

“Au commencement était l’amour”: em busca da comunhão perdida na poesia de Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes¹

Sónia Rita Melo

Camões, IP

• sonia.melo@epesuica.ch

ORCID 0000-0002-5748-6350

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1903>

¹ Retirado do livro de Julia Kristeva intitulado, *Au commencement était l’amour – Psychanalyse et Foi*. Paris: LGF, 1997.

Para Georges Bataille, o erotismo procura responder à questão “o que significa o que sou?” (1987), abrindo-se à possibilidade de uma continuidade do ser por meio de uma comunhão sagrada com o Outro. bell hooks acrescenta que tal comunhão se torna real quando as mulheres se libertam das distorções patriarcais que historicamente moldaram o conceito de amor. Julia Kristeva, por sua vez, argumenta que a criação artística pode proporcionar formas alternativas de experienciar e expressar o desejo, desafiando as normas dominantes.

Tendo em conta esta moldura teórica, examinaremos, neste artigo, alguns poemas de três poetisas portuguesas — Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes — cujas obras contestam normas sociais e identitárias. Essas autoras estabelecem um diálogo transtextual sobre a construção e desconstrução das identidades pessoais e autorais, através da erotização da escrita e do uso de corpos sexualizados. Analisaremos como essas práticas literárias contribuem para o debate sobre a identidade feminina, a autoridade literária e o empoderamento das mulheres, além de questionar as normas estabelecidas e a fragilidade dos conceitos de género e género literário. Nas suas diferentes artes poéticas, as autoras revelam a busca por um amor libertador e transformador, fundado na comunhão com o Outro.

Palavras-chave: erotismo; comunhão; amor; poesia feminina portuguesa.

84

Pour Georges Bataille, l'érotisme cherche à répondre à la question "que signifie ce que je suis ?" (1987), s'ouvrant ainsi à la possibilité d'une continuité de l'être à travers une communion sacrée avec l'Autre. bell hooks ajoute que cette communion devient réelle lorsque les femmes se libèrent des distorsions patriarcales qui ont historiquement façonné le concept d'amour. Julia Kristeva, quant à elle, soutient que la création artistique peut offrir des formes alternatives d'expérimentation et d'expression du désir, en défiant les normes dominantes.

Partant de ce cadre théorique, nous examinerons dans cet article quelques poèmes de trois poétesses portugaises — Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral et Adília Lopes — dont les œuvres contestent les normes sociales et identitaires. Ces autrices établissent un dialogue transtextuel sur la construction et la déconstruction des identités personnelles et autorales, grâce à l'érotisation de l'écriture et l'utilisation de corps sexualisés. Nous analyserons comment ces pratiques littéraires contribuent au débat sur l'identité féminine, l'autorité littéraire et l'empowerment des femmes, tout en questionnant les normes établies et la fragilité des concepts de genre et de genre littéraire. À travers leurs différents arts poétiques, les autrices révèlent la quête d'un amour libérateur et transformateur fondé par la communion avec l'Autre.

Mots-clés: érotisme ; communion ; amour ; poésie féminine portugaise.

A citação de Julia Kristeva que dá título a este artigo provém de um livro cujo subtítulo – *Psychanalyse et Foi* (1997) – revela claramente o teor do texto da filósofa francesa: o discurso analítico, psicanalítico, desafia a racionalidade positivista ao instaurar um diálogo de palavras trocadas entre dois sujeitos em situação. A palavra transferencial, isto é, amorosa, é produzida por um discurso que não é simplesmente intelectual, mas implicitamente afetivo. Conforme destacado por Kristeva, a psicanálise parte de uma falta de amor, sendo através da reconstituição da confiança na capacidade amorosa da ligação transferencial que o analista opera e que o sujeito se cura. Este processo implica a superação da unicidade do sujeito que passa a aceitar perder-se no outro e para o outro. A teoria psicanalítica destaca, portanto, que o amor e a linguagem são inseparáveis, pois a capacidade de amar está intimamente ligada à habilidade de simbolizar e comunicar experiências internas.

Para Georges Bataille, o erotismo, ao tentar responder à pergunta “o que significa o que sou?” (Bataille, 1987, p. 20), esforça-se, do mesmo modo, por recuperar a continuidade da essência humana perdida no próprio ato de vida. Como seres descontínuos que somos, a reunificação dar-se-á precisamente no momento da morte e da “pequena morte” que representa a relação sexual (Bataille, 1987, p. 20). A “nostalgia da continuidade perdida” comanda, por isso, as três formas de erotismo que ele próprio estabelece: o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado. E acrescenta: “falarei dessas três formas a fim de deixar bem claro que nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (Bataille, 1987, p.13), ou seja, de comunhão.

Apesar de abordagens distintas e perspetivas diferenciadas, Kristeva e Bataille compartilham a ideia de que a comunhão envolve uma transcendência do eu e uma reconexão com o outro ou com uma dimensão mais ampla da existência. Exploram, assim, a busca pela conexão profunda entre indivíduos e convergem na ideia de que o amor e o erotismo são caminhos privilegiados na busca de uma unidade essencial perdida.

A partir desta moldura teórica, pretendemos ler alguns poemas de três poetisas portuguesas cuja produção poética tem sido, em maior ou menor escala, polémica ou desafiadora, inconformada, denunciadora e questionadora dos papéis sociais, sexuais e identitários impostos. As autoras selecionadas – Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes – estabelecem, quanto a nós, um diálogo transtextual que acompanha, simultaneamente, a reflexão das autoras sobre a construção e desconstrução das

identidades pessoais e autorais, à luz de experiências íntimas e visões do mundo localizadas. A análise das suas produções literárias revela como cada autora, através da escrita do corpo e da sexualidade, contribui para a discussão sobre identidade, por um lado, e a necessidade de comunhão, por outro. Do mesmo modo, veremos como a erotização da escrita e a utilização de corpos sexualizados, aliadas a uma linguagem que se desvia das normas convencionais da arte literária, espelham a construção da autora de poesia e da sua autoridade enquanto tal. Nessa construção, vislumbram-se ainda as etapas do empoderamento feminino e da consciencialização da fragilidade constitutiva dos conceitos de género (“gender”), enquanto construção social e cultural das identidades masculinas e femininas, e de géneros (“genre”), categorias literárias estanques, classificadoras de obras, de acordo com as suas características formais, estilísticas ou temáticas. Por fim, enfatizaremos como as autoras selecionadas interseccionam identidades de género e formas literárias, contribuindo para a discussão sobre a identidade feminina, a autoridade literária, e o contínuo processo de empoderamento e de questionamento das normas estabelecidas através dos géneros.

