



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Elas, eles e elos

Anna Klobucka

Para citar este documento / To cite this document:

Anna Klobucka, "Elas, eles e elos", *Colóquio/Letras*, n.º 177, Maio 2011, p. 46-55.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Elas, eles e elos

ANNA M. KLOBUCKA

DESAFIO PRIMEIRO E MAIOR: quais serão as condições de leitura necessárias para contemplar — como fui convidada a fazer neste texto — Fiamma Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge sob a designação comum de «as mulheres de *Poesia 61*» (designação que cito textualmente do convite recebido)? Um subgrupo, um terceto no interior do quinteto, uma falange exclusiva e especializada, isolada para os efeitos da análise à base de um traço partilhado pelas três, a sua identidade de género? Não faz parte da tradição crítica da interpretação deste conjunto de cinco livros e cinco autores categorizar os seus elementos de acordo com uma grelha epistemológica identitária, exceptuando o factor «idade». E isto verifica-se apesar de que (ou talvez precisamente *porque*) o Portugal *anno domini* 1961 se apresenta, numa perspectiva cultural e sociologicamente abrangente, como um cenário claramente segregado e hierarquizado do ponto de vista do género, pelo menos no que se refere ao *mainstream* da prática social e opinião pública e à ideologia oficial do estado salazarista, disseminada ao longo das décadas através da legislação vigente, dos manuais escolares e produtos culturais da mais diversa ordem.

A língua portuguesa, meio de expressão de *Poesia 61* e veículo incontornável em que as minhas palavras vão sendo escritas *hic et nunc*, já no tão iluminado e igualitário século XXI, alinha nesta segregação e nesta hierarquização de uma forma perfeitamente clara e inequívoca, no que diz respeito àquilo que admite e não admite que se faça com a sua engrenagem referencial: não me permite usar o género neutro (que não possui) para me referir às autoras e/ou aos autores de *Poesia 61*; obriga-me a escrever «elas» quando falo de Fiamma Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge, mas «eles» quando abordo o grupo na sua totalidade, apesar de os homens (ou melhor, os autores de sexo masculino, dada a referencialidade equivocadamente andrógina que o plural «os homens» e mesmo o singular «o homem» podem ainda

legitimamente comportar nesta mesma língua) formarem uma minoria no colectivo «dos» cinco poetas que se reuniram há cinquenta anos para darem expressão material, simultaneamente efémera e duradoura, à sua intuição partilhada de que constituíam, de alguma forma, uma comunidade.

A dificuldade de construir uma perspectiva crítica viável e convincente que permitisse abordar a contribuição de Fiama, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge para o projecto colectivo de *Poesia 61* enquanto um conjunto isolável do seu contexto maior não parece atribuível simplesmente à consciência da resistência generalizada, da parte dos críticos e professores de Literatura em Portugal, à integração funcional das abordagens analíticas potenciadas pelo recurso às ferramentas intelectuais derivadas da teoria crítica feminista e dos estudos de género. Na minha própria reflexão feminista sobre a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa moderna, publicada recentemente mas iniciada há mais de vinte anos, resolvi dedicar um capítulo a *duas* das autoras que na fase inicial dos seus respectivos percursos literários participaram em *Poesia 61* (Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge). Esta opção, certamente questionável mas também lógica, tendo em vista as coordenadas conceptuais e histórico-literárias do ensaio (v. Klobucka, p. 75-8 e 206-7), teve, porém, como uma das suas consequências, o afastamento da pergunta sobre se faria efectivamente sentido, no contexto concreto e circunscrito de *Poesia 61*, discutir as suas *três* autoras como um grupo autónomo, uma comunidade de sentido destacável dentro da comunidade maior que as envolvia. Devido a este afastamento apriorístico, confesso que nunca tinha procurado ler (a sério, a fundo) o conjunto dos cinco — ou só dos três — livros individuais que compõem *Poesia 61* com o propósito conscientemente assumido de responder à pergunta assim formulada. E acrescento mais uma confissão: nasci em Maio de 1961, o que significa que comemorarei os meus cinquenta anos ao mesmo tempo que *Poesia 61*. Tendo acabado de pensar intensamente no assunto, acredito que entre estes dois aniversários não existe rigorosamente nenhuma imbricação significativa que me fosse possível empregar como ponto de partida para uma reflexão crítica intelectualmente produtiva e digna de espaço tão nobre, em todos os sentidos, como o desta revista. Será possível postular tal imbricação ou comunicação entre o espaço semiótico de *Poesia 61* e a semiose identitária dos corpos escreventes que se juntaram para produzir este artefacto literário? Até que ponto será o discurso de *Poesia 61* um discurso sexuado, um discurso *com género* (ou géneros), quando confrontado directa e isoladamente na sua materialidade, sem as muletas da contextualização histórico-literária ou sociocultural e sem recurso à cegueira estratégica da perspectiva de leitura ginocrítica? São estas as perguntas que, sem qualquer garantia de obter uma resposta conclusivamente satisfatória, orientarão a minha (re)leitura de *Poesia 61* na parte central deste breve ensaio.

