

Os Eus Impessoais em Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge: Modernidades em Modo *Queer**

Marinela Freitas

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge são duas autoras frequentemente lidas com o Modernismo como pano de fundo, Dickinson antecipando muitos dos processos poéticos que mais tarde caracterizariam o Modernismo anglo-americano, Neto Jorge revisitando e reformulando algumas das estratégias modernistas e vanguardistas do início do século XX. Sendo esta perspectiva produtiva, mais interessante ainda é o facto de uma leitura comparada destas duas autoras permitir analisar os processos de construção da subjetividade através de uma lente *queer*. Ao criarem eus impessoais e, todavia, sexados, Dickinson e Neto Jorge conseguem articular o feminino sem neutralizar o lirismo abstractizante do Modernismo, em particular, e da poesia de tradição moderna, em geral.

Palavras-chave: Modernidade; diferença sexual; *queer*; subjectividade

Abstract: Emily Dickinson and Luiza Neto Jorge are frequently read taking Modernism as a reference point: Dickinson anticipates many of the poetic processes which would later characterize Anglo-American Modernism, while Neto Jorge revisits and reformulates some of the early twentieth-century modernist and *avant-garde* strategies. A comparative reading of these two poets surprisingly adds a new element to the game, since they both *queer* modern notions of subjectivity. By creating sexed impersonal selves, Dickinson and Neto Jorge succeed in articulating the feminine without neutralizing the tendency to lyrical abstraction of Modernist poetry, in particular, and of modern poetry, in general.

Keywords: Modernity; sexual difference; queer; subjectivity

Act so that there is no use in a centre.

Gertrude Stein

I. Modernidades em Modo Queer

Em anos recentes, temos assistido ao ressurgimento do interesse pela Modernidade, com a proliferação de novos estudos e novos ângulos de reflexão e análise. As razões são variadas e vão desde o crescente interesse pelas novas teorias culturais, que procuram fazer a ponte entre o estudo da arte e o estudo da sociedade, à atenção dada ao Pós-modernismo, definido sistematicamente por oposição ao Modernismo, bem como ao binómio Modernidade/Pós-modernidade. A própria emergência de novas escolas de pensamento ou de perspectivas críticas, como os Estudos Feministas, a Teoria *Queer*, os Estudos Pós-coloniais e os *Black Studies*, entre outros, têm contribuído para dar visibilidade ao que antes havia sido excluído ou não-equacionado da narrativa tradicional da Modernidade – uma narrativa que poderíamos caracterizar, fazendo uso de uma formulação de Rosi Braidotti, como “intrinsically masculine, universalistically white and compulsorily heterosexual” (2000: 301).

No contexto desta discussão, tem emergido também um novo olhar sobre a subjectividade, cada vez mais preocupado com a pluralidade daqueles e daquelas que de facto povoaram a paisagem moderna, procurando-se formas alternativas de pensar a História, tal como nota Rita Felski: “[n]ow peopled by previously invisible figures, by suffragettes and shoppers, actresses and rap artists, Indian cricketers and gay *flâneurs*, the landscape of modernity is a more interesting and less familiar place” (Felski 2000: 57). A própria adopção, no âmbito mais estrito dos estudos sobre o Modernismo, de uma concepção histórica e cultural mais abrangente do movimento tem também suscitado novas abordagens nos últimos anos, com a crítica a fazer remontar as raízes do Modernismo ao século XIX, a encontrar outras correntes modernistas para além da corrente europeia *mainstream* – daí falarmos hoje em *Modernismos* – e a debruçar-se cada vez mais sobre a relação da arte com a história cultural e social, valorizando questões tão diversas como a ciência, a política, os encontros interculturais e, entre outras, a diferença sexual e a sexualidade (cf. Lewis 2008: xix).

Esta última questão é particularmente produtiva, na medida em que reler a Modernidade, e depois o próprio Modernismo, através da lente da diferença sexual permite repensar e, desejavelmente, expandir os enquadramentos teóricos que habitualmente utilizamos para abordar os processos de construção da subjectividade na poesia de tradição moderna. E porquê utilizar a lente da diferença sexual? A identidade na Modernidade é definida primeiramente pelo sexual, como mostrou já Michel Foucault em *Histoire de la sexualité* (1976), não só devido ao aparecimento dos discursos repressivos sobre a sexualidade a partir do século XVII (que lhe dão “verbo”, como diz Foucault, instituindo-a), mas também devido à emergência de modelos biológicos, científicos, morais e políticos que procuram legislar a diferença sexual (cf. Foucault 1994: 10, 37). Qualquer reflexão sobre a subjectividade ou sobre o modo como ela é construída e apreendida neste período não deverá, portanto, ignorar o facto de o sexo, a diferença sexual e a sexualidade serem (o resultado de) uma construção cultural e social (cf. Ramalho 2001: 536).

