

DO CENTRO e da Margem: ESCRITA DO CORPO em ESCRITAS DE MULHERES

Ana Luísa Amaral
Universidade do Porto

*O meu saber da língua é um saber folclórico.
Muitos me argüirão desse pecado.*

(...)

*Tudo é sonho e escândalo,
Congénita ambigüidade.*

Adélia Prado

*De quem é o olhar que espreita pelos meus olhos?
Quando penso que vejo
Quem continua vendo enquanto estou pensando?*

Fernando Pessoa

>>

Este ensaio não tem, como seria esperado, uma conclusão, pelo menos uma conclusão estável: oferece duas possibilidades, para mim, possíveis, embora não necessariamente incompatíveis, como acontecia com os finais do célebre romance de John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969). Por isso não pretende tanto oferecer respostas quanto levantar hipóteses e questões relativas ao trabalho que desenvolvo neste momento e que se prende com a poesia escrita por mulheres, com a construção (e des-construção) de identidades e com conceitos como o de corpo. Esse trabalho tem-me levado a fazer e a refazer ideias, assim como a, num dado momento, professar perspectivas críticas que, no momento seguinte, se não rejeito, pelo menos contesto, e que muito se ligam com as posições teóricas de Judith Butler e de Susan Bordo, ambas devedoras do construcionismo social. À proposta de Butler, em *Gender Trouble* (1990), de que não se pode descobrir um corpo, mesmo na sua materialidade, que seja anterior à forma, significação e inscrição culturais (assim defendendo a possibilidade de transcender dualismos e binarismos), Bordo contrapõe, em "Bringing Body to Theory" (1998) uma "materialidade" do corpo, entendendo a proposta de Butler como desencarnada de uma prática e das condições histórico-sociais em que nos movemos.

Susan Bordo havia-o já feito, alguns anos antes, em "Feminism, Post-modernism and Gender Skepticism"

(1990), quando afirmara que, “numa cultura de facto construída sobre dualidades, é impossível ser simplesmente ‘humano’, tal como não é possível ser simplesmente ‘gente’ numa cultura racista” (Bordo, 1988: 152; tradução minha). Em suma, se a proposta de Butler se funda nos estudos *queer* (sendo a própria Butler vista, com Eve Sedgwick (1994), como uma das fundadoras da teoria *queer*), que trabalham a fluidez e o descentramento das identidades (e, portanto, a plausibilidade de transcender a diferença sexual, e o próprio sexo), a proposta de Bordo defende a “materialidade” do corpo como “a nossa inescapável localização física no tempo e no espaço, na história e na cultura, as quais não só nos moldam, mas também nos limitam” (1990). Uma coisa será, para Bordo, “desestabilizar” os dualismos, em termos teóricos, outra coisa será pensar que os “transcendemos” ou que lhes “resistimos”. Partindo de um adjectivo usado num poema (e o adjectivo é, adiante já, “desdobrável”), gostaria de problematizar a questão da identidade de “mulher”, das representações do corpo nessa identidade (ou des-identidade), da sua construção ou pulverização, e, finalmente, da colisão (ou coabitação da des-coincidência) entre sujeito lírico e sujeito representado no corpo do texto.

Feministas como Elizabeth Grosz têm defendido que o corpo explicitamente sexuado é uma construção social e que a identidade de “mulher” se constrói, pois, pelo discurso, ao mesmo tempo que se constitui também como objecto de representação política (Grosz, 1994). Porém, como faz notar Butler (1990), *política e representação* são, em si mesmos, termos controversos, pela própria ambiguidade presente no conceito de representação: é que se “representação” é um termo operativo num processo que visa estender a visibilidade e a legitimidade às mulheres, enquanto sujeitos políticos, ela é também uma função normativa de uma linguagem que ora revela, ora distorce o que se assume como verdade relativamente à categoria “mulheres”. Por outro lado, essa categoria é um conceito instável, com múltiplos significados e variantes (“raça”, classe,

idade, orientação sexual, por exemplo), que inevitavelmente se estendem à própria noção de corpo sexuado, como superfície ou lugar de inscrição cultural para o que se torna depois, e neste caso, o “corpo feminino” e a sua imagem. O orgânico, não se dissolvendo totalmente na cultura, não deixa de estar, por isso, localizado numa rede de significados culturais (Welton, 1998) que desafia a existência da estabilidade identitária e se estende às imagens do “corpo feminino” e, portanto, aos discursos produzidos pelas mulheres. É esta a primeira ideia que aqui avanço e, porque a minha comunicação é sobre escritas do corpo em escritas de mulheres, passo, de imediato, ao poema que me serviu de ponto de partida.

