

Dionísio Vila Maior

O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade

1. ANTÓNIO FERRO: A ARTE DE BEM MORRER E A IDADE DO JAZZ-BAND

Em 1922, o modernista português António Ferro profere, no Brasil, uma conferência, intitulada *A Arte de Bem Morrer*. A certa altura, pronuncia as seguintes palavras:

[...] não há nada mais parecido com um móvel, com todos os móveis, do que uma mulher...
[...] Há as mulheres-secretárias, as mulheres que nos ajudam, que nos arrumam os sentidos e os papéis [...] ... Há as mulheres-cofres, as mulheres onde guardamos as nossas confidências, os nossos segredos, mulheres que, consoante o seu sexo fraco, não podem, de modo algum, ser cofres-fortes... Há muitas mulheres-guarda-jóias... Há as mulheres-pianos que vibram melodias ao contacto dos nossos dedos... Há as mulheres-*toilettes* – que são quase todas as mulheres... (FERRO, 1987: 182)

Estamos em 1922. Alguns anos antes, em 1915, em Portugal, verificara-se o provocatório aparecimento da revista *Orpheu*. Nela, declarara-se a irreverência de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Com a revista *Orpheu*, haviam-se perturbado as bases elanguescidas de uma sociedade portuguesa, em grande parte ancorada ainda numa voluntariosa e perversa estabilidade.

Agora, em timbre marinettiano, António Ferro sintoniza-se com um tempo histórico-social português onde ainda se hipoteca ferinamente a voz do sujeito feminino, tantas vezes recolhido em tristezas e tranquilidades não consentidas.

Estávamos em 1922. António Ferro participava, no fundo, de um tempo histórico-social que, por exemplo, permitia que a esposa descoberta em flagrante adultério fosse morta pelo próprio marido¹; coincidia com um tempo indulgente para com uma autoridade jurídica e cultural que não raras vezes prefigurava, configurava e refigurava a mulher com um mutismo silenciosamente vibrante².

Prolongava-se, assim, a névoa que (também ao nível do discurso filosófico e religioso)³ normalmente destilava uma visão coisificante da mulher, considerada inferior ao homem... uma mulher que era convocada como referência, não como sujeito... uma mulher amarguradamente relegada para o privado... uma mulher que, tantas vezes peregrina do silêncio, ressumava numa sombra grávida de compromissos... uma mulher cativa do afectivo, da emoção e da reprodução.

Estávamos nos inícios da década de 20. E, numa outra conferência de teor também futurista (intitulada *A Idade do Jazz-Band*), igualmente proferida por António Ferro, este ex-editor [involuntário] da revista *Orpheu* declarava que a mulher “é, antes de mais nada, o lar do Homem, o lar donde ela o vê a caminhar na vida, debruçado da janela dos seus olhos, [...] uma casa onde todos nós, poetas, pomos escritos [...]...” (FERRO, 1987: 210).

2. ALMADA NEGREIROS: *NOME DE GUERRA*

Entretanto, a singular [des]construtividade discursiva do signo Mulher continuaria, em 1925, pela voz do narrador daquele que é considerado por muitos como um dos romances mais representativos da Literatura Portuguesa (e Europeia): trata-se do romance *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros. Recorde-se, por exemplo, o capítulo IX. Já de madrugada, Antunes e D. Jorge saem de um clube, cada um acompanhado por duas mulheres. Depois de uma ida a um café, pedem um taxi. Já dentro dele, D. Jorge discute com o motorista acerca do número limite de passageiros que o mesmo veículo poderia levar. O limite era quatro. Como, ao todo, eram seis pessoas, D. Jorge afirma ao motorista que “dois homens e quatro mulheres é inferior a quatro homens” (NEGREIROS, 1992: 54). Mais tarde, ainda no taxi, depois de uma discussão originada por uma provocação de D. Jorge com um alfinete, e continuando este a evidenciar desprezo pelas mulheres, pronuncia:

- Essas três gajas que não refilaram com o alfinete descem aqui. Ordinário, marche!

As três raparigas apearam-se.