Repensar ou reler o período modernista à luz desta perspectiva implica, por exemplo, reconhecer à partida o conservadorismo típico do Modernismo relativamente à questão da diferença sexual. O comentário de Rachel Blau Du Plessis, a propósito do Modernismo anglo-americano, é exemplar relativamente a esta questão:

Modernism has a radical poetics and exemplary cultural ambition of diagnosis and reconstruction. But it is imbued with a nostalgia for center and order, for elitist or exclusive solutions (...) [which] is symptomatically indicated by the incessant conservatism about gender (...). Male modernist texts work to transform women historical and plural into Woman, hysterical and singular, work to transform difference, distinction and variousness into exoticism and romantic types, work to split the complexity of women’s cultural practices into manageable binaries. (Du Plessis 2006: 152)

Esta é uma questão evidente no próprio Modernismo português, que, ao gosto do grupo de Bloomsbury, explora a coexistência andrógina do feminino e do masculino ou um interesse pela feminilidade, sem deixar, no entanto, de reiterar um enquadramento estereotipado da diferença sexual. Como notaram já Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral, tanto no caso português como no caso inglês, “o andrógino não é senão o masculino em que se fundiu, enriquecendo-o, o feminino”

(Ramalho / Amaral 1997: 6). No “imperialismo andrógino” de Fernando Pessoa, escrevem as autoras, “os estereótipos mantêm-se: a força e o arcaboço são masculinos; a subtileza, feminina” (*ibidem*). Mesmo quando se define como sendo “um temperamento feminino com uma inteligência masculina”, Pessoa não deixa de denunciar o seu conservadorismo relativamente aos papéis sexuais, associando a sensibilidade à mulher e a vontade e o impulso, ao homem (Pessoa 1966: 27).¹ Como diria Wallace Stevens, “The centuries have a way of being male” (Stevens 1951: 52).

É neste sentido que o cruzamento do campo teórico da Modernidade com o da Teoria *Queer* poderá ser bastante produtivo. O termo *queer* tem sido utilizado no campo da crítica literária como uma ferramenta para questionar e, sobretudo, desorganizar sistemas normativos de comportamento e de identidade na nossa cultura, uma vez que são estes os sistemas que regulam a diferença sexual e a sexualidade (Juhasz 2005: 24). Como explica Eve Kosofsky Sedgwick – e note-se que o trabalho de Sedgwick, juntamente com o de Judith Butler (1990) e Teresa de Lauretis (1991), está na base do aparecimento da Teoria *Queer* nos anos 90 –, *queer* pode referir-se a “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or *can’t* be made) to signify monolithically” (Sedgwick 1994: 8). Aliás, como acrescenta Sedgwick, o termo *queer* não tem de se restringir ao campo da sexualidade ou da diferença sexual, podendo ser usado para referir cruzamentos vários com outros discursos que constituem – e fracturam – a identidade (cf. *idem*: 9).² Falar de uma identidade que excede o espartilho do pensamento binário, que não é uma coisa nem outra, mas algo de diferente, de excedente, e que, por isso, resiste à categorização, é *queer*. Daí a necessidade de problematizar noções aparentemente dadas ou fixas como “sexualidade” e “sexo”, “homem” e “mulher”, “branco”, “preto”, “humano”, “não-humano”, de modo a compreender a “dificuldade do ‘eu’ em se exprimir a si próprio através da linguagem que tem à sua disposição” (Butler 1999: xxiv).³

Olhar para a poesia através de uma lente *queer* significa, então, que a linguagem se torna um lugar de *queerização* – cruzamento, torção, resistência, desestabilização (cf. Juhasz 2005: 25).⁴ O *queer* não como tema ou lente biográfica, mas como efeito/força exercida na linguagem, levando à problematização da

fluidez e da pulverização e, portanto, do descentramento das identidades. Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge exibem com frequência (passe o anacronismo) esse impulso *queer* relativamente à problemática da diferença sexual e à questionação da linguagem disponível para a articular.

II. Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge: Eus Impessoais

Emily Dickinson é uma autora norte-americana do século XIX (década de 50) e Luiza Neto Jorge uma autora portuguesa do século XX (década de 60). Neto Jorge não conheceu a obra de Emily Dickinson e Dickinson dificilmente terá equacionado a existência de uma obra como a de Neto Jorge. Porém, quando as lemos comparativamente, são realmente surpreendentes as afinidades entre elas e, em alguns momentos, os seus textos parecem mesmo dialogar entre si, à distância de um século, em dois idiomas diferentes, partindo de um universo comum: o da poesia. Julgo que uma explicação para essa afinidade poderá residir no facto de elas poderem ser lidas no contexto mais alargado da Modernidade estética, isto é, no contexto de uma tradição de escrita definida em função da noção de crise e da emergência de uma subjectividade problematizante. Se tomarmos Dickinson e Neto Jorge como duas faces dessa mesma tradição, poderemos ainda aproximá-las tendo o Modernismo como pano de fundo e tomando como referência as práticas de ruptura geradas no contexto do Modernismo, contexto esse em que a própria ideia de crise se afirma mais intensamente. Sob este ângulo de análise, Dickinson antecipa muitos dos processos poéticos que mais tarde virão a caracterizar o Modernismo anglo-americano; Neto Jorge revisita e reformula algumas das estratégias modernistas e vanguardistas do início do século XX.

Uma destas estratégias é a tendência para a abstracção, na medida em que tanto Dickinson como Neto Jorge exploram processos de despersonalização (ou de descentramento), embora por vezes com uma inflexão a que hoje chamaríamos *queer*. As duas autoras exploram frequentemente a possibilidade de articular uma subjectividade fluída e descentrada, de teor abstractizante, mas com a inscrição de marcas *de mulher*, e, portanto, aparentemente mais concreta. Ambas fazem aparecer no poema um Eu lírico que, tendo corpo e sexo, não deixa de poder ser lido como auto-referencial. E fazem-no geralmente através da desestabilização dos estereótipos do feminino, expondo a artificialidade das identidades sexuais e

resistindo à categorização através de um processo a que Suzanne Juhasz e Cristanne Miller chamam “gender-bending” (Juhasz / Miller 2002: 115). Este efeito de torsão é tanto mais interessante quanto pensarmos que, ao fazê-lo, Dickinson e Neto Jorge estão também a levar ao extremo a inclinação do próprio género lírico para a liminaridade e a precariedade da sua presença subjectiva, isto é, o contorno de um Eu que apenas tem lugar na linguagem (cf. *idem*: 110; Stierle 1999: 224).

Numa das primeiras cartas escritas a Thomas Wentworth Higginson, na década de 1860, Emily Dickinson avisa desde logo o seu correspondente de que não espere encontrar o seu Eu autobiográfico nos poemas que lhe enviara. Nas suas palavras: “When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person –” (Dickinson 1986: 412, carta 268). Este aviso terá sido despoletado pelo facto de Higginson, que não vira Dickinson em pessoa, ter pedido à autora que lhe enviasse um retrato seu, ao que Dickinson responde:

Could you believe me – without? I had no portrait, now, but am small, like the Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur – and my eyes, like the Sherry in the Glass, that the Guest leaves – Would this do just as well? (*idem*: 411)

A “pessoa suposta”, “Representante do Verso”, de que fala Dickinson na carta deixa já antever, como observou Ana Luísa Amaral, “um moderníssimo processo de fractura e desdobramento, em tudo aproximável da famosa definição de 1867 de Stéphane Mallarmé ‘eu sou agora impessoal’”, ou ainda, “da despseudologização do sujeito lírico, depois fulcral para os modernistas T. S. Eliot ou Fernando Pessoa” (Amaral 2010: 223). No caso de Eliot, este chegará mesmo a apresentar o ser que escreve como um condutor, que se transforma no processo – catalise e catalisador –, des-subjectizando-se por despersonalização. Recordemos as palavras do escritor em *Tradition and the Individual Talent* (1919): “The poet’s mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite form a new compound are present together” (Eliot 1975: 41). Mais adiante, refere Eliot: “the poet has, not a ‘personality’ to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality” (*idem*: 42).

