

## Para uma aproximação feminista do modernismo português

... a genuine theory of the avant-garde  
must include a poetics of gender.

(Suleiman, 1990)

Quando se fala do «discurso feminino» na literatura portuguesa, são raras as vezes que entram em debate escritores ligados ao movimento modernista porque o grupo de poetas que se reuniam em torno das revistas *Orpheu* (1915) e *Presença* (1927-40) compunha-se, quase sem excepção, de vozes masculinas. De facto, a ausência de vozes femininas evidenciada nos estudos críticos dedicados às duas principais revistas literárias do modernismo português, levaria o estudante deste período a pensar, talvez, que não havia autores de sexo feminino ligados à estética modernista em Portugal. Contudo, quando se insere a história destes movimentos no contexto maior da história da literatura portuguesa da primeira metade deste século, torna-se evidente que havia várias mulheres escrevendo e publicando nessa época. Uma breve lista, contida na *História de literatura portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes, revela nada menos de onze escritoras que merecem destaque como ocupando-se com questões «que se prendem com a posição social da mulher.» (Saraiva e Lopes, 1987: 1077). Destes nomes, pelo menos dois – os de Florbela Espanca e Irene Lisboa – saltam logo à vista, pelo facto de a sua obra poder ser ligada facilmente à estética, se não à ideologia, desenvolvida sob o signo do modernismo em Portugal.

Embora Florbela Espanca e Irene Lisboa produzissem obras poéticas de raiz pós-simbolista ou modernista e embora fossem contemporâneas dos poetas de *Orpheu* ou de *Presença*, estas duas escritoras têm sido tratadas, até agora, como «anomalias» na história da poesia portuguesa. Não admira, porém, que sejam quase sempre estudadas como fenómenos literários isolados; esta situação vem confirmar uma observação feita por Elaine Showalter, em 1979, sobre a dificuldade de traçar a evolução de uma tradição feminina numa literatura nacional: «It is because we have studied women writers in isolation that we have never grasped the connections between them.» (Showalter, 1985b: 137). Se bem que a tendência de isolar as contribuições de vozes femininas para o cânone nacional tenha resultado numa situação em que escritoras como Florbela Espanca e Irene Lisboa são consideradas separadamente, deve-se levar em conta também o facto de a obra destas duas escritoras pertencer a épocas distintas, daí sendo marcada por evidentes diferenças estilísticas e temáticas que fazem com que a aproximação das suas respectivas obras se torne difícil. Um factor que as liga, no entanto, é a sua própria marginalização do cânone modernista nacional.

A marginalização destas vozes femininas do cânone do modernismo português deve-se, a meu ver, a dois factores comuns ao projecto estético de ambas estas escritoras. Por um lado, a «nova consciência surgida de vivências femininas» (Saraiva e Lopes, 1987: 1077) cultivada por Espanca e Lisboa nem sempre deixa que a sua obra se conforme às regras formais ou aos ditames temáticos utilizados pela crítica para identificar uma composição modernista; por outro lado, as duas fizeram um esforço para manter a sua independência artística, recusando-se a alinhar com qualquer movimento poético específico.<sup>1</sup> Com efeito, é possível defender que ambas quiseram afastar-se das teorias estéticas do modernismo porque só assim poderiam achar a

---

<sup>1</sup> Embora publicasse com certa frequência na revista *Presença*, Irene Lisboa nunca participou nos debates estéticos que preenchiam as páginas da Revista desde a sua fundação. Além disso, deve-se notar que sempre aproveitou várias publicações diferentes para fazer com que a sua poesia e prosa chegassem ao prelo. Assim, é possível encontrar textos da sua autoria em algumas revistas que eram tão ideologicamente diversas como, por exemplo, *Presença*, *Seara Nova* e *O Diabo*.

liberdade que consideravam necessária para a cultivação de discursos modernizantes enraizados numa subjectividade feminina.