A efemeridade do fenómeno *Poesia 61* não obistou a que o seu texto e contexto chegassem a ser sujeitos a uma *close reading* extremamente detalhada, dedicada e incisiva, surgida em forma de livro em Maio de 1986, ou seja, exactamente 25 anos depois da publicação do seu objecto. Refiro-me, como é evidente, a *Portugal Maio de Poesia 61*, de Jorge Fernandes da Silveira, ensaio que, para além do seu tamanho (trezentas páginas de análise e notas), se distingue ainda da maior parte dos depoimentos críticos sobre *Poesia 61* por privilegiar a materialidade da expressão verbal do conjunto e a contextualização sincrónica desta em relação ao seu meio histórico (segundo explicita o próprio título do livro) sobre o eventual significado da sua inscrição na cadeia diacrónica das «gerações», «grupos» e «movimentos» que se convencionou traçar ao discorrer sobre a historicidade da produção poética portuguesa desde o primeiro Modernismo. A perscrutação da imanência (con)textual de *Poesia 61*, realizada por Silveira, organiza-se como uma série de leituras isoladas dos cinco livros individuais, às quais se segue uma recolha sintética das suas «linhas convergentes» (p. 16), intitulada «Sincronia 61». Nesta última secção sobressai a faceta analítica da articulação entre o texto poético e o contexto histórico, apontando para a existência em *Poesia 61* de duas ordens discursivas diametralmente opostas na sua relação para com o binómio temático de morte/vida (por sua vez identificado como dominante no conjunto): a ordem dos «discursos totalitários e conservadores» e a ordem do «discurso em liberdade», sendo esta última consubstanciada na própria discursividade libertária de *Poesia 61* (p. 249).

Mudam-se os tempos e mudam-se os horizontes de leitura. No meu exemplar de *Portugal Maio de Poesia 61*, adquirido e lido nos finais do ano 1989, enquanto começava a trabalhar criticamente a poesia de Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta, alguns dos muitos sublinhados e apontamentos que deixei então rabiscados no livro denunciam a maneira como o discurso crítico, afirmando a libertação sexual através da palavra poética e analisando a vertente particular do «discurso em liberdade» que veicula a verbalização da sexualidade em *Poesia 61*, o faz em termos por vezes marcadamente (e, ao que tudo indica, inconscientemente) fálicos, apesar de reconhecer em simultâneo, por exemplo, a presença na poesia de Maria Teresa Horta do «*corpo colonizado* da mulher por relações sexuais e afectivas que transformam o amor e o prazer em estigmas da opressão» (p. 229; sublinhado original). Se a leitura que Jorge Fernandes da Silveira faz dos poemas de *Poesia 61* demonstra que «o desconcerto entre o homem e o mundo tem razões materialmente reconhecíveis» (p. 221), o desconcerto entre *a mulher* e o mundo também as terá, e entre estes conjuntos de razões podem instituir-se em determinados casos relações antagónicas, não admitindo convergência incondicional para um único e idêntico projecto de libertação, segundo procurei argumentar na minha