>>

Em 1976, a poeta brasileira Adélia Prado publicava o seu primeiro livro, *Bagagem*, que abre com um poema que gera, em claro diálogo com o conhecido “Poema das sete faces”, de 1930, de Carlos Drummond de Andrade, um gesto simultaneamente de subversão dos modelos masculinos e de reivindicação de um estatuto diverso para a mulher poeta. Cito, do poema de Drummond, as duas primeiras e as duas últimas estrofes:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombras
disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás das mulheres
A tarde talvez fosse azul,
se não houvesse tantos desejos.

(...)

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria solução
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua,
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(Andrade, 1965: 3)

O poema de Adélia Prado, que me servirá como uma hipótese de leitura para a construção da identidade sexual e social de mulher e, com elas relacionadas, com as formas de tratar o corpo, enquanto construção também, incluindo o corpo da escrita, intitulava-se “Com licença poética” e recordo-o aqui:

108>109

Quando nasci, um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade da alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(Prado, 1991: 11)

Se o “anjo torto”, de Drummond, habitante das sombras, se transforma, com Adélia Prado, em anjo esbelto, de dimensão solar e musical, o “ser coxo na vida”, de Adélia Prado, parodia, em desvio homofônico, o “ser *gauche* na vida” do poema de Drummond (e, portanto, a apropriação do desvio, por metonímia, que no poema de Drummond significa a criação). A mulher (representação que o sujeito poético reivindica) é apre-

sentada como uma "espécie ainda envergonhada", da qual a sua porta-voz anuncia alegria (uma alegria que pode não ser espontânea, mas que surge, se necessário, da vontade) dentro da dor da escrita e da "sina" que é o ser poeta mulher. Esta, na ausência de uma tradição feminina, inaugura linhagens, funda reinos novos, que são tudo menos lineares, antes se afirmando como plurais e múltiplos. Da mesma forma que a dor não tem que ser sinónimo de amargura. Por isso à maldição do homem se substitui a capacidade de desdobramento da mulher.

No poema de Drummond, o destino de ser *gauche*, marcado à nascença, significa ser "amaldiçoado" com a sina de ser poeta, e, portanto, desviado — mas, e por isso mesmo, diferente dos outros. O que encontramos no poema de Drummond é, em sabotagem romântica (tal como de sabotagem romântica tratam os seus dois últimos versos), uma espécie de eleição do avesso, inscrita, simbolicamente, no próprio corpo. No poema de Adélia Prado, será também no corpo que, simbolicamente, se inscreverá uma outra espécie de destino, proclamada pelo anjo esbelto: a de "carregar bandeira", ofício que a poeta mulher parodicamente recusa, pelo peso da importância e responsabilidade que isso implica, ou seja, o da exposição política e, portanto, pública. É a figura do arauto, ou mediador, que aqui surge desmontada. E é a sabotagem romântica de Drummond que aqui surge duplamente sabotada: nessa tristeza sem raça, surgida de uma espécie de mestiçagem, sem "pedigree", portanto. A "desdobrabilidade" da mulher instaura-se na própria linguagem, na desordem sintáctica da expressão "mil avô", no próprio corpo do texto, alargando-se ao corpo da mulher, na desestabilização relativamente a uma fé, ou a uma crença, mesmo naquilo que lhe é, biologicamente, seu, o dar à luz: acreditar, "ora sim, ora não, em parto sem dor" representa o desafio a um conhecimento estável e moderno, científica e socialmente aceite, e a um voluntarismo que ora afirma, ora nega os ditames do tempo em que se está. Paralelamente, assiste-se à aparente conformidade com uma ordem social, que