Face a estes gestos explícitos de recusa ou de auto-marginalização, é legítimo indagar acerca das razões que estariam por trás de qualquer esforço para (re)inserir-las na história da literatura modernista em Portugal. Creio, porém, que é necessário fazer um esforço para compreender as razões pelas quais estas escritoras tentaram distanciar-se do projecto modernista, pois é bem possível que intuissem, nalguns elementos da ideologia modernista, certas inconsistências que não as deixassem sentir-se à vontade na expressão da sua subjectividade feminina. Esta hipótese só pode conduzir a uma indagação sobre as tensões ideológicas que acompanhavam a experiência da modernidade em Portugal, lançando-nos, já, para o campo da poética da diferença sexual.

O presente trabalho não representa uma tentativa de elaborar uma teoria *ginocrítica* do modernismo português, no sentido em que consistirá exclusivamente numa recuperação das perspectivas femininas que têm sido marginalizadas da história deste movimento. Do mesmo modo, e continuando a servir-me da taxonomia da crítica feminista elaborada por Elaine Showalter, espero evitar a estreiteza teórica e ideológica daquilo que se tem chamado a *feminist critique*.<sup>2</sup> Em vez disto, nas páginas que se seguem, apontarei para algumas novas direcções no estudo da representação do sujeito no modernismo português, prestando atenção aos aspectos formais do discurso empregado pelos poetas de *Orpheu*

---

<sup>2</sup> Showalter define a *feminist critique* como «concerned with woman as reader—with woman as the consumer of male-produced literature, and with the way in which the hypothesis of a female reader changes the apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes.» Na *ginocrítica*, por outro lado, trata-se da questão de «woman as writer—with the woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres and structures of literature by women. Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of an individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works.» (Showalter, 1985b:128).



## Discursos

e às imagens e temas que vieram a caracterizar grande parte da escrita modernista. Assim, para esclarecer o propósito deste trabalho, convém citar, na sua totalidade, o trecho do qual tirei a epígrafe deste ensaio:

If [...] a genuine theory of the avant-garde must include a poetics of gender, and if [...] a genuine poetics of gender is indissociable from a feminist poetics, then a feminist reading of Bataille's and other male modernist writer's pornographic fictions must seek to avoid both the blindness of the textual reading, which sees nothing but *écriture*, and the blindness of the ultra-thematic reading, which sees nothing but the scene and characters (Suleiman, 1990: 84).

Se é verdade que são poucos os textos modernistas portugueses que são de teor abertamente pornográfico, isto não nos dispensa de repensar e rever as bases simbólicas do modernismo a partir da problemática da diferença sexual. O esforço dos escritores vanguardistas para construir um sujeito oposicional levou à cultivação de uma simbólica nova e é na análise desta simbólica que se encontram algumas pistas que nos ajudarão a identificar os problemas e as contradições fundamentais que a mulher terá enfrentado no modelo paradigmático dos discursos da vanguarda. Uma examinação da linguagem transgressiva empregada pelos escritores do primeiro modernismo em Portugal, em conjunto com uma indagação sobre a representação da mulher que se encontra nalgumas das composições mais bem conhecidas da primeira geração modernista proporcionar-nos-á uma melhor compreensão da marginalização da perspectiva feminina no discurso modernista português. Assim, ao avaliar, com cuidado, as propostas de ruptura com a estética burguesa avançadas pelos poetas de *Orpheu*, espero poder desmascarar alguns elementos ideológicos inconscientes desse movimento.

Há numerosas referências a mulheres na obra dos principais escritores ligados à revista *Orpheu* – na prosa e na poesia de autores como Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros, a personagem feminina aparece, quase sempre, carregada de uma grande significação que, na maior parte das vezes, é explicitamente relacionada com o código transgressivo que estes autores formalizavam. Esta noção do prazer textual,

que está na base da prática modernista, pode ser abordada como representando uma tentativa de ocupar o pólo oposto dos discursos conservadores ou patriarcais da época. Deste modo, esta escrita corresponderia a um código subversivo que consideramos, hoje em dia, como indicativo de uma «escrita feminina.» Tomando como exemplo a novela «A Engomadeira», de Almada Negreiros, tentarei examinar mais de perto o papel do feminino na teorização do discurso modernista dos poetas de *Orpheu*.