contra-leitura do poema «Balada Apócrifa» de Luiza Neto Jorge (Klobucka, p. 235-9) e segundo exaustivamente exploraram numerosas análises feministas da chamada «revolução sexual» que se alastrou pelo Ocidente europeu e norte-americano nos anos 50 e 60 do século passado (ver, por exemplo, Willis). Mas o alargamento contínuo dos horizontes hermenêuticos, quando aliado operacionalmente a uma insistência na atenção igualmente contínua ao *texto em si* (esta ficção impossível e incontornável), permite observar também que no ambiente textual programaticamente desconstrutivo de *Poesia 61* — aspecto sublinhado e explorado reiteradamente por Silveira ao longo do seu ensaio — os discursos sexuais comportam uma potencialidade que vai muito além dos paradigmas quer da afirmação fálica quer da resistência feminista, ambos insuficientes como ferramentas exclusivas da interpretação por vários motivos, mas sobretudo por prenderem a disseminação dos sentidos que se opera em *Poesia 61* a uma grelha heteronormativa que *imobiliza* o texto, tornando-se assim um aliado precisamente daquelas mesmas forças políticas contra as quais o texto se empenha em lutar (para seguirmos ainda, neste ponto, a narrativa crítica de Silveira).

Esta potencialidade — chamemos-lhe *queer* — verifica-se mesmo no volume aparentemente menos sujeito à pulsão desconstrutiva que anima *Poesia 61* no seu todo, *Canto Adolescente*, de Casimiro de Brito. Se, no poema em prosa homónimo com que abre o livro, a fantasia ecológica (passe mais este anacronismo) nele desenvolvida admite uma ou outra projecção arquetipicamente patriarcal — «Aqui permaneço e planto a minha árvore e o meu filho» (p. 8) —, ao longo do texto o sujeito em decomposição desdobra-se numa tal multiplicidade de formas orgânicas e inorgânicas que parece colocar um obstáculo intransponível à imposição das formulações referencialmente mais tradicionais e daí mais legíveis como as linhas de força dominantes no poema: «O fundo do mar é um seio dissolvido onde sou uma pedra em flor» (p. 3); «Casei-me com uma medusa. Estou flexível de fresco» (p. 5); «A ninguém incomoda o meu corpo quase dissolvido. Há muito que sei estar só e nu ao mesmo tempo» (p. 8). Já a secção seguinte, «Novos Telegramas», começa com um poema-fragmento cuja inocência angelicamente indiferenciada o situaria, com toda a propriedade, no registo de um «canto adolescente», ao mesmo tempo que o seu discurso insiste na fusão igualitária das partes envolvidas no contrato amoroso, independentemente do seu género (aliás oculto):

Peço a tua virgindade
para dar-te a minha
e criarmos
a nossa

Se esta proposta singelamente utópica envereda por uma abstracção do erotismo corpóreo, o discurso dos outros poetas apresenta-se, em muitos dos textos do conjunto, como intensamente saturado de significantes somáticos. Diferentemente do texto acima citado, estes módulos semânticos tendem a pairar num estado de suspensão referencial que os afasta de uma legibilidade discursiva e imagetivamente consolidada; mas, semelhantemente ao poema de Casimiro de Brito, em muitos casos evadem também a identificação do género dos corpos e dos actos amorosos (ou simplesmente corpóreos) que fugazmente evocam, ainda que desses actos possa emanar uma veemência sexual intensamente sugestiva (sirvam como ilustração dois fragmentos de *A Morte Percutiva*, de Gastão Cruz):

E tu tens um canal perifericamente em toda a pele

(p. 10)

uma coluna azul de sal aceso

que me está entre as pernas a somar
a sede ao espaço vago junto ao sol

(p. 12)

Como na chamada culinária de desconstrução (em que os pratos canónicos, imobilizados na sua fórmula tradicional, são decompostos em ingredientes individuais e recombinaados, adquirindo geralmente uma aparência irreconhecível ao mesmo tempo que preservam um sabor familiar), no menu variado e heterogéneo de *Poesia 61* também se encontram exemplos de um processo de desterritorialização e reterritorialização imprevisível de significados corpóreos e sexuais. É particularmente ilustrativo deste procedimento o volume *Morfismos*, de Fiama, o mais estruturado dos cinco na sua rigorosamente articulada construção macrotextual, assim como na consistência da aplicação assumida de um princípio comum de composição, explicado da forma seguinte pela própria autora num depoimento contemporâneo da publicação de *Poesia 61*:

purgar cada palavra [...] do hábito linguístico que a gerou, e, sem a desprover da sua capacidade designativa, fazê-la valer por si, integralmente. Autonomia, que simultaneamente, sem limites — os limites só serão, se os houver, os da imaginação —, amplifica a referida zona de significação convencional, já que o contacto necessário e comprometido das palavras se passa, livre, a dimensionar pelo imprevisível, articulando irradiações semânticas, também ilimitadas. A surpresa é assim a impressão imediata na convivência com esta poesia que

inevitavelmente temos de aferir com os olhos hereditários duma linguagem quotidiana de relação.