Os usos do erótico

Numa conferência realizada em 1978, Audre Lorde, escritora negra, ativista e feminista norte-americana, afirma que o erótico é uma força vital e um recurso de poder profundamente ligado à experiência feminina. Nas suas palavras,

[o] erótico é um recurso no nosso interior que se encontra num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder do nosso sentimento não expressado ou desconhecido (Lorde, 2009, p. 125).
 (...) Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres, da energia criativa cheia de poder; do conhecimento e do seu uso, que estamos agora a reclamar na nossa língua, na nossa história, na nossa dança, no nosso amor, no nosso trabalho, nas nossas vidas (Lorde, 2009, p. 128).²

Lorde define assim o erótico não apenas numa vertente sexual, mas como uma fonte de conhecimento e criatividade que é intensamente pessoal e espiritual. Por representar justamente uma forma de poder subversivo, foi negado às mulheres num contexto dominado por paradigmas masculinos de poder. Contudo, e seguindo ainda a reflexão de Audre Lorde, ao apropriarem-se do seu potencial erótico,

2 “Lo erótico es un recurso en nuestro interior que se emplaza en un plano profundamente femenino y espiritual, arraigado firmemente en el poder de nuestro sentimiento no expresado o desconocido (Lorde, 2009, p. 125). (...) Cuando hablo de lo erótico, pues, hablo de ello como afirmación de la fuerza vital de las mujeres, de la energía creativa llena de poder; del conocimiento y de su uso, que estamos reclamando ahora en nuestra lengua, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo, nuestras vidas (Lorde, 2009, p.128). Nota: todas as traduções de citações apresentadas no corpo do texto são da nossa autoria.

as mulheres passaram a reivindicar um espaço onde o plano do íntimo e pessoal alcança uma dimensão partilhada e política. Neste sentido, o paradoxo e a tensão criados por este binómio pessoal-privado/político-comum são, segundo Lorde, próprios do poder erótico.

Ainda nos anos setenta do século vinte, desta feita na Europa, Hélène Cixous, escritora, filósofa e crítica literária defende o conceito de “écriture féminine” onde o poder erótico, traduzido muitas vezes na afirmação do prazer sexual e na assunção plena da sexualidade, tornar-se-ão chaves para permitir à mulher tornar-se numa potência subversiva da opressão masculina. *Em Le Rire de la Méduse* (1975, 2010), manifesto pela “écriture féminine”, Cixous reitera que o corpo, fonte direta da escrita feminina, é o discurso subversivo de maior impacto performativo e perlocutório já que, escrevendo a partir do corpo, se recria o mundo e se permite o aparecimento da multiplicidade e da variedade. Escrever desde um corpo de mulher parece não só possível, como também inquestionável dado que, tal como o reitera Cixous, “Não escrevemos sem corpo. Quando cremos escrever sem corpo, deixamos de lado o corpo que, de todas as maneiras, produz efeitos de corpo” (Cixous, 2004, p. 45).³ O corpo torna-se “labareda intensa e primordial” que sintetiza toda a escrita já que tudo o que se escreve encarna: “E nós escritoras, o que somos? / Somos aquilo que escrevemos. / Escrevemos aquilo que somos” (Horta, 2009, p. 40).

³ “No escribimos sin cuerpo. Cuando creamos escribir sin cuerpo, es que dejamos a un lado el cuerpo que, de todas formas, produce efectos de cuerpo” (Cixous, 2004, p. 45).

De “désirable à désirante”: percursos de mulheres poetisas

Embora, à semelhança de Audre Lorde, bell hooks provenha de um contexto histórico-cultural distinto daquele das feministas europeias, dará também especial destaque ao poder transformador do amor e enfatizará questões centrais para o discurso feminista contemporâneo. Na sua última trilogia — *Tudo Sobre o Amor: Novas Perspetivas* (2021, Ed. Elefante), *Salvação: Pessoas Negras e o Amor* (2024, Ed. Elefante) e *Comunhão: A Busca das Mulheres pelo Amor* (2024, Ed. Elefante) — hooks escolhe precisamente o termo ‘amor’ para ressaltar a importância de uma força emocional e relacional capaz de transformar não só as vidas individuais, mas também as dinâmicas sociais e comunitárias. Para hooks, o amor é um conceito abrangente que engloba compromisso, cuidado e responsabilidade mútua, operando como uma prática consciente e revolucionária que desafia e subverte as normas opressivas impostas pela sociedade patriarcal. Enquanto hooks adota o conceito de ‘amor’ para destacar o potencial transformador das relações humanas e da solidariedade,

dade comunitária, Lorde recorre, como vimos, ao 'poder erótico' para sublinhar a importância da autonomia pessoal e da realização interior como formas de resistência e empoderamento. Na sua conferência de 1978 já citada – *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* – o termo 'erótico' é entendido pela autora a partir da sua raiz grega como "a personificação do amor em todos os seus aspetos, nascida do Caos e que encarna o poder criativo e a harmonia" (Lorde, 2009, pp. 127-128),⁴ sendo, dessa forma, concebido como uma fonte de poder que transcende a sexualidade *in stricto sensu*. Ao optar pela palavra 'erótico', Lorde sublinha a importância de uma conexão íntima e espiritual com o próprio corpo e a identidade pessoal, concebendo o poder erótico como uma força interna que contesta as restrições impostas por um sistema historicamente opressor do feminino. Deste modo, enquanto hooks utiliza o conceito de 'amor' para enfatizar o potencial transformador das relações humanas e da solidariedade dentro das comunidades, entendidas como grupos interconetados que compartilham experiências e objetivos comuns, Lorde recorre ao 'erótico' para evidenciar a importância da autonomia pessoal e da realização interior como formas de resistência e empoderamento. Ambas as autoras apresentam perspectivas complementares, explorando diferentes dimensões do poder feminino — seja através da prática coletiva do amor, que fortalece o tecido social e promove a coesão nas comunidades, seja pela energia individual do erótico.

Atendendo à etimologia da palavra comunidade, Roberto Esposito (2009) lembra que a comunidade não é o que protege o sujeito, clausurando-o nos confins de uma pertença coletiva; pelo contrário, é o que o projeta para fora de si mesmo, o que o expõe ao contacto e contágio com o outro. Eros afirma-se então elo de comunidade, relational e emancipatório, pois, segundo Byung-Chul Han:

O Eros dirige-se, em sentido enfático, ao outro que não é possível alcançar sob o regime do eu. Por isso, no inferno do igual, a que a atual sociedade se assemelha cada vez mais, não há qualquer experiência erótica. Esta pressupõe a assimetria e a exterioridade do outro. Não é um acaso que Sócrates, enquanto amado, se chame atopus. O outro, que eu desejo e que me fascina, é desprovido de lugar. Subtrai-se à linguagem do igual (Han, 2014, pp. 9-10).