Sendo um dos textos mais experimentais da prosa do modernismo português, *A Engomadeira* pode ser interpretada como uma espécie de narrativização do processo da escrita sensacionista. Nesta novela, datada de 1915, mas só publicada em 1917, são claramente reveladas as etapas que levaram à auto-representação do sujeito e à revelação daquilo a que chamei, em outro lugar, o «eu» sensacionista almadiano (Sapega, 1992: 60). Nas minhas considerações anteriores sobre *A Engomadeira*, detive-me quase exclusivamente nas características formais do texto, que interpretei como intimamente ligadas às transformações sofridas pelo sujeito narrador. Assim, foi possível demonstrar o processo pelo qual a narrativa se transformou de uma simples paródia dos géneros de literatura populista e naturalista numa fábula alegórica que diz respeito à arte sensacionista como uma possível solução para a crise da representação associada com o desaparecimento dos «discursos mestres» que fundamentavam a literatura realista do século XIX.

Foi a minha conclusão que a «lógica do eu» que está por trás da estrutura narrativa do enredo de *A Engomadeira* tem de ser interpretada como resultando de um processo de amadurecimento estético autoral ou seja, que a transformação de paródia em alegoria surgiu, mais provavelmente, em consequência de a novela ter sido escrita sobre um período de tempo bastante mais longo do que o autor admitiu na sua famosa carta de apresentação que acompanhou a primeira edição do texto.<sup>3</sup> Isto, por si, serve para explicar a falta de equilíbrio

---

<sup>3</sup> Um pequeno lapso, na forma de uma referência feita a um desenho que apareceu na capa do número da revista dedicada à Semana Santa de 1916 (20-4-1916), levou-me a desconfiar da suposta data da escrita de *A Engomadeira* (7 de Janeiro de 1915) e a afirmar que os últimos capítulos, pelo menos, não foram redigidos até depois de Abril de 1916.

detectável no texto e faz com que seja possível dividir o enredo em duas partes distintas, marcadas por diferentes graus de experimentação linguística e temática que caracterizavam as várias etapas do desenvolvimento da teoria sensacionista como foi elaborada por Fernando Pessoa no período 1914-1917.

Sendo possível abordar *A Engomadeira* como uma espécie de *Bildungsroman* sensacionista, espero demonstrar, agora, como a imagem da mulher, cultivada por Almada na figura da Engomadeira, é também de extrema importância para o desenvolvimento do enredo. Como veremos, a Engomadeira é a figura que possibilita a transformação do ponto de vista narratorial e faz com que o narrador chegue a comunicar, no fim, a experiência da escrita sensacionista em forma alegórica.

Os primeiros três capítulos desta novela, que são narrados da perspectiva de um narrador onisciente de terceira pessoa, contêm amplos exemplos de humor e ironia, mas não exibem mais do que um modesto grau de experimentação linguística em que o presente é misturado com o passado ou a conversa se substitui pelo pensamento. Embora esta técnica sirva para revelar as hipocrisias e a vaidade das personagens, não revela muita audácia formal. De facto, é quase sempre o narrador onisciente que corta e reorganiza os planos temporais e verbais e, mais de uma vez, os seus esforços lembram-nos a prosa queirosiana. Num plano temático, a visão da sociedade que nos é oferecida nestes primeiros capítulos não ultrapassa o leve azedume céptico que marcou os primeiros desenhos humorísticos almadianos que correspondem mais ou menos, à fase paúlsta da poesia que foi teorizada por Pessoa imediatamente antes do seu descobrimento do sensacionismo.