- Agora a gente deixa aqui as madamas. A primeira que chegar onde o carro estiver, sobe. As outras duas ficam desclassificadas. Motorista, siga! (*id.*: 58)

A partir daqui, parece possível convalidar algumas noções, no que diz respeito à representação da mulher em alguns textos manifestatários e estético-literários de dois dos principais modernistas portugueses. Nesse sentido, como acontece em *Nome de Guerra*, ainda que por vezes se articule o *eterno feminino* da mulher “imaculada” (Maria) e o mundano

desregramento da mulher devassa (Judite), as atitudes de D. Jorge exprimem uma dominante que norteia este romance: o aviltamento das relações entre mulher e homem, efeito de uma visão claramente machista⁴ – que, então, convalidando atitudes e códigos de comportamento, desfolhava prantos e devolvia vontades de esperanças silenciosas.

3. MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: *O INCESTO*

Essa *voz silenciosa*, já outro modernista português, Mário de Sá-Carneiro, a representara em 1912, numa novela intitulada *O Incesto*. Numa determinada passagem, o narrador coloca em confronto dois tipos de educação: por um lado, a educação que Luís de Monforte dera à filha, Leonor (uma educação assente na leitura sem restrições dos bons livros e no convívio com escritores e artistas); por outro lado, encontramos a educação convencional que habitualmente tinham as “raparigas” de então. Mais adiante, escreve o seguinte:

Cegas elas próprias, educarão mais tarde identicamente as filhas.

E os homens clamam no seu orgulho revoltante de machos:

– A mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa.

Mas decerto. É isso. É isso porque a fizeram assim. Fizeram-na assim os homens, e ela mesmo colaborou na sua destruição. As mães são as piores inimigas do seu sexo (SÁ-CARNEIRO, s/d: 220).

Nesta narrativa, aparece-nos, portanto, um desajustamento entre a educação convencional em nome dos “bons princípios” e a educação de Leonor. Essa disjunção acabaria por conduzir à constituição da personalidade de Leonor, caracterizada pela sinceridade e pela espontaneidade. De resto, o resultado da “formação do seu corpo e do seu espírito” projectar-se-ia ainda na fisionomia de Leonor, “franca”, “exuberante de alegria e de saúde”. É certo que a sua robustez física não a impediria mais tarde de morrer com uma grave doença. Contudo, importa salientar dois pontos: em primeiro lugar, a lisura e a voluntariedade de Leonor – que motivará mesmo um valioso alargamento do seu capital cultural na sociedade lisboeta, meio onde alcançará um acentuado protagonismo; em segundo lugar, a compleição física de Leonor – onde sobressaem o vigor e a desenvoltura. Resumindo, a personagem Leonor “fez-se, não nasceu”. Desta forma, esta personagem ficcional como que responde ao repto lançado alguns anos antes (ainda no século XIX) por aquela que terá sido talvez a primeira mulher catedrática no mundo, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quando ensinava que “a questão feminina, na Península hispânica” era “uma simples questão de instrução”. Pouco

depois, esta Professora (alemã por nascimento, portuguesa por casamento) questionava-se sobre o motivo do sofrimento e da desventura da mulher. E respondia: “Porque lhe cortam os voos à inteligência. Porque as instituições e a ignorância a colocam sempre dependente, solteira ou viúva, restando-lhe por último o desamparo absoluto ou o pão ensopado em lágrimas”.

4. MODERNISMO PORTUGUÊS: *EXPRESSÃO MASCULINA*

Porém, se, no terreno ficcional, a categorização biológica da mulher Leonor despojava a habilidade ladina da circunstância cultural, no palco histórico-social, a ilusão do sonho continuava a marejar dolorosas reticências. E, quando se fala em Modernismo literário português, diz-se normalmente *expressão masculina*. No entanto, esta realidade, que toma o masculino como norma e celebra o feminino como diferença, que assim impõe a sonora certeza da identidade masculina e decreta a silente contingência da voz feminina, esta realidade, dizia, subtrai-se por vezes a factos importantes: refiro-me ao papel que, após o primeiro Modernismo Português (medularmente limitado entre 1914 e 1917), iriam deter, na consagração da consciência literária feminina, diversas escritoras: as poetisas Marta Mesquita da Câmara, Fernanda de Castro e Virgínia Vitorino, as romancistas Maria Lamas, Maria Archer, as romancistas e contistas Raquel Bastos, Adelaide Félix, a declamadora Manuela Porto e, naturalmente, Irene Lisboa e Florbela Espanca. “Com ou sem quarto para si, com ou sem renda própria”, num tempo em que as mulheres, de um modo geral, não podiam “produzir”, só se devendo ocupar de quem “produzia”, num tempo em que o processo do saber, mais do que nunca, acarretava mecanismos de *poder*, estas mulheres, sobretudo Irene Lisboa e Florbela Espanca, acabaram por apadrinhar a voz feminina na Literatura Portuguesa do século XX.