Maria Teresa Horta escritora, poetisa, jornalista inscreve, enquanto poetisa,⁵ a sua escrita dentro de um registo de exaltação do corpo, de

4 "La palabra erótico proviene de la palabra griega eros, la personificación del amor en todos los aspectos, nacida del Caos y que encarna el poder creativo y la armonía" (Lorde, 2009, pp. 127-128).

5 Vale a pena relembrar as palavras de Natália Correia dirigidas a Maria Teresa Horta em mais uma estratégia de resistência ao poder discursivo do homem falazmente neutro: "Somos poéticas e não poetas. Teresa, nunca se esqueça. Para fazermos boa poesia não necessitamos de tomar para nós o que é do masculino" (Correia, 2003, p. 18).

libertação feminina, de diálogo com um “tu” e de denúncia das hipocrisias e repressões da sociedade. A publicação de *Minha senhora de mim* (1971) marca a abertura de novos rumos para a sua produção literária, pois, neste conjunto de poemas erótico-sensuais, a escritora “extravasa” – ou seja, “[...] escrevendo como mulher sobre o corpo da mulher, sobre a sua-minha sexualidade, o seu-meu arroubo e prazer; sobre o seu-meu gosto-gozo: sem estereótipos, sem mitificar nada [...]” (Horta, 2009, p. 44). Contudo, a tarefa aparentemente inócua de Horta iniciada já nos anos sessenta do século passado – “Escrever como mulher sobre o corpo da mulher” – teve consequências trágicas em 1971: a editora foi ameaçada⁶ e a autora foi pessoalmente perseguida, insultada e espancada na rua por três homens não-identificados. Porém, longe de intimidar a poetisa, Horta proporá nessa altura a Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa a sua colaboração na escrita do texto revolucionário *Novas Cartas Portuguesas*, publicado no ano seguinte, em 1972, e igualmente censurado três dias após o lançamento pela polícia política do governo ditatorial vigente. Importa destacar que as três autoras enfrentaram um processo penal por causa desta obra, considerada imoral e pornográfica, que poderia ter resultado em prisão. Tais acontecimentos provocaram uma onda de apoio internacional inédita que fizeram com que este caso fosse votado, numa conferência patrocinada pela National Organization for Women (NOW), como a “primeira causa feminista internacional”, marcando um momento significativo na luta pelos direitos das mulheres no contexto nacional e internacional.

O impacto e os efeitos sociais dessas publicações sucessivas constituíram, a nosso ver, alicerces fundamentais para uma profunda metareflexão dessas mulheres artistas sobre a escrita e a autoria feminina, ou a construção desta figura autoral feminina, bem como sobre o poder erótico do corpo feminino, conforme concebido por Lorde. Além disso, essas obras serviram como uma pedra de toque na busca de uma genealogia feminina em língua portuguesa, essencial para subverter os protocolos de escrita e leitura em vigor, posicionando-se assim como um verdadeiro espaço de protesto político e cultural (Wolff, 2011). O corpo libertado pode cantar uma linguagem outra, revolucionária, que desafia a lógica falogocêntrica.

A libertação do corpo em Horta será patente no poema e livro epônimo, *Minha Senhora de Mim* de 1971. Com efeito, ao entrelaçar a estrutura própria da tradição das cantigas de amigo medievais e um verso do poeta quinhentista Sá de Miranda “comigo me desavim”, a poetisa re-in-

⁶ *Minha Senhora de Mim* foi o nono livro de poesia de Maria Teresa Horta publicado na coleção “Cadernos de Poesia”, da editora Dom Quixote. Quando da sua publicação, a polícia política apreendeu o livro, acusando a sua autora de ofensa “da moral tradicional da nação” e ameaçou com o encerramento da editora caso voltasse a publicar algum texto da autora.

venta a tradição e dá voz à mulher agora protagonista. Todavia, a mulher hortiana, longe da “dona Virgo” simples, ingénua e objeto do amor cortês e de devoção, posta em cena pela poesia trovadoresca, é uma mulher ativa que recusa o sofrimento de amor (“recusando o que é desfeito no interior do meu peito”) e assume a sua sensualidade e luxúria. Este primeiro poema do livro dá o mote para a (re)criação da mulher “vamp”,⁷ libertada e em simbiose com o seu corpo e desejos, desenhada ao longo da sua carreira de escritora por Maria Teresa Horta. No contexto da obra hortiana, a “vamp” assemelha-se à mulher poderosa, incorporando não apenas a sedução e o perigo, mas também a independência e a rejeição das normas sociais tradicionais, contrastando com os estereótipos tradicionais de mulheres passivas, submissas ou dependentes. A dinâmica dialógica constante entre *eu* e *tu* evidencia, do mesmo modo, que esta mulher necessita do Outro, da sua cumplicidade amorosa e aprovação.

CANTO O TEU CORPO

Canto o teu corpo
passados estes anos:

o prazer que me
acendes
o espasmo que semeias

A seara das pernas
o peito
os teus dentes

a língua que afago
e as ancas estreitas

Canto a tua
febre
fechada no meu ventre

Canto o teu
grito
e canto as tuas veias

Canto o teu gemido
teu hábito
teus dedos

Canto o teu corpo
amor que me encandeia

(Horta, 2012, p. 41)

⁷ A expressão “mulher vamp” (ou “vamp woman”) tem as suas origens na cultura popular e na literatura do início do século 20. A palavra “vamp” é uma abreviação de “vampire” (vampiro), e a sua associação com uma mulher sedutora e perigosa foi popularizada pelo filme mudo “A Fool There Was” (1915) e personificada pela atriz Theda Bara no papel da “vampira”.