Não se pode deixar de notar, porém, que a Engomadeira, assim como o narrador, também é capaz de experimentar directamente a intersecção de sensações variadas e é possível inferir que, enquanto as outras personagens estereotípicas da novela vivem apenas na superfície, esta mulher habita um mundo diferente onde há recortes constantes entre os sentidos e os tempos. De facto, é ela quem inicia o narrador nos segredos do mundo sensacionista.

Quando os dois se encontram no Capítulo IV, que começa com a frase: «Eu tinha-a encontrado quando passeava ...» (Negreiros, 1989: 61), o narrador coloca-se no texto como uma personagem secundária, um dos muitos amantes que a Engomadeira traz para o seu quarto independente na Rua do Alecrim. Na famosa cena de teor «surrealista» que se segue, inicia-se a segunda parte da novela, na qual a Engomadeira lança o narrador no caminho sensacionista, revelando-lhe a «lógica da chave», ou seja, o segredo sensacionista formulado por Eduardo Prado Coelho como «uma verificação muito simples: há um mundo em todas as coisas, cada mundo contém em si uma infinidade de mundos.» (Coelho, 1986: 11).

A partir deste momento, o tom impessoal e o olhar frio da escrita satírica são substituídos por uma narrativa fantástica de primeira pessoa e torna-se evidente que o narrador ganhou uma nova perspectiva sobre a existência em consequência das lições sensacionistas aprendidas com a Engomadeira. Perante esta ligação explícita da sabedoria feminina com a teoria sensacionista, pode-se afirmar que o autor está a personificar, nela, o teor subversivo desta nova escrita vanguardista. Depois deste momento, nos capítulos que se seguem, o narrador começa a aplicar as técnicas sensacionistas ao texto que está a escrever, ocupando-se quase exclusivamente da criação de um discurso não-racional que consiste, principalmente, no emprego exaustivo de trocadilhos, neologismos e alusões enigmáticas que desviam o curso do enredo para um fim que obviamente era imprevisível no início da novela. Inferimos, portanto, que o primeiro encontro físico com a Engomadeira serviu para abrir os olhos do narrador a novas possibilidades radicais para transgredir o código burguês. Agora a novela não consistirá apenas numa amarga crítica de costumes; o narrador também se servirá de uma linguagem radicalmente demolidora, pois, ao enfatizar o prazer textual da escrita, as convenções linguísticas, sintáticas e metafísicas da narrativa ocidental tradicional serão mais efectivamente derrubadas (Showalter, 1985a: 9).

Deste modo, creio que não há dúvida de que a Engomadeira chega a apresentar-se como a figura do texto, ou seja, a metáfora da escrita concentra-se quase exclusivamente na figura desta mulher. Esta correspondência

indica, talvez, que a escrita sensacionista visava apresentar-se como uma espécie de «escrita feminina», na medida em que procurava textualizar uma «paranoid response to a breakdown of the paternal metaphor, a response expressed by occupying the position of the Woman.» (Willis, 1988: 34). Notemos, neste sentido, que ambos, o texto e a mulher, se caracterizam por uma ambivalência desfocada; são entidades indistintas, capazes de se esquivarem dos poderes dominadores da autoridade (Rosalind Krauss, *apud* Kuenzli, 1991: 22). No caso da Engomadeira, estas qualidades subversivas são simbolizadas, antes de mais, na sua promiscuidade bissexual, descrita no capítulo que aparece logo depois do episódio das chaves. Em termos textuais, esta cena pode ser interpretada como a realização temática do lema sensacionista expresso por Fernando Pessoa na «Passagem das Horas» como «sentir tudo de todas as maneiras.» (Pessoa, 1986: 933). Contudo, se optarmos por explicar esta cena exclusivamente em termos estéticos, uma compreensão mais completa da função desta personagem ficará fora do nosso alcance interpretativo.