Anos mais tarde, Luiza Neto Jorge apresentará o processo de invenção poética como um gesto de total des-corporização, revisitando esta imagem da mente poética como um *medium*:

Perdida a face largada a pele
oco o osso curva a espinha
apela-se à grande concentração

São as primeiras letras
um vagido um balbucio de amor
não esperar mais escrevê-lo já
telefoná-lo
(a quanto o impulso?) (Jorge 1993: 279)

Escrever implica, portanto, “despir-se do Eu”, literalmente largar o invólucro do corpo que ancora a subjectividade num tempo e num espaço localizáveis, impossibilitando a representação do poeta enquanto forma humana, reconhecível, fixa. Trata-se de esquecer a sua personalidade ou identidade pessoal para tornar o corpo uma fronteira variável, diluída, rizomática, reorganizada para activar o poder impessoal da linguagem. Note-se até a proximidade com a imagem eliotiana do poeta como catalista – “apela-se à grande concentração” – e catalisador – “escrevê-lo já / telefoná-lo” (vv. 6-7).

Nos poemas em que estamos perante sujeitos líricos sexuados, o efeito de torsão e de tensão entre o abstracto e o concreto é mais interessante ainda. O poema seguinte, escrito por volta de 1862 ou 1863, é exemplar quanto ao modo como Emily Dickinson expõe a artificialidade da identidade sexual feminina, através da sua descontinuação:⁵

I tie my Hat – I crease my Shawl –
Life’s little duties do – precisely –
As the very least
Were infinite – to me –

I put new Blossoms in the Glass –
And throw the old – away –
I push a petal from my Gown

That anchored there – I weigh
The time ‘twill be till six o’clock
So much I have to do –
And yet – existence – some way back –
Stopped – struck – my ticking – through –

We cannot put Ourselves away
As a completed Man
Or Woman – When the errand’s done
We came to Flesh – upon –
There may be – Miles on Miles of Nought –
Of Action – sicker far –
To simulate – is stinging work –
To cover what we are
From Science – and from Surgery –
Too Telescopic Eyes
To bear on us unshaded –
For their – sake – Not for Our’s –

Therefore – we do life’s labor –
Though life’s Reward – be done –
With scrupulous exactness –
To hold our Senses – on –
(Dickinson 1999: 236, poema 522)

Neste caso, a repetição mecânica e infinita das actividades estereotipadamente femininas como atar o chapéu, fazer a dobra no xaile ou pôr novas flores na jarra funcionam como marcadores da normatividade, permitindo a simulação de um sexo convencionalizado como feminino. Há, porém, uma fissura que se abre nestes gestos: o sujeito deste poema sente que o seu relógio ou ritmo interno – a sua existência interior – já parou “há algum tempo atrás”, embora a sua *performance* deva durar até às seis da tarde: “The time ‘twill be till six o’clock / So much I have to do – / And yet – existence – some way back – / Stopped – struck – my ticking – through –” (vv. 9-12). No fundo, diz-nos Dickinson, a “totalidade indivisível” da feminilidade (ou do sexo) não é mais do que aparência, porque, como o sujeito poético do poema o reconhece, “We cannot put Ourselves away / As a completed Man / Or Woman” (vv. 13-14).

A desconstrução e a recusa de uma identidade feminina pronta-a-vestir, “ready-made”, bem como a insistência na visão da feminilidade – e da masculinidade – como um formato estão também muito presentes em Luiza Neto Jorge: basta pensar nos versos do poema “Minibiografia”: “Diferente me concebo e só do avesso / O formato mulher se me acomoda”. Mas é num poema de 1964, inserido no livro *Terra Imóvel* (1964), numa sequência de poemas chamada “Os Corpos Vestidos”, que encontramos um dos melhores exemplos da ideia de identidade sexual como *performance*:

Deita-se como um objecto

Deita-se como um objecto
um metal fundido
entregue ao seu peso a si

Quando ele se ergue
debaixo do peito tem a sombra
enterrada lá vive a mulher
espaço
habitado a fêmea

Vivendo imposta ao espelho
retocando os seios
como os sábios sabem
para sair em contacto com a sombra
num terror deixar-se em poucos lábios (Jorge 1993: 63)

Temos então o encontro erótico de dois corpos que é o pretexto para a problematização dos papéis sexuais. O corpo é colocado na posição esperada, deitado como um objecto moldado sem vida, sobrecarregado com o seu próprio peso, entregue a si. A mulher é mera sombra projectada sob um corpo masculino ou o seu próprio corpo, uma vez que a apresentação surrealista dos corpos desfoca as suas identidades. A mulher, ou a sombra em que ela é enterrada viva, é um espaço (claustrofóbico) que é apenas feminino por hábito. Ela é compelida a olhar-se ao espelho, confrontando-se permanentemente com a imagem da sua

performance, retocando os seus seios – não só para embelezar o seu corpo, mas também para o sentir, para se assegurar da sua existência.