>>

passa pelo reconhecimento de uma auto-representação de beleza corporal ("Não sou tão feia que não possa casar"), que é consentânea com uma tradição não poética, mas familiar, doméstica. Da mesma forma, o gosto estético não contempla a problemática político-social e só permite ver do Rio de Janeiro a sua beleza e não o emaranhado social (evocador, mesmo na atmosfera surrealista que convoca, por exemplo, de Pound e de alguns poemas imagistas sobre a cidade) que Drummond aflora no seu poema, ainda que o desdiga depois, nas últimas estrofes. Assistiríamos, assim, no poema de Adélia Prado, à desmontagem de uma "paternidade" poética e à fundação de uma nova identidade, conseguida através de um duplo movimento: um, subversivo, porque utilizando os instrumentos socialmente construídos para o papel social e psico-sexual do dito "feminino" — daí o (delicado) pedido, contido no título, de autorização poética —, o outro, transgressor, nos sentidos de "liberdade" e mesmo "dissolução" que a palavra "licença" igualmente contempla. Esse duplo movimento irá depois expandir-se na multiplicidade que implica o "desdobrável", atributo físico e psicológico da mulher, que serve para a representar, e com o qual o sujeito lírico parece identificar-se.

Em 1971, quatro anos antes da publicação de *Bagagem*, Maria Teresa Horta publicava o seu *Minha Senhora de Mim*, em clara subversão dos moldes prescritos pela poesia trovadoresca e do tratamento "minha senhor", usado pelos trovadores medievais. Nesse livro, inovador na poesia portuguesa escrita por mulheres, pela criação de uma "voz" feminina que despu-doradamente fala do corpo e do desejo, há um poema que se intitula "Segredo" e que se tornaria dos mais conhecidos de Teresa Horta:

Não contes do meu
vestido
que tiro pela cabeça

nem que corro os
cortinados
para uma sombra mais espessa

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

Não contes do meu
novelo
nem da roca de fiar

nem o que faço
com eles
a fim de te ouvir gritar
(Horta, 1974: 13)

>>

O duplo movimento de subversão e transgressão no poema de Adélia Prado pode encontrar-se igualmente no poema de Maria Teresa Horta, no cruzamento entre elementos que se inscrevem num campo semântico pertencente a um universo típica (e ancestralmente) feminino — o vestido, o anel, o novelo, a roca — e a reivindicação do desejo e da inscrição desse desejo num corpo de mulher fortemente erotizado, que assim se faz representar no corpo textual. Revertem-se os papéis sexuais e sociais e o sujeito lírico transforma-se em encenador, e já não objecto de encenação, de um encontro sexual, no qual desempenha um papel activo e, segundo a sexualidade mais ortodoxa, passível de ser entendido como desviante. Assim se des-diz, se desmonta, se des-nomeia. E se constroem novas imagens do corpo.

Será também de uma linguagem nova, criada a partir da rasura, que fala um pequeno conto de Ursula LeGuin, publicado em 1985, no *New Yorker*, e intitulado "She unnames them". Aí, é revista a história da nomeação por Adão, pela mão (ou língua) de

uma Eva que des-nomeia as criaturas vivas, desafiando, assim, a tradição judaico-cristã, que dispunha o nome como força legitimadora do social, e a sua verbalização como expansão reveladora, e em que o nome não tinha só o mero propósito de designar, mas era igualmente "a definição de uma pessoa, [ou] (...) a própria pessoa na forma de um *alter-ego* que a representava, a exibia, [que] era ela. Saber o nome de alguém era saber também quem era e o que era o outro — a sua identidade, as suas qualidades (...), o seu poder, o seu papel, a sua função — os direitos sociais do outro" (Murray, 1964: 6; tradução minha).