Neste episódio, que é abertamente erótico, o autor continua a explorar as possibilidades subversivas da escrita sensacionista, descrevendo como o narrador e o Sr. Barbosa passam a tarde a observar a Engomadeira a fazer amor com uma varina. A cena da sedução da varina, a quem a Engomadeira ofereceu «dois tostões a dúzia com a condição de comprar o peixe todo e ainda a de almoçar com ela,» (Negreiros, 1989: 65), é altamente transgressiva, especialmente se levarmos em consideração a época em que a novela foi escrita. Vários trechos deste capítulo, sem dúvida, teriam chocado os leitores da época e teriam representado uma ofensa à moral pública. Para dar uma ideia do erotismo desta cena, vale a pena citar um curto passo do episódio:

Quando o sol daí a pouco bateu do lado de cá e entrou pelo quarto até à cama já se não sabia bem qual das duas era a varina – eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha (*Id.*: 65-66).

Aqui, os apetites sexuais das duas mulheres são explicitamente reconhecidos; ao mesmo tempo, também fica claro que o prazer sexual que está por trás desta descrição é essencialmente um prazer masculino – é o acto de *voyeurisme* que domina a cena e não a sensação de prazer experimentada pelas duas mulheres. Visto que o narrador não faz o mínimo esforço para explicar os motivos da Engomadeira ou para descrever o seu estado emocional, torna-se evidente, com esta cena, que a Engomadeira existe apenas como um sítio privilegiado para a realização de um desejo masculino. Esta ideia que é corroborada, aliás, no facto de a importância da Engomadeira como uma personagem que age ou sente começar a diminuir depois de cumprido o seu papel como figura mediadora.

A partir deste momento, temos a sensação de que, além de ter aprendido a reorganizar a experiência a seu gosto, o narrador também ganhou, da Engomadeira, o poder de organizar o texto em torno de si próprio. Na segunda parte da novela, as outras personagens só terão importância na medida em que cruzam o caminho do narrador e, regra geral, elas não são imediatamente reconhecíveis quando descritas segundo esta nova perspectiva. Nos últimos capítulos, embora continue a haver constantes referências à presença da Engomadeira como a amante do narrador, estas referências agora são intercaladas nas várias divagações teóricas e fantásticas do discurso. Assim, é evidente que ela ainda lhe serve como fonte de inspiração, mas já não há dúvida acerca de quem é o verdadeiro protagonista da novela – se é verdade que o título se refere à mulher, são, porém, as experiências e o desejo do narrador que propulsionam o enredo.

Como prova disso, notamos que começa a efectuar-se uma série de desdobramentos das principais personagens femininas, sendo o único dado constante ou verificável quanto à sua identidade o facto de todas elas serem amantes do narrador. Assim, a «senhora loira e chique» conhecida pelo narrador em Sintra acaba por ser a mãe da Engomadeira, já casada com o barbeiro. Pouco depois, quando o narrador recebe uma carta de Alice, a namorada que deixou na província, começamos a suspeitar que Alice é a Engomadeira ou que a Engomadeira é Alice. Porém, em

termos do enredo, isto não interessa; estas duas mulheres são essencialmente apresentadas como seres substituíveis. Da mesma forma, não admira que, logo a seguir, a pessoa da Engomadeira passe a sofrer algumas outras desfigurações notáveis.

Primeiro, a Engomadeira aparece no décimo capítulo com a boca pintada de verde esmeralda, a cor estranha dos seus lábios aludindo à promessa da infinitude escondida nas suas profundidades. Depois disso, o narrador começa a perdê-la de vista: há um episódio em que ele procura a amante por toda a parte, só para saber que ela já se havia desligado dele completamente e, pouco depois, o corpo da Engomadeira começa a misturar-se com o corpo da cozinheira. Em termos sensacionistas, o desaparecimento da Engomadeira é lógico e demonstra como nada se salva num mundo onde tudo existe num estado de infinita desagregação. Dito de outro modo, é impossível que a Engomadeira se livre do processo de multiplicação que ela própria desencadeou, mas, quando ela deixa de ser vista, o texto é forçosamente impulsionado para o fim abrupto.