O outro personifica o “primeiro sexo” conquistador e mostra os seus atributos clássicos de sexo forte, representados pela “espada” fálica que “trespassa” o sujeito poético assumidamente fêmea tomada à “força”, possuída e de alguma forma violentada ao sabor do desejo claramente masculino. Contudo, a violência prazerosa do ato relembraria, voltando a Bataille, que o erotismo não é apenas uma questão de prazer sexual, mas envolve uma dimensão espiritual e sacrificial ligada à morte e à busca por uma continuidade que vai além da vida individual. Segundo Bataille, experiências como o orgasmo são momentos de dissolução temporária das fronteiras entre o eu e o outro, entre o físico e o espiritual. Da mesma forma, Kristeva assinala que o desejo é moldado por estruturas de poder e dominação, sendo permitidas ou reprimidas certas formas de prazer de acordo com normas culturais e sociais mais amplas. Em *Revolution in Poetic Language*⁸ (1984), Julia Kristeva argumenta ainda que a criação artística pode oferecer formas alternativas de experienciar e expressar o desejo que não se conformam às normas dominantes:

A palavra poética, erótica, transgressora, perturba a linguagem sagrada e as normas que a regem, mas perturba também a linguagem profana e os seus referentes sociais e ideológicos. Não pretende triunfar sobre os poderes socialmente instituídos; não pretende aboli-los; pretende pôr à prova a sua função, ridicularizá-los para os revelar (Kristeva, 1984, p. 92).⁹

POEMA AO DESEJO

Empurra a tua espada
no meu ventre
enterra-a devagar até ao cimo

Que eu sinta de ti
a queimadura
e a tua mordedura nos meus rins

Deixa depois que a tua boca
desça
e me contorne as pernas de doçura

Ó meu amor a tua língua
prende
aquilo que desprende da loucura

(Horta, 2012, p. 45)

⁸ O original em língua francesa data de 1974, *La révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Ed. du Seuil.

⁹ “The poetic word, erotic, transgressive, disrupts the sacred language and the norms that reign over it, but it also disrupts the profane language and its social and ideological referents. It does not claim to triumph over the socially instituted powers; it does not claim to abolish them; it claims to put their function to the test, to deride them in order to reveal them”. (Kristeva, 1984, p. 92).

92

Noutro poema, “ENTRE NÓS E O TEMPO”, prossegue a alegoria do amor enquanto guerra, preso à imagem patriarcal do amor como submissão feminina (“a raiva do punhal que enterras / no sol pastoso / do meu ventre” (Horta, 2012, p. 49). A referência ao esperma enquanto líquido de ouro fecundador, claro no poema “ROSA” e nos versos “Desenha no meu ventre / a rosa / com o teu esperma” (Horta, 2012, p. 50) reitera a capacidade criadora, força de vida e símbolo da virilidade demiúrgica.

O poema “POST-SCRIPTUM” (Horta, 2012, p. 51), acréscimo final como se algo tivesse ficado por dizer, abre, no entanto, a poética hortiana para a complexidade do que tentara empreender a poetisa neste livro. Libertar a mulher não significa só torná-la dona do seu prazer e do seu corpo, significa sobretudo permitir-lhe a decisão e uma voz audível e equiparada.

POST-SCRIPTUM

Afasto de ti com
raiva surda

o corpo
as mãos
o pensamento

e apago secreta
uma a uma
as velas acesas do teu vento

liberta ponho o corpo
em seu lugar
visto a cidade
penteio um rio sedento

penso ganhar
e fujo
e não entendo

penso dormir
mas não consigo
o tempo

E cede-se o vazio
sobre o meu ventre

e segue-se a saudade
em seu sustento

E digo este meu vício
dos teus olhos
de um verde tão lento
muito lento

Se penso que te deixo
já te quero

Se penso que recuso
já te anseio

Se penso que te odeio
já te espero

e torno a oferecer-te
o que receio

Se penso que me calo
já te grito

Se penso que me esconde
já me ofereço

Se penso que não sinto
é porque minto

Se pensas que me olhas
já estremeço

(Horta, 2012, pp. 51-52).

A irracionalidade e dicotomia características do sentimento amoroso e a dependência que sofre o “eu” lírico feminino face ao “tu” masculino exultam nos olhos do “tu”, símbolos de poder e de domínio. Os sentidos, amplamente explorados na poesia de Horta, assumem uma posição interessante no fim do poema. Com efeito, no penúltimo verso assistimos a uma mudança de sujeito gramatical e sensorial: já não mais o **eu** pensa, mas sim o **tu**. Os dois versos finais, representam, quanto a nós, o início de uma nova era da escrita feminina / feminista que Horta inaugura. Indicam um deslocar deste sujeito feminino a quem Horta dá corpo para a escrita, ou seja, para o campo da reflexão sobre o que é escrever sendo mulher, homem ou outro, re-elaborando os corpos e as posições que ocupam no xadrez sociocultural. Ao reconfigurar estas construções culturais que se espelham nos versos do poema, cria um espaço outro que “estremece” por não ser fixo, por representar identidades em progresso. Abre-se assim “uma fenda para restituir a posse do discurso (e do seu corpo) às mulheres, sem o pesar de impedimentos socioculturais que venham limitar o labor da mulher escritora” (Silva, 2013, p. 10).

94

Neste sentido, a revolução de Horta far-se-á sobretudo no campo da literatura e no estabelecimento de uma nova imagem da autoria feminina. De facto, as alegorias feministas da autoria teriam, como principal objetivo, visibilizar o corpo da mulher e, consequentemente, inscrever a sua escrita no mapa da tradição literária, funcionando como “contra-mitos da criatividade”:

[...] as alegorias feministas da autoria são melhor entendidas, creio eu, como resposta a uma procura generalizada de contra-mitos da criatividade. Confrontados com uma tradição que tantas vezes associou a autoria à masculinidade, os críticos procuraram forjar novas imagens do poder imaginativo feminino (Felski, 2003, p. 88).¹⁰

10 “[...] feminist allegories of authorship are best understood, I believe, as catering to a widespread hunger for countermyths of creativity. Faced with a tradition that has so often associated authorship with maleness, critics have sought to forge new images of female imaginative power” (Felski, 2003, p. 88).

Em 1990, quase vinte anos depois da revolução hortiana, é publicado o primeiro livro de Ana Luísa Amaral com um título que homenageia a herança deixada por uma das três Marias. Ao propor uma re-interpretação da “Senhora”, a poetisa atualiza e sela a escrita de mulheres:

Ao devolver ao corpo da mulher a voz que o homem poeta lhe empresta nas cantigas de amigo, a poética desassombradamente feminista de Maria Teresa Horta reinventa a convenção, pondo na inteireza do ser-mulher a origem única do poema. [...] Ana Luísa Amaral, por sua vez, reinventa a reinvenção de Maria Teresa Horta no ‘nada’ de ‘ser’ que somos todos nós, afinal, homens e mulheres”. (Santos, 1999, p. 8).