5. MODERNISMO PORTUGUÊS: *O CORPO E A CRISE DO SUJEITO FEMININO*

Ora, confirmando-se a noção segundo a qual, na Literatura Portuguesa que precede as duas primeiras décadas do século XX, a *representação* do sujeito feminino aponta para a sua des-subjectivação; reconhecendo-se a desterritorialização da mulher do circuito literário dominante (facto que marcou fortemente o primeiro Modernismo Português); admitindo que esta circunstância não se pode desprender das tendências de uma longa tradição patriarcal (que terá, muitas vezes de forma dogmática, legitimado o sujeito masculino no reduto literário, com a conseqüente exclusão da mulher desse mesmo reduto); comprovando-se tudo isto, importa agora circunscrever a crise do *sujeito feminino*, no que diz respeito ao privilégio de particularidades literárias relacionadas com o discurso *do e sobre* o corpo.

No romance de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, esta questão ilustra-se de uma forma evidente. No pólo oposto àquele em que se encontra a Leonor de *O Incesto*, de Sá-Carneiro, a personagem Judite é apresentada pelo narrador com os seus “dezanove anos cheio de cicatrizes” (NEGREIROS, 1992: 153). Marcada desde início pelo seu *nome de guerra*, a descrição de Judite reflecte com uma enorme visualidade o tipo de vida desregrada e excessiva que leva nos clubes nocturnos: “pescoço horrível”, “cova em triângulo entre as omoplatas”, “falha do pescoço”, “seios hediondos, partidos, duas excrescências inutilizadas”, “nádegas de rapaz”, “barrigas das pernas, grosseiras”, “joelhos estropiados”, “pés horríveis [...] juntamente com as mãos” (*id.*: 144). Com esta descrição, o narrador retrata nua e cruamente a “experimentada” Judite como uma “estátua mutilada da Verdade” (*id.*: 153). E esse retrato chega mesmo ao ponto de o narrador a encarar sinteticamente como alguém que “tinha escarrada num focinho animal a triste vida que levava” (*id.*: 145).

Mais: a este nível, é importante relembrar a conferência de António Ferro, intitulada *A Idade do Jazz-Band*. Nesse texto de índole manifestatária, ao falar sobre a dança e as mulheres, Ferro aborda a relação entre dançar e pensar, interpretando que a dança “é a ideia fixa da Mulher, a ideia fixa do seu corpo”; e acrescenta: “Quando a Mulher dança, sai fora de si, sai fora de si a passear... [...] As mulheres dançam para não pensar, para que os corpos sejam inteligentes em seu lugar...” (FERRO, 1987: 213).

Assim, o facto de se equacionar alguns aspectos essenciais que envolvem a representação do corpo feminino enquanto lugar de “codificação ideológica” e o facto de a representação do corpo poder ser considerada enquanto estratégia inscrita socialmente conduzem-nos de imediato a procedimentos estéticos e técnico-discursivos duplamente ligados ao *discurso feminino* e à *alteridade* estético-literária. A este propósito, encontramos em Fernando Pessoa um dos textos mais importantes no que diz respeito a toda esta problemática: *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* (LOPES, 1990: 256-258).

6. A CARTA DA CORCUNDA PARA O SERRALHEIRO

De que se trata esta “carta”? Trata-se de um texto (não datado), cuja autoria Pessoa atribui a Maria José, um pseudónimo feminino. Trata-se de um texto onde um eu feminino se mede compassadamente com uma existência repetitiva feita de silenciosas tristezas. Maria José, corcunda, ama secretamente o serralheiro António. Este nem imagina a paixão escondida daquela que o vê todos os dias por uma janela da sua casa amarela, e que lhe escreve uma carta de amor, sem a enviar. De facto, Maria José tem consciência da impossibilidade de uma