(Brandão, «A Forma Poética...», p. 14)

O poema torna-se, desta forma, o sítio «onde // as mãos derrubam arestas» e «a palavra principia» (p. 1); e as próprias palavras em liberdade entram, já neste mesmo poema inaugural de *Morfismos*, numa aliança estreita com a organicidade corpórea — «as palavras são densas de sangue» —, que se prolonga em ecos dispersos por todo o espaço semântico do livro: «As casas dimensionam o sangue» (p. 2); «menstruada de chuva a noite» (p. 6); «água interna com espessura de mar» (p. 10); «unido o sémen ao mar / nascida na boca a alga» (p. 11). O que porventura será a mais explicitamente didáctica formulação metapoética, na tessitura de *Morfismos*, deste princípio da liberdade em que se realizam a re-visão e a recomposição verbi-corpórea — propostas como segmentos de um projecto colectivo — situa-se no poema «Tema 4» (segundo observa Silveira, em nenhum outro texto do livro «encontramos o sujeito tão em paz com sua grafia» [p. 101]):

Nenhum sinal nos calcina as órbitas
Voluntários
somos de frente com a imagem
na grafia dos espelhos
[...]
Um teorema de pálpebras nos situa
imunes
à cicatriz dos limites
que bebemos
[...]
Um sismo incontém nossos ombros fechados
Limítrofes
nossos pés anfíbios
invocam o rio

(p. 8)

O único outro volume de *Poesia 61* em que a mobilização da «consciência linguística vigilante» (Cruz, p. 14) passa com uma insistência igualmente constante pela semiose desconstrutiva da matéria corpórea é *Tatuagem*, de Maria Teresa Horta, livro cujo título assinala, aliás, de forma enfática a convergência funcional do corpo com a grafia que nele se realiza. E, lido nesta perspectiva — de justaposição e confronto com *Morfismos* —, *Tatuagem* revela-se como provavelmente mais *queer* do que feminista, não obstante as presenças

emblemáticas da dedicatória a Simone de Beauvoir e de uma citação da mesma autora («Toute jouissance est projet») no fim do volume, elementos paratextuais a funcionarem como suportes entre os quais se encaixam os poemas. Não se trata, evidentemente, de paradigmas epistemológicos incompatíveis ou sequer desconjuntados, embora o projecto intelectual e político da articulação mútua entre o feminismo e a teoria *queer* não se afigure nem simples nem inteiramente pacífico (veja-se, por exemplo, os vários ensaios reunidos em Weed e Schor): segundo nos lembra Ana Luísa Amaral, a primeira utilização teoricamente elaborada do conceito *queer* ocorre (em 1991) numa reflexão de Teresa de Lauretis cujo ponto de partida é «a dificuldade de as mulheres falarem e se representarem dentro de uma linguagem e de um aparelho conceptual criado pelos homens» (Amaral, p. 78). Alguns dos textos germinais do feminismo francês pós-beauvoiriano igualmente antecipam as vertentes da política e poética *queer*; cite-se como um exemplo representativo a frase-manifesto de Julia Kristeva «La femme, ce n'est jamais ça» (a mulher não poderá nunca ser definida), título do ensaio homónimo que *avant la lettre* partilha com a teoria e prática identitária *queer* a resistência programática à nomeação e fixação das identidades sexuadas.

Já em *Quarta Dimensão*, de Luiza Neto Jorge, a sintaxe poética mais variada e discursivamente mais complexa — valerá a pena lembrar a propósito uma observação de Fernando Cabral Martins sobre a «gramática» da poesia de Luiza «que explode sem se desarticular» (p. 41) — aponta sobretudo na direcção da recombinação da matéria verbal desconstruída em cenários dramática e imagetivamente elaborados, como será o caso de quase todos os poemas do livro, e particularmente dos mais longos («Do Medo I», «Exame» e «Quarta Dimensão»). A «quarta dimensão» na qual se cumpre a desfamiliarização libertária da linguagem lírica admite múltiplas e variadas opções expressivas, desde o formalismo exuberante de «A Porta Aporta» até ao quase-realismo social de «Exame». E regista também sinais antecipados do que no futuro surgirá triunfalmente na poesia de Luiza Neto Jorge como o «corpo insurrecto» (*Poesia*, p. 79-80), capaz de vislumbrar «uma luminosidade quase cesariana / na barriga do melhor amigo» (p. 198), um corpo *queer* e sem órgãos (lembre-se, neste contexto, que Gilles Deleuze buscou a noção do corpo-sem-órgãos ao surrealista Artaud, traduzido para português por Luiza):

consagraram-me
ao espanto
que de minúsculo há
no mar
e ímpar sobre a pele

(p. 7)