Minha Senhora de Quê (1990) apresenta-se dividido em quatro áreas temáticas que refletem sobre os múltiplos espaços que, historicamente, foram atribuídos às mulheres. Tudo decorre simbolicamente em casa, no espaço íntimo da mulher que tem uma casa só para ela, onde a sua criatividade acompanha o ritmo do quotidiano. Esta “senhora” agora reduzida a nada, “nem dona de si”, evidencia a subversão das identidades em curso. De Lauretis, na sua proposta teórica pós-moderna, re-inventará o conceito “queer” para “evidenciar a dificuldade de as mulheres se representarem dentro de uma linguagem e de um aparelho conceptual criado por homens”. Assim, “queer” seria, na sua proposta, um “outro horizonte discursivo ou outra forma de pensar o sexual”, um aparato conceptual único “para definir um lugar necessariamente instável, de contestação de identidades fixas” (AA.VV., 2005, p.161).

A poética de Ana Luísa Amaral privilegia a experiência do quotidiano e as histórias singelas da domesticidade, explorando o cuidado com os outros

e o autocuidado da mulher que se afirma como escritora. A ética do cuidado, subjacente à sua obra, aproxima-se, quanto a nós, das reflexões de José Tolentino Mendonça e Josep Maria Esquirol, que destacam a relacionalidade como condição inerente ao ser humano. O cuidado assume-se como fio condutor das relações e suporta a construção da identidade e o sentido de vida através do encontro com o Outro. Tolentino Mendonça, a partir de uma perspetiva cristã, concebe o cuidado como uma prática que transcende o mero ato físico. Envolve uma atenção plena à dignidade e à fragilidade humanas, onde o cuidado com o outro é inseparável do autocuidado e da busca por um sentido mais profundo da vida. Esta prática exige um compromisso ético com a alteridade e uma responsabilidade simultânea para com a própria vida interior, tornando-se num caminho para uma existência plena e solidária, onde a espiritualidade cristã encontra expressão concreta na atenção amorosa ao próximo. Do mesmo modo, Esquirol, no âmbito de um pensamento existencialista e fenomenológico, encara o cuidado como um ato ético fundamental que molda as nossas relações com o mundo e com os outros. Em *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad* (2015), o filósofo catalão explora o cuidado como forma de resistência íntima contra as forças desumanizadoras da modernidade, afirmando que, num mundo frequentemente marcado pela indiferença e superficialidade, cuidar torna-se um ato de resistência e de afirmação da dignidade humana.

A escrita de Amaral reflete, a nosso ver, essa ética do cuidado global, mas também especificamente ancorada numa ideia de continuum feminino e de urgente recuperação de uma genealogia de mulheres esquecidas ou desvalorizadas. Assim, a poetisa empenha-se em reescrever as histórias das vozes silenciadas, contribuindo para uma ética do cuidado e do dever de memória. Nesta perspetiva, interessa-nos ler o poema que a seguir transcrevemos.

ANGÚSTIAS CITADINAS

Ah! Um ruído sadio.
A roupa magoando-se nas pedras,
Penetrando no rio, corando ao sol depois,
Muito corada e nua.

(Deve ser cultural este desejo:
saudade de um passado que não tive
mas que ouvi de uma avó na masculina
construção mental: a mulher de joelhos
e a roupa no rio)

(Amaral, 1999, p. 74)

O desejo surge como uma força erótica, no sentido de Audre Lorde, entendida como uma energia criativa e espiritual. Daí esse desejo ser, de facto, “cultural” e converter o corpo num espaço onde se expressam e desafiam estereótipos de género e normas sociais. Em Lorde, como assinalado anteriormente, o erótico é um meio de resistência e autoafirmação, possibilitando ao indivíduo transcender as limitações impostas pela sociedade e reivindicar uma identidade autêntica e pessoal. Os versos “A roupa magoando-se nas pedras, / Penetrando no rio, corando ao sol depois, / Muito corada e nua” remetem, de forma metonímica, para uma relação sexual conforme à “masculina construção mental” em que a mulher parece ser submetida a um desejo alheio que a deixa desconfortável, numa nudez que expõe a sua fragilidade e vergonha física. A autora revela uma profunda consciência da história passada — um “passado não vivido” — que persiste nas construções mentais e nos papéis tradicionais herdados. Sublinha ainda como essas influências — “mas que ouvi de uma avó” — moldam a experiência feminina contemporânea, refletindo ainda sobre a posição sociocultural das mulheres ao longo da história e evidenciando a continuidade dessas influências na atualidade. O desejo de escrever, como expressão pessoal e criativa, transcende a sua função comunicativa e configura-se, na escrita amaraliana, como uma ferramenta exploratória. Nesse processo, desejos íntimos e emoções são canalizados para a linguagem, permitindo a articulação e transmissão de experiências subjetivas. As palavras tornam-se entidades, ou seja, agentes e não apenas símbolos que representam objetos ou conceitos; têm o poder de evocar emoções, memórias e experiências complexas. A seleção de vocábulos e a organização textual na página reforçam o poder das palavras, concebidas não apenas como meras unidades linguísticas, mas como elementos fundamentais na construção do mundo e da identidade. A escrita de Ana Luísa Amaral, através da combinação de palavrasmeticulosamente selecionadas e rigorosamente depuradas, assume um papel salvífico para a autora. Ao sobrepor em camadas indistintas sonoridade, ritmo e imagem, cria universos onde o desejo se manifesta de forma livre e plena, como o exemplifica o poema “FAUNOS”:

FAUNOS

Há depois o desejo: escrever
pela noite dentro
até que o sol se apague de tão forte,
as gelosias (recuperado termo)
deixando só a sombra perpassá-las...

Há depois depurar o sentimento
até que nada reste:
lágrimas e paixões só referidas
um repetido estilo, um outro verso
onde vagueie o fauno da imagem

Há depois o mais grave, o mais
resiste ao tempo:
sol igual a paixão, lágrima igual
ao raio do sol, agora evanescente na
gelosia – (Amaral, 1999, p. 75)

De natureza multifacetada, intermediários entre os deuses, os homens e os animais, os faunos marcam, no poema de Amaral, a selvajaria, os instintos primitivos aliados à grandeza divina que o fauno poemático personifica na imagem de um desejo transmutado em “um outro verso” que resiste ao tempo. A civilização, diz-nos Freud, constrói-se na repressão dos instintos e Marcuse conclui:

As restrições impostas à sexualidade parecem tanto mais racionais quanto mais se universalizam e penetram na sociedade como um todo. Elas actuam sobre os indivíduos tanto como leis objectivas externas como como uma força interiorizada: a autoridade social é absorvida pela consciência e pelo inconsciente do indivíduo e funciona como se fosse o seu próprio desejo, a sua própria moral e a sua própria personalidade. No desenvolvimento “normal”, o indivíduo vive a sua repressão “livremente”, como se fosse a sua própria vida (...) (Marcuse, 1963, p. 51).¹¹