resposta do senhor António, com quem pretenderia manter uma relação amorosa: “O senhor nunca há-de ver esta carta, [...] mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba [...]”. Nessa carta, escutamos os queixumes de quem, solitária, beija diariamente a angústia de imaginar que nunca será correspondida. Nessa carta, apercebemo-nos de que, em Maria José, a vivência amorosa desabitada pela fortuna (não pela crença) renasce continuamente pela consciencialização permanente. Nessa carta, a voz feminina enuncia um *discurso de amor* e um *discurso do corpo*. Nessa carta, encontramos a voz de alguém que foi desafeiçoada pela sorte, de alguém que comparece na vida com uma aparência desencontrada com padrões estéticos vigentes; e, como um dia disse Bakhtine, “le corps n’est pas quelque chose qui se suffit à lui-même, il a besoin de l’autre, d’un autre qui le reconnaisse et lui procure sa forme” (BAKHTINE, 1984: 68). São esses padrões estéticos que nos reenviam para as conotações que o poder patriarcal ocidental sempre atribuiu à relação entre o corpo e o amor. Por isso, facilmente se compreende de que forma *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* se pode traduzir também num dolorido discurso da fealdade física: “Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. [...] gostaria [, senhor António,] que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela”.

Entretanto, não se confunda o *eu* que aqui se lamenta com o cidadão Fernando António Nogueira Pessoa. É conhecida a única relação amorosa que teve Fernando Pessoa, com Ofélia Queirós (ligação onde, aliás, não raras vezes se insinuou o fingimento e a simulação). É igualmente conhecida a presença (e a ausência) do sentimento amoroso na obra do poeta português – uma obra onde com frequência Pessoa empresta à vivência amorosa atributos de essencialidade. No entanto, Maria José é um *outro eu* de Pessoa – o mesmo Pessoa que, em registo pseudonímico, assinou outros textos com dezenas de outros nomes, o mesmo Pessoa que criou os heterónimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Neste sentido, e porque de alguma forma encerra a noção de disfarce, podemos então considerar *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* num outro plano teórico: o que diz respeito, directamente, à noção de *alteridade* estético-literária e, indirectamente, à noção de *pluridiscursividade*.

Por esse prisma, a manifestação do sujeito feminino n’*A Carta da Corcunda para o Serralheiro* acaba por, em parte, representar a subversão do discurso monológico realizada pelo Pessoa dos heterónimos. E esta subversão vai mais longe: a subversão do sujeito monológico, nos termos pelos quais Fernando Pessoa se norteou, remata, em última instância, a crise do sujeito cartesiano (unitário, com o pleno domínio das suas capacidades, das suas ideias e dos seus actos). A subversão pessoana do sujeito monológico prorroga a crise activada por Freud, com a “descoberta” do inconsciente; atesta a “desmitologização do homem”, operada pelo Cubismo e pelo Futurismo, nos primeiros anos do século XX, e, já antes, por

Nietzsche, com a referência à “morte de Deus” e à “morte do homem”; representa o salão principal daquela linguagem que, em detrimento do sujeito, Heidegger considera a verdade do ser; ilustra tanto a destruição do sujeito autodeterminado e auto-suficiente do humanismo liberal, como a recusa da palavra autoritária, a recusa da Verdade monológica. A subversão pessoal do sujeito monológico prenuncia o desgaste das noções de estabilidade e continuidade, desgaste esse motivado pela “desconstrução do sujeito”, de Lacan, pela “desposseção do sujeito”, de Foucault, pela “morte do autor”, de Barthes, pelo sentido de “indeterminação” de Derrida. A subversão pessoal do sujeito monológico presente, enfim, a desautorização do sujeito unitariamente falocêntrico, relevada pela crítica feminista.

7. CONCLUSÃO

Com estas considerações, creio que é possível percorrermos um leque de reflexões complementares acerca das potencialidades estético-literárias ligadas ao *discurso feminino* no primeiro Modernismo Português – quando por esse discurso se entende quer o modo como o sujeito feminino é representado, quer o próprio sujeito enunciativo, que se representa em regime de alteridade.