Numa leitura que preste mais atenção ao conteúdo temático da novela, porém, estes casos de desdobramento de personagens femininas, junto com a desagregação da figura da Engomadeira, têm de ser interpretados como reforçando a conclusão de que as várias mulheres que entram nas páginas da novela existem apenas como reflexos de uma fantasia masculina. Com efeito, estas mulheres são meros instrumentos na aventura de auto-conhecimento vivida pelo narrador e, uma vez que este consegue afirmar-se como o herói sensacionista, a individualidade destas mulheres já não tem importância. Antes de assinalar o fim da inspiração, o desaparecimento da Engomadeira serve, portanto, como indicação do desenvolvimento completo do sujeito narrador.

Assim, somos levados a concluir que, se há um «discurso feminino» de que se possa falar em *A Engomadeira*, esta perspectiva acha as suas raízes exclusivamente na estética da transgressão que informava a teoria sensacionista. Por estas razões, a figuração da mulher como a metáfora do texto deve ser interpretada como reflectindo a crise geral do conceito

da «narrativa mestre» que fora cultivada ao longo do século XIX, daí confirmando as observações de Julia Kristeva e outros (como, por exemplo, Phillipe Sollers, Alain Robbe-Grillet e Jacques Derrida) que os discursos mais vanguardistas do modernismo procuravam registar o lado feminino (subversivo) do ser por meio da cultivação de uma noção radical e transgressiva da textualidade (Suleiman, 1990: 13). O facto de esta teoria da escrita feminina não se ocupar com a questão da voz feminina, leva, muitas vezes, a uma situação na qual não há um verdadeiro interesse em deixar que um sujeito feminino empírico se exprima. Como vimos no caso de *A Engomadeira*, depois de certo momento, o narrador tira à sua personagem o poder de falar ou de pensar por si mesma. Em última análise, ela existe apenas como um emblema da teoria sensacionista que, quando traduzida para um texto concreto, converte a noção de prazer textual em imagens de prazer sexual.

O âmbito do presente ensaio não permite que se estenda esta análise da estética sensacionista para a obra de outros autores contemporâneos que compartilhavam, com Almada Negreiros, uma vontade de *épater la bourgeoisie*. Espero, porém, que estas observações sobre as várias transgressões temáticas e sintácticas almadianas tenham conseguido apontar para uma nova perspectiva de leitura que pode ser aplicada, mais tarde, a outros textos conhecidos do modernismo português. Com efeito, é possível interpretar violência (física e psíquica) contra a mulher que está narrada em muitas novelas publicadas por Mário de Sá-Carneiro no volume *Céu em Fogo* (e que está implícita na estrutura do enredo do seu romance *A Confissão de Lúcio*) como resultando de uma necessidade de transgredir as regras literárias e morais da época; do mesmo modo, parece-me que as imagens sado-masoquistas e misógenas contidas nas grandes odes sensacionistas de Álvaro de Campos também têm uma função parecida.

Em todos estes casos, uma leitura que se baseie na poética da diferença sexual ajudará a iluminar as inconsistências e as contradições implícitas na tendência de escolher a figura da mulher como o lugar privilegiado das várias operações simbólicas do texto. Inconsistências, digo, porque, se a

## Discursos

---

identificação da mulher como uma figura da transgressão textual regista um corte radical com o conservadorismo estético que reinava, também indica uma certa cumplicidade com as ideologias dominantes da época. Como observou Susan Suleiman, com respeito à escrita vanguardista francesa:

From the Surrealists to the *Tel Quel* group and beyond [...], twentieth-century avant-gardes have proclaimed their subversive relation to the dominant culture; in a sense, they have lived on (or off) this relation. But insofar as the dominant culture has been not only bourgeois but also patriarchal, the productions of most avant-garde artists appear anything but subversive (Suleiman, 1990: 83).