A dualidade inerente ao ser humano, dividido entre elevação espiritual e sujeição física, cristaliza-se na imagem do fauno que transparece por detrás das gelosias entreabertas que abrigam do sol escaldante. O desejo de escrita faz eco ao desejo do fauno, símbolo de outros desejos reprimidos, depurados na e pela escrita salvífica. A paixão erótica de Horta transmuta-se em Amaral numa paixão da língua escrita, da chegada ao poema, local de liberdade máxima onde se constroem e reconstroem as identidades a partir de uma reflexão política e social sobre a língua que funda o ser. A escrita poética é assim entendida como uma manifestação da “semiótica”, um nível pré-verbal e corpóreo da linguagem que articula emoções primárias e desejos inconscientes. De acordo com Kristeva, a “semiótica” opera antes da estruturação simbólica da linguagem, funcionando como um campo pulsional onde o sentido é gerado a partir do movimento e da intensidade das emoções (Kristeva,

¹¹ “Les restrictions imposées à la sexualité semblent d'autant plus rationnelles qu'elles deviennent plus universelles et qu'elles pénètrent davantage l'ensemble de la société. Elles agissent sur les individus en tant que lois objectives extérieures et en tant que force intérieurisée : l'autorité sociale est absorbée dans la conscience et dans l'inconscient de l'individu et travaille comme si elle était son propre désir, sa propre morale, et sa propre personnalité. Dans le développement « normal » l'individu vit sa répression « librement », comme si elle était sa propre vie (...).” (Marcuse, 1963, p. 51).

1984). Através da evocação de sentimentos e sensações, a escrita poética de Horta e Amaral exploram os limites do simbólico e do imaginário. Assim, o desejo de escrever, em ambas as autoras, pode ser interpretado como uma tentativa de expressar desejos eróticos reprimidos e explorar a identidade através da linguagem, permitindo a afirmação do poder erótico. Neste procedimento, emergem dinâmicas de resistência características das poéticas hortiana e amaraliana, que desafiam e põem em questão as normas sociais e discursivas que configuraram e estruturaram as experiências individuais e coletivas, em particular as intocáveis “essências” femininas e masculinas.

A busca da comunhão perdida

Adília Lopes, poetisa cujo primeiro livro de poemas, *Um jogo bastante perigoso*, foi publicado em 1985, é amplamente reconhecida pela crueza e pela apoeticidade da sua linguagem. A sua escrita, por vezes obscena e sempre desarmante, destaca-se por desafiar as normas e convenções sociais vigentes, apresentando uma abordagem profundamente a contracorrente e provocadora. Embora Lopes entre na fase do “espancamento” a partir de 1999, com a publicação de *Florbela Espanca espanca*, onde, de acordo com o professor Osvaldo Silvestre, se transforma “num torrencial dispositivo verbal, aquém da poesia e além da literatura, exibindo-se em excesso e dissolvendo-se, por efeito desse mesmo excesso, num jogo de máscaras viciado à partida pela sua tão impudica revelação de tudo” (Silvestre, 2000, p. 25), situa-se, contudo, numa posição intermédia entre Horta e Amaral no que diz respeito à representação do desejo, tendo especialmente em conta as obras que referenciamos: *Minha Senhora de Mim* (1971) e *Minha Senhora de Qué* (1990). Na fase do “espancamento” adiliano, o desejo é explorado de forma excessiva e quase desintegradora, subvertendo as convenções poéticas tradicionais, em diálogo com a introspeção lírica de Horta e a abordagem crítica e desconstrutiva de Amaral.

A poesia adiliana integra, de facto, elementos de ironia e humor, manipulando os significados das palavras e a sua sonoridade enquanto explora múltiplas camadas de sentido. A sua obra destaca a materialidade da palavra e, ao mesmo tempo, o depuramento exigido pela arte poética, em consonância, por exemplo, com Ana Luísa Amaral. Além disso, a exploração da subjetividade feminina e do desejo feminino inclui frequentemente uma reflexão irónica sobre o próprio desejo e as suas manifestações no quotidiano. Como mulher escritora, Adília Lopes questiona quer os estereótipos de género, quer as expectativas sociais em relação

ao desejo feminino. Como ironista liberal que é, põe ainda em causa o culto do poder e o “dinheiro, o sex-appeal, a inteligência, o snobismo” todos “faces do monstro do sucesso, do sussexo, esse tigre de papel, esse ópio do povo, de todos os povos, da burguesia e da aristocracia, da massa e da elite, das operárias e das tias, dos psiquiatras e dos carvoeiros” (Lopes, 2009, p. 653). Regista nas mesmas “Notas” ao livro César a César de 2003: “quando o poder do amor ultrapassar o amor pelo poder, então haverá verdadeira paz! (...) Horroriza-me o poder e o culto do poder” (Lopes, 2009, p. 653).

Numa sociedade onde o sexo, o dinheiro e a aparência são regularmente valorizados como caminhos para a felicidade pessoal e social, desafiar essas convenções pode resultar em marginalização e ridicularização. O “Poema 2”, que encerra o livro *Irmã Barata, Irmã Batata*, aponta neste sentido:

a falta
de um abraço
faz de mim
um palhaço
quando o poema
está
em vez
da foda
incomoda
torna-se coisa
de circo

(Lopes, 2009, p. 424)

A pseudoliberalização sexual da sociedade de Lopes passa pela glorificação da relação sexual (de preferência prazerosa) para atender ao figurino da época. Ser virgem, solteirona e, para cúmulo, poetisa não se ajusta à definição da mulher ideal da sociedade capitalista atual. O incômodo causado pelo poema que “está / em vez / da foda” remete-nos, de maneira simultânea, para a inquietação provocada pela escrita de mulheres que desafia as imposições, abatendo os limites de uma canonização viril. De facto, a “menina” Adília transgride as normas poéticas no uso de uma sintaxe, de um vocabulário “antipoéticos” e, ao fazê-lo, cria uma outra linguagem, (im)própria, insubmissa às regras sociais e literárias, apanágio do modelo da *virilitude*. Segundo Maffei, Adília aprende a lição com Camões e Bocage no que respeita à celebração do corpo e à escrita do prazer sexual. Mas, Maffei conclui, “a afinidade entre os três poetas se encontra na inclusão daquilo que certa moral e certas imposições sociais ‘politicamente corretas’ insistem em excluir” (Maffei, 2008, p. 85).

100

O livro de 1999 *Florbela Espanca espanca* (rebatizado de *Versos verdes* na última obra completa publicada) privilegiará a relação sexual e desta vez o termo “foder” será recorrente face, por exemplo, à expressão “fazer amor”, até então largamente utilizada. E o verso inicial do poema de abertura é claro: “Eu quero foder foder / achadamente”.¹² Adília Lopes estabelece um diálogo evidente com o hipotexto florbeliano (“Eu quero amar, amar perdidamente”), mas, acima de tudo, com uma ampla gama de desejos femininos: o anseio de Florbela, o mito de Mariana Alcoforado e os desejos femininos tradicionalmente reprimidos.