112>113

Na crítica feminista, a questão da nomeação teve sempre uma importância fundamental, sobretudo nos debates sobre a relação entre linguagem e poder, desde as teorias mais radicais, como a de Dale Spender, com a defesa da "man-made language" (1980) até à leitura das mulheres poetisas como "ladras da palavra", proposta por Alicia Ostriker (1986). Como diz Cameron, a linguagem representa, ou nomeia, um mundo a partir de um ponto de vista androcêntrico e redutor relativamente à mulher (Cameron, 1990). Nesse conhecido conto de Le Guin, já perto do final, e des-nomeados que estão todos os seres à face da Terra, substituído que está o nome pelo reconhecimento e empatias trazidos pelos sentidos, a narradora reconhece que esse seu gesto foi "more powerful than I had anticipated, but I could not now, in all conscience, make an exception for myself. I resolutely put anxiety away, went to Adam and said: 'You and your father lent me this — gave it to me, actually. It's been really useful, but it doesn't exactly seem to fit very well lately. But thanks very much. It's really been very useful'". "This" é, obviamente, o nome de que se abdicou, juntamente com todos os outros nomes, e foi essa abdicação que permitiu a criação de palavras novas. No final do conto, pode ler-se: "My words now must be as slow, as new, as single, as tentative as the steps I took going down the path away from the house, between the dark-branched, tall dancers motionless against the winter shining".

O que aqui se explora não é a mera substituição da linguagem adâmica (inspirada pelo divino) por outra, de sinal contrário; não é, portanto, um universo binário ou dicotómico que está em causa, mas a sua dissolução, que conduz a uma construção diversa, de carácter híbrido e múltiplo, em certa medida passível de aproximar aos versos seguintes da poeta argentina Diana Bellessi:

He construido un jardín como quien hace
los gestos correctos en el lugar errado.
Errado, no de error, sino de lugar otro,
como hablar con el reflejo del espejo
y no con quién se mira en él.
(...) El jardín mata
y pide ser muerto para ser jardín. Pero hacer
gestos correctos en el lugar errado
disuelve la ecuación.
(Bellessi, 1996: 122)

>>

Retenho do poema de Bellessi a proposta de uma nova diferença para "correcto", o que é o mesmo que dizer de um novo sinónimo para errado (o de "outridade", em vez de o de erro) e a ideia de dissolução da equação a que este novo sinónimo dá origem. O poema surge assim corporizado no jardim, que é dele metáfora e pretexto para falar uma outra língua. Por isso, no mesmo poema, se pode ler: "Ahora la lengua puede desatarse para hablar" (Bellessi, 1996: 122). Ensaísta, para além de poeta, feminista, activista política resistente durante o período da ditadura argentina, seria num estudo intitulado *Lo Próprio y lo Ajeno* (1996) que Bellessi escreveria: "Permanecer atenta ao inútil, porque aí se ergue a epifania. Como se insere a escrita de mulheres numa tradição que as aprisiona como produto? O poema és tu" (tradução minha). A dissolução da equação a que se faz referência no poema "El Jardín", do livro com o mesmo título, publicado em 1993, significa, tal como no conto de Le Guin, transcender dicotomias, tornar o corpo do texto em lugar instável e possível de ensaiar o múltiplo. Já em *Eroica*, um livro

de Bellessi de 1988, que teria uma importância decisiva para as novas gerações de poetas argentinas, o sujeito lírico se tornava instável também, de uma mobilidade que coincidia com a própria disposição gráfica das palavras na página, a qual, por sua vez, gera um efeito a que eu chamaria desacerto de centro:

El texto
el cuerpo común avanza
y elige
la sutileza de la piedra
para ser
un Pueblo
que cruza la gran distancia

la imagen del texto
vivo
(...)
en el centro
que cae
que entra
 en mitad del texto
(...)
avanza
 y somos
 solos
 sólo ésta
la gloria

(Bellessi, 1996: 84-5)

O eros feminizado, como o título sugere, é tratado em termos épicos, e a energia erótica sustenta a alteridade na semelhança. Por isso os poemas de *Eroica* reiteram o “vínculo inexorável entre corpo, texto e imagem, assim como a ligação entre olhar e desejo”.