Como quer que seja, fazendo mediatamente depender essa representação de motivos de ordem cultural, conjuntural, ou social, persistem algumas questões: não repercutirá a crise do *sujeito modernista* a dissolução do dogma da paternidade cristalizado pela ideologia patriarcal tradicional (sem que com isso se pretenda justificar uma valorização [porque ela não se verifica] do sujeito feminino nos autores em estudo)? Numa perspectiva bakhtiniana, *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* não apontará para o carácter dialógico do texto literário? Constituirá este texto de Pessoa um exemplo de discurso feminino? Por outro lado, perguntar se existe uma escrita *feminina* modernista não envolverá a necessidade de assumir uma determinada perspectiva ideológica e filosófica? Não equivalerá a aceitar que, intrinsecamente, a mulher é possuidora de uma feminidade ancestral e de propriedades que, de um ponto de vista estilístico e linguístico, a diferenciam do homem?

Há quem defenda que o desencontro entre homem e mulher permanecerá indefinidamente. É certo que, biologicamente, essa divergência existe. É certo, também, que o *género* é uma construção sócio-cultural. E não é menos certo que, durante séculos, tantas vezes a mulher conviveu com a desfortuna nas redondezas de um desassossego e de uma resignação que lhe disputavam o corpo e a alma... Tantas vezes pediu licença ao destino para questionar a Verdade sobre as razões da sua desventura... Mas a Verdade, essa, esquivava-se às

perguntas, respondia que a adversidade é apenas um sucesso adiado e que este é uma conquista, não uma dádiva, nem tão-pouco uma resignação silenciosa. A Verdade murmurava que quando o silêncio alvorece, a vontade amortece, e que o equilíbrio entre dois termos se define tanto melhor, quanto melhor se percebe a unidade na diversidade e a diversidade na unidade.

E é também por isso que pensar o sujeito feminino legitima um posicionamento pluralista e autoriza a revisão de categorias tidas como universais.

Quanto ao bom senso que rege tal compromisso, esse estará sempre entre a delicadeza do excesso, a audácia da estabilidade e a sensualidade do entendimento.

Notas

1 Segundo o Código Penal Português de 1886, se o marido apanhasse a mulher em flagrante adultério, podia matá-la, tendo como única pena um desterro de seis meses fora da comarca (Artigo 372.º; note-se que este artigo só seria revogado em 1975).

2 Até meados da década de 70 do século XX, em Portugal, o marido detinha o poder de se opor à celebração ou à manutenção do contrato de trabalho da mulher, por “razões ponderosas” – para não falar no facto de as mulheres até então estarem impedidas de aceder a determinadas profissões (como a carreira da magistratura, ou a carreira diplomática). Para além disso, realce-se que é relativamente recente a noção de igualdade entre homens e mulheres, na legislação portuguesa, que retirava à mulher autonomia e capacidade de emancipação: até 1974, por exemplo, era o marido quem detinha o poder de administrar os bens do casal (artigo 1674.º do Código Civil) e o protagonismo na condução do poder paternal (artigos 1881.º e seguintes), para além de que a mulher casada não podia exercer a actividade comercial sem o consentimento do marido (artigo 1686º).

3 Repare-se como Platão, n’A *República*, secundarizava a mulher, identificando-a com a sentimentalidade e a fraqueza psicológica: “[...] teremos razão em arrancar as lamentações aos homens célebres e em as entregar às mulheres, e ainda assim só às que não tiverem mérito, e, dentre os homens, aos que forem cobardes [...]” (PLATÃO, 1993: 104-105). Mais adiante, enuncia ainda que a “aptidão natural, tanto do homem como da mulher, para guardar a cidade é [...] a mesma, excepto na medida em que a desta é mais débil, e a daquele mais robusta” (*idem*: 221). Os juízos de Platão seriam, aliás, revalorizados por uma Idade Média, onde reiteradamente a mulher (e a Igreja, nesse julgamento, não está isenta de responsabilidade) era considerada como “instrumento de corrupção”.

4 Note-se que, em Almada, esse aviltamento já se vislumbrara em *Saltimbancos* (narrativa de 1916), na violência sexual exercida sobre Zora (NEGREIROS, 1989: 45-46 e 47), e n’A *Cena do Ódio* (poema de 1915), onde a figura da mulher se intersecciona, na representação que dela faz Almada, com o desejo e a sexualidade. O mesmo se passa, aliás, com a engomadeira, na narrativa homónima (também de 1915). Para além disso, na visão que o narrador nos fornece da relação homossexual entre a engomadeira e a varina (convincente provocação à sociedade burguesa), o que acaba por prevalecer é a perspectiva do narrador e do Sr. Barbosa, e não tanto a relação entre as duas mulheres.