Embora quisesse transgredir o código burguês, Almada Negreiros, como a maior parte dos escritores vanguardistas trabalhando em Portugal no primeiro quartel deste século, acabou por aceitar as normas patriarcais do seu tempo, servindo-se da mulher como instrumento. Não interessa, neste momento, se o fez consciente ou inconscientemente; de certo modo, era impossível que Almada intuisse esta contradição que marca grande parte da sua obra. Como Almada Negreiros, creio que a maior parte dos seus colegas também eram mais cúmplices com a sociedade que criticavam do que queriam admitir e, ao reconhecermos este facto, tornam-se mais claras as razões pelas quais mulheres como Florbela Espanca ou Irene Lisboa optaram por distanciar-se da ideologia modernista.

Os conceitos e os princípios que levaram escritores como Almada Negreiros, Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa, a associar a figura da mulher com o acto de transgressão textual limitaram a sua capacidade de a ver como um sujeito verdadeiro, activo ou independente (Raaberg, 1991: 2). À luz desta situação, não admira que haja uma ausência ou uma escassez de vozes femininas nas páginas dos principais órgãos da prática modernista em Portugal. Para que surgisse uma literatura feminina moderna em Portugal, era preciso que a escritora assumisse a responsabilidade para a sua auto-expressão, assim como para a sua auto-definição. Se é verdade que escritoras como Florbela Espanca ou Irene Lisboa só poderiam participar no projecto moder-

## ***Para uma aproximação feminista do modernismo português***

---

nista como actores marginalizados, isto não quer dizer, porém, que deixassem obras literárias de importância marginal. Assim, é de esperar que, nos próximos anos, as suas contribuições sejam mais consistentemente reconhecidas pela crítica do modernismo em Portugal, não para que rejeitemos o projecto dos poetas de *Orpheu*, mas para que repensemos este projecto em toda a sua complexidade.

---

Ellen Sapega é Professora de Literatura e Cultura Portuguesa na Universidade de Wisconsin - Madison. Doutorou-se pela Vanderbilt University com uma dissertação sobre Almada Negreiros (*Ficções Modernistas. Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros. 1915-1925*, Lisboa, ICALP, 1992). Tem em preparação um estudo sobre a questão da identidade nacional na literatura portuguesa contemporânea.

## Discursos

---

### Referências bibliográficas

- COELHO, E. Prado (1986) -- «Introdução» in José de Almada Negreiros -- *A Engomadeira*, Lisboa, Rolim.
- KUENZLI, Rudolf E. (1991) -- «Surrealism and Misogyny» in Mary Ann Caws; Rudolf Kuenzli; Gwen Raaberg (eds.) -- *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT, pp. 17-26.
- NEGREIROS, José de Almada (1989) -- *Contos e Novelas*. Vol. IV de *Obras Completas de José de Almada Negreiros*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1986) -- *Poesia*. Vol. I de *Obra Poética e em Prosa* (Ed. António Quadros), Porto, Lello & Irmão.
- RAABERG, Gwen (1991) -- «The Problematics of Women and Surrealism» in Mary Ann Caws; Rudolf Kuenzli; Gwen Raaberg (eds.) -- *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT, pp. 1-10.
- SAPEGA, Ellen W. (1992) \_ *Ficções Modernistas: Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1987) -- *História da Literatura Portuguesa*, 14ª ed., Porto, Porto Editora.
- SHOWALTER, Elaine (1985a) -- «Introduction» in Elaine Showalter (ed.) -- *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon, pp. 3-17.
- SHOWALTER, Elaine (1985b) -- «Toward a Feminist Poetics» in Elaine Showalter (ed.) -- *The New Feminist Criticism: Essays on Women*, New York, Pantheon, pp. 125-143.
- SULEIMAN, Susan R. (1990) -- *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press.
- WILLIS, Sharon (1988) -- «Feminism's Interrupted Genealogies» (recensão de *Gynesis: Configurations of Modernity*, de Alice Jardine) in *Diacritics* 17.1, pp. 29-41.