De um idêntico vínculo entre corpo e texto nos fala a poesia de Luiza Neto Jorge, que (pelo lugar que nela ocupam o corpo e a sexualidade), Rosa Maria Martelo diz aproximar-se do quadro da luta feminista, tal como a de Maria Teresa Horta, ressaltando, todavia, que, “enquanto esta [Horta] recorre ao

erotismo para desenvolver uma temática e construir consistentemente um sujeito desejante feminino em contraponto à imagem atávica da mulher como objecto de desejo, no caso de Luiza Neto Jorge é a própria escrita (enquanto acto e matéria) que é erotizada” (Martelo, 2001: 38). Por isso Cabral Martins falava de uma espécie de “insurreição do corpo” (Martins, 1988: 39) na poesia de Luiza Neto Jorge, ou a experiência de uma crise da identidade do sujeito poético. A essa crise de identidade alia-se uma consciência da escrita de mulher, instância performativa erótica que transgride as leis do discurso poético tradicional, pela invenção de uma linguagem de resistência. É, pois, com Luiza Neto Jorge que (quase) termino e com um dos seus *Dezanove Recantos* (que são 20-1 e, portanto, constituem um número ímpar, nem sequer o dobro exacto dos 10 Cantos d’*Os Lusíadas*). Multiplicação pela falta, por aquilo a que chamei uma vez o “excesso da ausência”, os *Dezanove Recantos* são forma — em voz de mulher — de re-cantar os dez cantos do poema épico de Camões, actualizando-os, ao mesmo tempo que sugerem uma escrita efectuada no mais íntimo e ínfimo espaço, através do uso da palavra “recanto”. Num desses Recantos, dizia, o nº 13, Luiza Neto Jorge escreve:

>>

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

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

(Jorge, 1991: 194)

As metáforas que se sobrepõem no texto, sem encadeamento sintático, produzem o efeito de cortes abruptos, forçando quem lê a contínuas suspensões; em consequência, a expressão poética de Neto Jorge exerce-se como uma espécie de força centrífuga, que força a linguagem para fora de um centro, ou seja, nela os sentidos não são estáveis, são empurrados para fora, contraditos, desmentidos. Este corpo "inenarrável" remete, ao mesmo tempo, para o corpo da mulher e para o corpo que é o texto. Dividido, ou, melhor ainda, multiplicado, como no poema "A divisibilidade: a visibilidade a dois", onde se lê que "a mulher [se] divide em gestos particulares", "gestos / extremos coloridos arenosos destilados", que, por sua vez, a dividem novamente. Adicionalmente, "o homem divide-a ainda".

Retorno ao poema de Adélia Prado. A desdobrabilidade da mulher aí anunciada pode ser lida à luz de uma perspectiva *queer*, no sentido (mais amplo) em que *queer* é sinónimo de "uma categoria em formação constante" (Jagose, 1996:1), em que não são já os centros que se desestabilizam, mas o que é deles, por si, desviado — as margens. O mesmo poderia ser dito desses versos de Luíza Neto Jorge, ou, de uma outra forma, dos outros textos que referi. Teríamos assim um primeiro final que atestaria da existência de uma "escrita de mulher", específica da identidade da mulher, que não tem que ser o reverso, ou contraponto da outra, ou seja, que não tem que acontecer numa lógica binária, mas que pode suceder como terceiro pólo, o da "desdobrabilidade". Neste final, a mulher, enquanto sujeito, faz-se representar pelo sujeito lírico, sendo, pois, materializada no discurso poético, como se o discurso poético fosse, ele próprio, um corpo.

Mas (e este seria o segundo final) até que ponto suporta o sujeito lírico a desdobrabilidade do sujeito que refere, neste caso, a mulher? Relembro Susan Bordo: "desestabilizar" os dualismos, em termos teóricos, não é o mesmo que "transcendê-los", na prática. É possível, pergunto, haver coincidência entre esse "mulher é desdobrável", aplicado no sentido "mate-

rial" (social, histórico, sexual e psicológico do termo), e o "eu sou", enunciação de um eu que não tem sexo? Em que medida não deve a desdobralidade do feminino, *dentro* do poema, ser autonomizada da desdobralidade do sujeito lírico, já que este, embora partindo do feminino, e podendo, por isso, inscrever-se no género gramatical, é, em si mesmo, porque só voz, um dissolvente de sexos, no sentido em que transcende a própria diferença sexual? Nesse sentido, não será ocioso pensar uma "escrita de mulher" e uma "identidade de mulher"?