Referências Bibliográficas

- BAKHTINE, Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- CASTRO, Nea Maria Setúbal de (2000), “Fruição e morte: a mulher na poesia de Mário de Sá-Carneiro”, in REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (org.), *O Despertar de Eva. Gênero e Identidade na Ficção de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, EDIPUCRS, pp. 81-91.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1990), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1998), “El lugar del yo en la evocación: prisma femenino/masculino”, in *Letras de Hoje*, n.º 113, Setembro, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pp. 79-96.
- COLLING, Ana Maria (1997), “O célebre fio partiu-se”. Foucault, a psicanálise e a história das mulheres” in *Letras de Hoje*, n.º 107, Março, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pp. 125-158.
- COSTA, Cláudia de Lima (1994-1995), “Situando o Sujeito do Feminismo: O Lugar da Teoria, as Margens e a Teoria do Lugar”, in *Travessia. Revista de Literatura Brasileira*, 29/30, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 123-160.
- FERREIRA, Ana Paula (1993), “Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é”, in *Discursos – Estudos de língua e cultura portuguesas*, n.º 5, Outubro, Coimbra, Universidade Aberta, pp. 13-27.
- FERREIRA, Ana Paula (2000), “O gênero em questão”, in Remédios, Maria Luíza Ritzel (org.), *O Despertar de Eva. Gênero e Identidade na Ficção de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, EDIPUCRS, pp. 15-28.
- FERRO, António (1987), *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo.
- KARL, Frederick R. (1988), *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York, Atheneum.
- LOPES, Teresa Rita (1990), *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Vol. II, Lisboa, Editorial Estampa.
- MACEDO, Ana Gabriela (1994), “Futurism/Vorticism: The Poetics of Language and the Politics of Women”, in *Women. A cultural review*, 5, 3, Oxford, pp. 243-252.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1996), “O gesto, e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente”, in *Colóquio/Letras*, 140/141, Lisboa, Abril-Setembro, pp. 17-47.

- NEGREIROS, José de Almada (1989), *Obras Completas – Contos e Novelas*, Vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NEGREIROS, José de Almada (1992), *Obras Completas – Nome de Guerra*, Vol. II, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NEUMAN, Shirley (1994), “An appearance walking in a forest the sexes burn”: Autobiography and the Construction of the Feminine Body”, in ASHLEY, Kathleen; GILMORE, Leigh; PETERS, Gerald (eds.), *Autobiography & Postmodernism*, Boston, The University of Massachusetts Press, pp. 293-315.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de (1996), “A cicatriz do andrógino”, in *Convergência Lusíada*, 13, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, pp. 205-216.
- PEDRO, Emília Ribeiro (1987), “Feminino/Masculino. Das relações entre mito, ideologia e produção discursiva”, in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 7, 5.^a série, Lisboa, pp. 23-32.
- PLATÃO, 1993, *A República* (introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), 7.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- QUEIROZ, Vera (1997), “Crítica feminista e a construção do sujeito sob o Modernismo e o Pós-Modernismo”, in *Gragoatá. Revista do Instituto de Letras*, 3, 2.º Semestre, Universidade Federal Fluminense, pp. 35-46.
- SAPEGA, Ellen (1993), “Para uma aproximação feminista do modernismo português”, in *Discursos – Estudos de língua e cultura portuguesas*, n.º 5, Outubro, Coimbra, Universidade Aberta, pp. 67-80.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s. d.), *Princípio e Outros Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- SMITH, Sidonie (1994), “Identity’s Body”, in ASHLEY, Kathleen; GILMORE, Leigh; PETERS, Gerald (eds.), *Autobiography & Postmodernism*, Boston, The University of Massachusetts Press, pp. 266-292.
- VALÉRY, Paul (1957), *Oeuvres I*, Paris, Éditions Gallimard.
- VILA MAIOR, Dionísio (1999), “Fernando Pessoa: da essência amorosa à demanda da totalidade”, in *Letras de Hoje*, n.º 115, Março, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pp. 55-64.
- WOLFF, Janet (1992), “The invisible flâneuse: women and the literature of modernity”, in BENJAMIN, Andrew (ed.), *The problem of modernity: Adorno and Benjamin*, London and New York, Routledge, pp.141-156.