O uso do termo vulgar “foder” conjuga-se assim com ideais revolucionários:

se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma (...)
a revolução
faz-se na casa de banho (...)
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca
hoje é uma relação
de poder
(mesmo no foder)

(Lopes, 2009, p. 376)

12 Não é nosso interesse analisar, comparativamente, Adília e Florbela Espanca cujo hipotexto é evidente neste poema. Maria Lúcia Dal Farra, por exemplo, fá-lo e conclui “se o soneto ‘Eu quero amar, amar perdidamente’ é aqui invocado pela temperatura indubitável de uma proclamação de direitos femininos, a poética de Adília parece se prender mais, querer crer, aos versos finais desse poema. (...) Porque é do deterioramento, da desconvergência dos versos de Florbela, que Adília produz a sua obra” (Dal Farra, 2008, p. 240).

13 Burghard Baltrusch acrescenta ainda no artigo de 2004, “Joder” etimologicamente – como ‘desentropiar’ a Adília Lopes”: “também o processo de criação poética deve ser ‘fodido’, etimologicamente, embora esta também seja uma estratégia vã, tautológica, para conter a dispersão da heteronímia pós-moderna de Adília Lopes (e a nossa) por meio de uma indiferença entre vida (cotidiana) e arte, entre arte e historiografia (pessoal)”. “También el proceso de creación poética hay que joderlo, etimológicamente, aunque también ésta sea una estrategia vana, tautológica para contener la dispersión de la heteronomía postmoderna de Adilia Lopes (y la nuestra) a través de una indiferenciación entre vida (cotidiana) y arte, entre arte e historiografía (personal)” (Baltrusch, 2004, p.108).

A libertação sexual que o “foder”¹³ realça deve começar na intimidade do espaço privado da casa de banho e tornar-se política, pública. O uso do verbo vernacular, utilizado sobretudo na linguagem oral e coloquial, enfatiza também que a revolução tem de começar no povo, nas mulheres e homens de todos-os-dias que vivem oprimidos, especialmente por causa das relações mercantis que estabelecem em todos os âmbitos da sua vida. Por outra parte, a aproximação gráfica e fonética de “foder” e “poder”, seguindo o gosto adiliano pelos jogos de palavras, ligam-se de forma visceral assumindo “hoje” uma centralidade que a autora lamenta.

No “foder” encontramos uma carga de violência sexual evidentemente conotada com a virilidade, pois, etimologicamente, o agente do verbo

foder é masculino e o verbo significa copular ou prejudicar. O uso deste verbo pela mulher Adília atesta da sua consciência feminista, ao assumir que “como mulher foi criada através de tópicos pensados por uma cultura (patriarcal) e rebela-se contra a sua condição de produto imagiológico de uma organização social impregnada por hierarquias estéticas rígidas” (Baltrusch, 2004, p.105).¹⁴

Contudo, voltando ao livro *Irmã Barata, Irmã Batata*, a reiteração da linha temática “fazer amor / prazer” versus “foder / morrer” deixa entrever uma divisão clara entre o ato sexual imposto pelos tempos que correm (foder) e o amor casto e puro cujo representante máximo, para Adília Lopes, é o amor de Deus, mesmo na sua lógica batata, isto é, nas suas contradições e paradoxos. Escreve a poetisa:

[...] nunca fodi. Mas não me importo de morrer sem ter fodido. Apaixonei-me. E ninguém por quem eu me tenha apaixonado se apaixonou por mim. Acho horrível uma pessoa nunca se ter apaixonado. Acho que é o pior que pode acontecer a uma pessoa. Não é nunca ninguém se ter apaixonado por nós. É tão horrível alguém apaixonar-se por nós e nós não podermos corresponder. (Lopes, 2009, p. 411)

Nos tempos que correm, escreve no mesmo livro, “[...] as pessoas pensam muito em foder. E sofrem muito quando não fodem. (...) Mas as pessoas fodem e não são felizes” (Lopes, 2009, p. 415). No mesmo sentido, Han reitera que

[...] nos últimos tempos, tem sido proclamado com frequência o fim do amor. Pensa-se hoje que o amor perece devido à liberdade de escolha ilimitada, às numerosas opções e à coação do ótimo, e que, num mundo de possibilidades ilimitadas, o amor não é possível (...) (Han, 2014, p. 9).

O sofrimento, aliado ao foder e ao exercício do poder que gere as relações interpessoais, expressa-se

[...] através de um vocabulário e de uma sintaxe que não são exactamente aqueles que costumamos considerar próprios da poesia. Mas Adília Lopes precisa dessa 'outra língua' para desenvolver descrições alternativas e para se distanciar criticamente das evidências e do modo como tantas delas legitimam tantas formas de crueldade (Martelo, 2010, p. 233).

A busca de Adília Lopes pelo amor, expressa na procura de comunhão com o Outro, começa com a denúncia das normas que perpetuam a

14 “como mulher, foi formada por tópicos concebidos por uma cultura (patriarcal) e rebela-se contra a sua condição de produto imagiológico de uma organização social impregnada de rígidas hierarquias estéticas”. “Como mujer, fue criada a través de tópicos pensados por una cultura (patriarcal) y se rebela contra su condición de producto imagiológico de una organización social impregnada de rígidas jerarquías estéticas” (Baltrusch, 2004, p.105).

discriminação e legitimam a crueldade e a falta de compaixão. O uso de palavrões e palavras “proibidas”, consideradas indignas da escrita poética, expõe a fragilidade do indivíduo e o seu sofrimento, funcionando simultaneamente como um escudo de proteção e um ato de resistência.

Considerações finais

A busca feminina do amor enquanto ato de comunhão com o Outro surge, nas três autoras analisadas, como um antídoto ao mal do mundo. Ao “pôr em comum” com o Outro, as autoras mostram-se cientes de formar parte de uma “grande cadeia do ser” e de uma genealogia da escrita feminina em português que encontrará na figura mítica, erotizada e sexualmente ativa de Mariana Alcoforado, a sua matriz e mãe simbólica. O poder erótico da Mariana posta em cena pelas três Marias nas *Novas Cartas Portuguesas* representa a resistência e autoafirmação, femininas ao transcender as limitações impostas e ao afirmar-se como elo de sororidade.