Poderá uma possível resposta, que congregue estes dois fins, estar nos versos de "Minibiografia", de Luiza Neto Jorge, "Diferente me concebo e só do avesso / o formato mulher se me acomoda", expressão não exactamente de uma poética específica da mulher, enquanto lugar do diferente e do avesso, mas também como tal, ainda que feita *no verso e pelo verso*? >>

Não me quero com o tempo nem com a moda
Olho como um deus para tudo de alto
Mas zás! do motor corpo o mau ressaltio
Me faz a todo o tempo errar a coda.

Porque envelheço, adoço, esqueço
Quanto a vida é gesto e amor é foda;
Diferente me concebo e só do avesso
O formato mulher se me acomoda.

E se a nave vier do fundo espaço
Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo:
Logo me leve, subirei sem medo
À cena do mais árduo e do mais escasso.

Um poema deixo ao retardador:
Meia palavra a bom entendedor.

(Jorge: 1993: 254)

Discutir sobre a existência de uma escrita de mulher, ou mesmo escrever como mulher revelar-se-ia, assim, um ofício absolutamente inútil e, ao mesmo tempo, de uma extrema relevância. Não será que aquilo que é deixado não é, afinal, como se lê também nesse texto, e na forma elíptica que caracteriza a escrita de Neto Jorge, "um poema (...) ao retardador" (*ibidem*), *projectando* (daí a pertinência da proposta de transcender o sexo) um tempo de dissolução de diferenças, embora consciente *deste* tempo, em que as condições sociais e históricas (ainda) "determinam" a marca do autor empírico? Desta forma, o próprio corpo poético seria, necessariamente, contaminado pela "materialidade" do discurso produzido por um corpo, "material" também.

Nessa "meia palavra", inconclusiva, mas dirigida a boas entendedoras (e bons entendedores), estaria a possibilidade da coabitação da disjunção. <<

BIBLIOGRAFIA √

Andrade, Carlos Drummond de (1965), (sel. e pref.) Massaud Moisés, *Antologia Poética*, Lisboa, Portugal.

Bellessi, Diana (1996), *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Bellessi, Diana (1996), *Lo propio y lo ajeno*, Buenos Aires, Feminaria Editora.

Bordo, Susan (1998), "Bringing Body to Theory", in Donn Welton (ed.) *Body and Flesh. A Philosophical Reader*, Oxford, Malden, pp. 84-97.

>>

Bordo, Susan (1990), "Feminism, Post-modernism and Gender Scepticism", in *Feminism/Postmodernism* (ed.) Linda J. Nicholson, New York and London, Routledge, 1990, pp. 133-156.

Butler, Susan (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge.

Cameron, Deborah (1990), *The Feminist Critique of Language*, London and New York, Routledge.

Fowles, John (1969), *The French Lieutenant's Woman*, London, Cape.

Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.

Horta, Maria Teresa (1974), *Minha Senhora de Mim*, Lisboa, Futura.

Jorge, Luiza Neto (1993), (org. e pref.) Fernando Cabral Martins, *Poesia: 1960-1989*. Lisboa, Assírio e Alvim.

Jagose, Annemarie (1997), *Queer Theory*, Victoria, Melbourne University Press.

LeGuin, Ursula (1985), "She Unnames Them", *The New Yorker*, January 21 1985.

Martelo, Rosa Maria (2001), "Corpo, Enunciação e Identidade na Poesia de Luiza Neto Jorge", *Identidades no Feminino: Cadernos de Literatura Comparada*, nº 2, Porto, ILC/Granito Editores, pp. 34-48.

Martins, Fernando Cabral (1988), "Para que serve a poesia?", *Vértice*, II Série, Nov. 1988, pp. 39-44.

Murray, John Courtney (1964), *The Problem of God*, New Haven, Yale University Press.

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

Sedgwick, Eve (1993), *Epistemology of the Closet*, Harmondsworth, Penguin [1990].

Spender, Dale (1980), *ManMade Language*, London, Routledge.

Welton, Donn (1998), *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Stony Brook, State University of New York.