Regressando, então, à pergunta colocada no início deste ensaio — será que faz sentido contemplar as três autoras de *Poesia 61* como uma comunidade distinta e separável da comunidade maior dos cinco? — diria que para os efeitos de uma leitura sincrónica e imanente do conjunto talvez se ganhe mais em *não* o fazer, abrindo o espaço hermenêutico a um aproveitamento mais livre e mais multidimensional das intuições que o projecto libertário de *Poesia 61* potencia e encoraja. Não se trata, portanto, de ecoar nenhuma das razões habitualmente evocadas para o afastamento da identidade de género como um factor operacional de análise, entre as quais impera a rejeição por princípio e *ex cathedra* de toda e qualquer «ghettização» identitária, mas antes de permitir e estimular uma utilização desembaraçada e hábil destas e doutras identificações, sem as prender num colete-de-forças moldado a partir dos pressupostos que as próprias autoras e os próprios autores de *Poesia 61* assumida e demonstravelmente rejeitam nos seus textos. Por outro lado, porém, e como será óbvio no contexto presente, que é o de uma celebração do cinquentenário de uma publicação encarada como um *evento* na história literária nacional, muitas outras vertentes possíveis de leitura, várias já realizadas e outras ainda virtuais, atravessam o fenómeno textual e cultural de *Poesia 61*.

Uma das referidas vertentes ainda largamente virtuais poderá contemplar o evento que foi *Poesia 61* numa perspectiva diacrónica distinta daquela que tradicionalmente estrutura as abordagens da produção poética ou literária portuguesa moderna nos manuais da história literária. Segundo demonstrou, exaustivamente, Chatarina Edfeldt no seu ensaio sobre as representações da autoria feminina nas histórias, dicionários e enciclopédias da literatura portuguesa publicadas desde 1930 até 2003, o protagonismo das mulheres nesta área não tem sido contemplado, por via de regra, como uma dimensão marcante e estruturante da modernidade nacional, continuando a ser referido como um factor isolado e suplementar em relação à narrativa histórico-literária canónica (com todas as implicações que a lógica derridiana do suplemento também neste caso comportaria). As fórmulas do reconhecimento da relevância histórica do fenómeno da autoria feminina documentadas por Edfeldt — na maior parte das obras analisadas, tal reconhecimento surge como ritualmente registado, mas enquadrado de uma forma à partida marginalizante — não produzem um ambiente epistemológico propício a uma articulação verdadeiramente revisionista entre as duas vertentes paralelas da escrita histórico-literária nacional que se afiguram relevantes para o caso. Refiro-me, por um lado, às narrativas críticas emergentes sobre a produção literária de autoria feminina em Portugal (as que revisitam e problematizam o que já era, de alguma forma, conhecido e aquelas cujo objectivo principal é tornar visível o que continua oculto, particularmente nas épocas anteriores aos meados do século XX) e, por outro lado, às narrativas histórico-literárias canónicas, cuja visão do pro-

tagonismo cultural individual e colectivo dos escritores portugueses tende ainda fortemente para a ideologia discursiva do «falso neutro», incisivamente denunciada no ensaio homónimo de Maria Isabel Barreno: «o masculino está muito mais, e muito mais diferenciadamente representado, o masculino é dito representar o universal, e só um código implícito nos permite decifrar quando o masculino se refere estritamente ao género masculino ou quando se torna latamente (fantasiadamente?) bi-genérico» (p. 48).