Relembra hooks que o movimento feminista convergiu com a necessária libertação sexual onde era importante mostrar a igualdade das mulheres no que respeitava ao hedonismo sexual sem compromisso e sem sentido. Hoje é chegado um tempo em que transgredir tabus não é suficiente para construir uma sociedade igualitária e fundada no respeito. Refere hooks: “temos que assumir que erotizar a dominação torna-se útil, dado que não se a consegue mudar. Nem as mulheres, nem os homens sabem o que fazer, que papel desempenhar” (hooks, 2023, p. 207).¹⁵

15 “tenemos que assumir que erotizar la dominación resulta útil ante la imposibilidad de cambiarla. Ni las mujeres ni los hombres saben qué hacer, qué papel desempeñar” (hooks, 2023, p. 207).

A dimensão do feminino nas obras de Horta, Amaral e Lopes não eclipsa a dimensão humana amplamente enfatizada, nem a eficácia da escrita como ferramenta para denunciar a insensatez de um mundo em decadêncio. A abordagem metateórica do discurso lírico configura-o como um campo fértil para a análise crítica de questões relativas ao género — tanto literário, quanto sexual —, ao uso (a)poético da linguagem e às normas estabelecidas, como o cânones literário e as próprias convenções sociais. Ao subverter as fronteiras e a suposta essência da linguagem poética, as autoras evidenciam a fragilidade constitutiva do “género” em contextos literário e canónico, assim como nas normas de “género” que categorizam o sujeito humano. Concluímos, tal como iniciámos, com Julia Kristeva e o seu apelo, lançado com vista à necessária reinvenção de um mundo novo, transformado pelo amor:

Será que esta humanidade livre, pensante e improvisadora, que Freud colocou no divã para a ajudar a ultrapassar os infundáveis descontentamentos da civilização, está ameaçada de extinção pelas mudanças sociais em curso? (...) Mas eu não sou apocalíptica; décadas de prática analítica levaram-me a definir-me como uma pessimista energética. Limo-me a constatar que, depois e com a guerra dos sexos, teremos de inventar um novo mundo de amor (Kristeva, 2015).¹⁶

Assim seja.

16 "Cette humanité libre, pensante, improvisante, que Freud a mise sur le divan pour l'aider à traverser sans fin les malaises dans la civilisation, serait-elle menacée de disparaître par les mutations sociétales en cours ? (...) Mais je n'ai pas l'esprit apocalyptique, des décennies de pratique analytique me conduisent à me définir comme une pessimiste énergique. Je constate seulement qu'après et avec la guerre des sexes, il nous faudra inventer un nouveau monde amoureux" (Kristeva, 2015).

Bibliografia

- AA.VV. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.). Porto: Afrontamento.
- Amaral, A.L. (1999). *Minha Senhora de Quê*. Lisboa: Quetzal.
- Baltrusch, B. (2004). "Joder etimológicamente – cómo 'desentropiar' a Adilia Lopes". *Zurgai – Poetas por su Pueblo*. Dezembro, pp. 104-111, <<http://www.zurgai.com/archivos/201304/122004104.pdf?1>> (último acesso em 20/10/2023).
- Bataille, G. (1987). *O Erotismo*. António Carlos Viana (trad.). Porto Alegre: L&PM.
- (2012). *Les larmes d'Éros*. Paris: 10/18.
- Cixous, H. (2004). *Deseo de escritura*. Marta Segarra (ed. e prólogo), Luis Tigero (trad.). Barcelona: Reverso Ediciones.
- (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Frédéric Regard (pref.). Paris: ed. Galilée.
- Correia, N. (2003). *Breve História da Mulher e outros escritos*. Maria Teresa Horta (pref.). Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Dal Farra, M. L. (2008). "Caligrafias Femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília". *Itinerários*. Araraquara, n.º26, pp. 235-243.
- Esquirol, J.M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Madrid: Acantilado.
- Esposito, R. (2009). *Comunidad, imunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial.
- Felski, R. (2003). *Literature after Feminism*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Horta, M. T. (2009). "Escrita e transgressão". *Matraga - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, 16(25). Recuperado de <<https://www.epublicacoes.uerj.br/matraga/article/view/27778>> (último acesso em 29/01/2024).
- (2012). *As palavras do corpo – Antologia de Poesia Erótica*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lopes, A. (2009). *Dobra - Poesia Reunida 1983-2007*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lorde, A. (2003). "Usos de lo erótico: lo erótico como poder". *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. María Corniero (trad.). Madrid: Ed. Horas y horas, pp. 37-46. (Texto original: "The Uses of the Erotic: The erotic as Power", in Audre Lorde, Sister Outsider: Essays and Speeches, 1984) .
- Han, B.C. (2014). *A agonia de Eros*. Miguel Serras Pereira (trad.). Lisboa: Relógio d'Água.
- hooks, b. (2023). *Comunión. La búsqueda feminina del amor*. Monserrat Asensio (trad.). Madrid: Paidós.

- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press.
- (1997). *Au commencement était l'amour - Psychanalyse et Foi*. Paris: Livre de Poche.
- (2015). "Colloque du groupe lyonnais de la SPP". <<http://www.kristeva.fr/histoiresdamour.html>> (último acesso em 29/01/2024).
- Maffei, L. (2007). "Canto a Beleza, Canto a Putaria: de Bocage a Camões, de Bocage e Camões a Adília". *Via Atlântica*, n.º11, jun.
- Marcuse, H. (1963). *Eros et civilisation*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Martelo, R.M. (2010). "As armas desarmantes de Adília Lopes", *A Forma Informe – leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 235-252.
- Santos, M. I. (1999). "Prefácio, dez anos depois". *Minha Senhora de Quê*. Lisboa: Quetzal.
- Silva, F.M. (2013). "Damas e Donas de si: leituras de "Minha Senhora de Mim" de Maria Teresa Horta e "Minha Senhora de Quê" de Ana Luisa Amaral". *Anuário de Literatura*, [S. I.], v. 18, n. 2, pp. 9-20, <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p9>> (último acesso em 20/10/2023).
- Silvestre, O.M. (2001). "Adília Lopes espanca Florbela Espanca". *Inimigo Rumor*, n.º 10. Rio de Janeiro: Sete Letras, pp. 24-28. <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/40946/1/Osvaldo%20Manuel%20Silvestre.%20ADILIA%20LOPES%20ESPA%20FLORBELA%20ESPA%20Inimigo%20Rumor%2c%20maio%2020001%2c%20n.%2010%2c%20pp.%2024-28..pdf>> (último acesso em 1/09/2024).
- Wolff, J. (2011). "Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo". *Género, cultura visual e performance. Antologia crítica*. Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (orgs.). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.