Através das actividades convencionalmente femininas de se “retocar ao espelho”, o sujeito (não lírico, mas aparentemente feminino) do poema jorgiano prepara-se então para a fusão orgástica. Uma fusão entre ela e o corpo dele – talvez como uma “porta giratória”, que os fará trocar de lugar incessantemente, como no poema “Pelo Corpo” –, ou entre ela e o seu próprio corpo, isto é, o momento em que a mulher procura sincronizar-se com a sua sombra, com a sua *performance*, para a experiência orgásmica. Para usar a metáfora dickinsoniana, é como se os dois ritmos (ou relógios) pudessem ser acertados pelo “assinalar” (“strike”) da hora no corpo. Mas, tal como no poema “I tie my Hat – I crease my Shawl –”, a revelação do que há muito está encoberto ou enterrado é sentida como um momento de terror e de prazer também, ou, talvez devêssemos dizer, de espanto colossal (“awe”) – para os outros e para o Eu.

Poder-se-á afirmar, concluindo, que as experiências de despersonalização em Dickinson e em Neto Jorge constituem momentos de desagregação subjectiva que, por atrito ou por embate com o normativo, desorganizam as formas e os modos pré-estabelecidos de pensar ou de experienciar o mundo. Por essa razão, não podemos falar de “um sujeito poético feminino” na poesia dickinsoniana ou na poesia jorgiana, mas sim de “sujeitos poéticos”, no plural, já que nenhuma das posições de sujeito exploradas ou construídas pelas duas autoras permite construir uma identidade una e estável: são apenas fulcros de subjectividade, que, apesar de sexuados, não estão estabilizados em nenhum dos pólos – masculino ou feminino. Uma oscilação identitária que as palavras de Rosi Braidotti explicitam bem: “[t]he subject is both sexed and split, both resting on one of the poles of the sexual dichotomy and unfastened to it” (Braidotti 2000: 300-301).

A emergência de uma subjectividade instável (e) feminina implica, portanto, repensar o modo como definimos o lirismo abstractizante e como testamos a validade dos protocolos de leitura impessoais. Com os seus gestos de ruptura e de desvio, Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge contribuem para a reconceptualização da categoria de sujeito na poesia de tradição moderna, mostrando que a inscrição de traços de feminilidade não é necessariamente incompatível com uma poética impessoal. Ao mesmo tempo, a própria resistência ou a dificuldade que as suas

obras suscitam é um outro modo de reagir à violência que a linguagem normativa exerce sobre os sujeitos, combatendo-a através da própria violentação da linguagem. Explorando o erro e a sabotagem, o excesso e a violência, a opacidade e a fractura ou a desfocagem e a obliquidade, a poesia de Dickinson e de Neto Jorge forja formas alternativas ou contra-hegemónicas de dizer o mundo e o sujeito através da linguagem, simultaneamente questionando a transparência do seu próprio meio de expressão. À pergunta colocada em “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1920), na angústia por uma identidade,

And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin[?]

(Eliot 1990: 5)

Dickinson e Neto Jorge poderiam muito bem responder: “By queering it”.

Bibliografia

Amaral, Ana Luísa (2008), “‘Durmo o Crepúsculo’: Lendo a Poética de Mário de Sá-Carneiro – A Partir das Teorias Contemporâneas da Sexualidade”, in Célia Pedrosa e Ida Alves (orgs.), *Subjetividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Rio de Janeiro, 7Letras, 9-17.

-- (2010), “‘Habito a Possibilidade’: A Poesia de Emily Dickinson”, Posfácio, *Cem Poemas*, de Emily Dickinson, ed. bilingue, Trad., posf. e org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Relógio d'Água, 211-241.

Barreto, José (2011), *Misoginia e Anti-Feminismo em Fernando Pessoa*, Lisboa, Babel.

Braidotti, Rosi (2000), “Sexual Difference Theory”, in Alison M. Jaggar and Iris Marion Young, *A Companion to Feminist Philosophy*, Malden, Mass., and Oxford, Blackwell, 298-306 [1998].

- Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10th Anniversary Edition with a New Preface, New York, Routledge [1990].
- Carlson, Marvin (1996), *Performance: A Critical Introduction*, 2nd ed., New York and London, Routledge.
- De Lauretis, Teresa (1991), "Queer Theory: Lesbian and Gay Studies. An Introduction", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, no. 2 (Summer), iii-xviii.
- Dickinson, Emily (1986), *The Letters of Emily Dickinson*, 3 vols., ed. Thomas H. Johnson e Theodora Ward, Cambridge, Belknap-Harvard UP.
- (1999), *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*, ed. R. W. Franklin, Cambridge, Belknap-Harvard UP.
- Du Plessis, Rachel Blau (2006), *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*, Tuscaloosa, Alabama, U Alabama P [1990].
- Eliot, T. S. (1975), *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. and introd. Frank Kermode, New York, Harcourt / Farrar, Straus and Giroux.
- (1990), *The Waste Land and Other Poems*, London, Faber and Faber.
- Felski, Rita (2000), *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York and London, New York UP.
- Foucault, Michel (1994), *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, Trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água [1976].
- Jorge, Luiza Neto (1993), *Poesia 1960-1989*, org. e pref. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Juhasz, Suzanne (2005), "Amplitude of Queer Desire in Dickinson's Erotic Language", [*The Emily Dickinson Journal*](#), vol. 14, no. 2, 24-33.
- Juhasz, Suzanne / Crisianne Miller (2002), "Performances of Gender in Dickinson's Poetry", in Wendy Martin (ed.), *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge, Cambridge UP, 107-128.
- Lewis, Pericles (2008), *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge UP.
- Magalhães, Isabel Allegro (2002), "O Gesto, e não As Mãos – Fernando Pessoa e a Figuração do Feminino: Uma Gramática da Mulher Evanescente", *Capelas Imperfeitas*, Lisboa, Livros Horizonte, 113-146.

Pessoa, Fernando (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática.

Ramalho, Maria Irene (2001), “A Sogra de Rute ou Intersexualidades”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, Porto, Edições Afrontamento, 525-555.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa / Ana Luísa Amaral (1997), “Sobre a ‘Escrita Feminina’”, *Oficina de Poesia*, n.º 90, Coimbra, CES, 1-40.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1994), *Tendencies*, 2nd. ed., Durham, North Carolina, Duke UP [1993].

Stein, Gertrude (1914), *Tender Buttons*, in Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman (1998), *Writings 1903-1932*, vol. 1, New York, Library of America, 313-331.

Stevens, Wallace (1951), “The Figure of the Youth as a Virill Poet”, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, New York: Vintage, 37-67.

Stierle, Karlheinz (1999), “Lenguaje e Identidad del Poema: El Ejemplo de Hölderlin”, in Fernando Cabo Aseguinolaza (org.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arcos/Libros, 203-269.

NOTAS

* Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto «PEst-OE/ELT/UI0500/2011».

¹ Para um aprofundamento da questão da misoginia e do anti-feminismo em Fernando Pessoa, ver Barreto 2011. Para o estudo dos modos de emergência do feminino na poesia pessoana, ver Magalhães 2002, e para a construção estereotipada do feminino em Mário de Sá-Carneiro, ver Amaral 2008.

² Note-se, em todo o caso, que a própria noção de diferença sexual é transversal a noções como as de raça, etnicidade ou classe.

³ Recorde-se que, quando Teresa de Lauretis usa pela primeira vez a expressão “Teoria Queer”, num artigo publicado na revista *Differences*, em 1991, é da seguinte forma que a ensaísta justifica a sua escolha: “‘Queer Theory’ conveys a double emphasis – on the conceptual and speculative work involved in discourse production, and on the necessary critical work of deconstructing our own discourses and their constructed silences” (De Lauretis 1991: iv).

⁴ “The word ‘queer’ itself means *across* – it comes from the Indo-European root *-twerkw*, which also yields the German *quer* (transverse), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*” (Sedgwick 1994: viii).

⁵ Embora Butler prefira o termo “performatividade” ao termo “artificialidade”, na medida em que este aponta para uma estrutura binária (original/cópia, autêntico/artificial) enquanto o primeiro apresenta a *performance* de sexo como a própria identidade, recorro ao termo “artificial”, assumindo uma “posição estratégica essencialista” para questionar as construções de diferença sexual (cf. Butler 1999: 43; Carlson 1996: 194).