Encarado de um ponto de vista crítico que se empenhasse em conjugar as duas vertentes de forma operacionalmente equitativa (em vez de as manter na relação hierárquica de todo/suplemento que actualmente partilham), o fenómeno de *Poesia 61* surgiria forçosamente como um dos pontos nodais na rede dos discursos, acções e relações de que se compõe a historicidade da poesia portuguesa moderna. Não apenas por razões simplesmente quantitativas, embora certamente valha a pena continuar a salientá-las num contexto cultural em que, de acordo com uma observação de Inês Lourenço registada trinta e sete anos depois da publicação de *Poesia 61*, «ninguém se admira quando, ao abrir uma publicação de poesia, depara com um reduzido número de autoras» (p. 3). Mas também porque se constitui ao mesmo tempo como uma viragem e uma antecipação, nisto se assemelhando a uma outra obra colectiva, surgida já na década seguinte e aparentemente relacionável a *Poesia 61* apenas graças ao vínculo constituído pela pessoa de uma autora (Maria Teresa Horta) que participou em ambos os projectos: *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Se em relação a *Poesia 61* o diagnóstico habitualmente formulado sobre a sua relevância histórica tende a não levar em conta o factor «género», ao inserir o conjunto (dos livros e «dos» autores) na sequência diacrónica de manifestações culturais afins, com as *Novas Cartas* passa-se mais ou menos o contrário: é uma obra que se afigura isolada na sua historicidade situada e no alegado exclusivismo, igualmente datado, do seu discurso e imaginário femininos e feministas (para uma refutação eloquente desta caracterização redutora, veja-se a «Breve Introdução» de Ana Luísa Amaral à recém-lançada edição anotada das *Novas Cartas*). Por isso, e por outras razões, parece-me que não seria despropositado buscar alguma energia desconstrutiva e orientação libertária a *Poesia 61*, com o intuito de encorajar a abertura de um espaço intelectual em que tanto o significado histórico como a própria textualidade destes (e outros) exercícios de revisão da poética e política dos discursos sexuais, tão abundantemente presentes no repositório literário e cultural da modernidade portuguesa, pudessem ser produtivamente colocados em confronto e diálogo.

OBRAS CITADAS

- AMARAL, Ana Luísa, «Desconstruindo Identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da Teoria *Queer*», *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 3-4 — *Corpo e Identidades*, Dez. 2001, p. 77-91.
- BARRENO, Maria Isabel, *O Falso Neutro. Um Estudo sobre a Discriminação Sexual no Ensino*, Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1985.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais, *Morfismos*, in *Poesia 61*, Faro, Composto e Impresso na Tip. Cácima, 1961. Capa e orientação gráfica de Manuel Baptista.
- , «A Forma Poética É a Destruição do Hábito Linguístico», in «*Poesia 61*», *Diário de Lisboa*, supl. Vida Literária, 25 Maio 1961, p. 13-4.
- BRITO, Casimiro de, *Canto Adolescente*, in *Poesia 61*, ed. cit.
- CRUZ, Gastão, *A Morte Percutiva*, in *Poesia 61*, ed. cit.
- , «Uma Consciência Linguística Vigilante», in «*Poesia 61*», *Diário de Lisboa*, supl. Vida Literária, 25 Maio 1961, p. 13-4.
- EDFELDT, Chatarina, *Uma História na História. Representações da Autoria Feminina na História da Literatura Portuguesa do Século XX*, Montijo, Câmara Municipal do Montijo, 2006.
- HORTA, Maria Teresa, *Tatuagem*, in *Poesia 61*, ed. cit.
- JORGE, Luíza Neto, *Quarta Dimensão*, in *Poesia 61*, ed. cit.
- , *Poesia. 1960-1989*, org. e pref. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.
- KLOBUCKA, Anna M., *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Braga/Coimbra, Angelus Novus, 2009.
- KRISTEVA, Julia, «La femme, ce n'est jamais ça», *Tel Quel*, n.º 59, Outono 1974, p. 19-26.
- LOURENÇO, Inês, «Quatro Poéticas», *Hifen. Cadernos de Poesia*, n.º 12, Dez.1998, p. 3.
- MARTINS, Fernando Cabral, «Para Que Serve a Poesia? (Sobre Luíza Neto Jorge)», *Vértice*, n.º 8, Nov. 1988, p. 39-44.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da, *Portugal Maio de Poesia 61*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- WEED, Elizabeth, e Naomi Schor (eds.), *Feminism Meets Queer Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.
- WILLIS, Ellen, «Towards a Feminist Sexual Revolution», *Social Text*, n.º 6, Outono 1982, p. 3-21.