York, Norton.
- Rowbotham, Sheila (1973), *Woman's Consciousness, Man's World*. Harmondsworth, Penguin.
- Sá-Carneiro, Mário (1978a). *Poesias*. Lisboa, Ática.
- Sá-Carneiro, Mário (1978b). *Cartas a Fernando Pessoa*. 2 vols. Lisboa, Ática.
- Said, Edward (1983), *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass. Harvard UP.
- Santos, M. Irene Ramalho de S. (1981). Rec. crít. de Maria Velho da Costa, *Corpo verde*. *World Literature Today* (Winter).
- Santos, M. Irene Ramalho de S. (1989). "Perfazer o tempo: A propósito de *O tempo das mulheres* de Isabel Allegro de Magalhães", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 27/28 (Junho).
- Santos, M. Irene Ramalho de S. (1990). "O sexo dos poetas: A propósito de uma nova voz na poesia portuguesa", *Via Latina*.
- Sena, Jorge de, org. e trad. (1972), *Poesia de 26 séculos*. 2 vols. Porto, Inova.
- Sena, Jorge de, org. e trad. (1978), *80 poemas de Emily Dickinson*. Lisboa, Edições 70.
- Showalter, Elaine (1979), "Towards a Feminist Poetics". In Jacobus, ed., 1979.
- Showalter, Elaine, ed. (1985), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon.
- Smith, Barbara (1980), *Toward a Black Feminist Criticism*. Traumansburg, NY, Out and Out Books.
- Stäel, Madame de (1838), *Oeuvres*. Tome Second. Paris, Lefèvre.
- Torrão, João Manuel Nunes (1994), *Latim I (Língua e Cultura)*. Lisboa, Universidade Aberta.

- Trevisan, João Silvério (1992), "O avesso do livro". *O livro do avesso*. São Paulo, Ars Poetica.
- Weil, Kari (1992), *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville, UP of Virginia.
- Wellek, René (1955), *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Vol. 2. New Haven, Yale UP.
- Women's Studies 2* (1974) ('The Androgyny Papers')
- Wolf, Christa (1989), *Cassandra*. Trad. João Barrento. Lisboa, Cotovia.
- Woolf, Virginia (1935 (1929]), *A Room of One's Own*. London, Hogarth.
- Woolf, Virginia (1938), *Three Guineas*. London, Hogarth.
- Woolf, Virginia (1967), *Collected Essays*, 4 vols. London, Hogarth.