

# UMA LEITURA DE “METAMORFOSE”, DE LUIZA NETO JORGE E “PRENDAS”, DE MARGARIDA VALE DE GATO

## A READING OF “METAMORPHOSIS” BY LUIZA NETO JORGE AND “PRENDAS” BY MARGARIDA VALE DE GATO

*Adriele Figueiredo<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Neste estudo, realizamos uma leitura dos poemas “Metamorfose”, de Luiza Neto Jorge, e “Prendas”, de Margarida Vale de Gato, analisando a figura da cabra como símbolo central em ambos os textos. Investigamos como as autoras recuperam e reinterpretam a cabra como metáfora de insubmissão e insurgência, cada uma ampliando, à sua maneira, a reflexão sobre linguagem, corpo e criação. Para embasar nossa leitura, dialogamos com vozes teórico-críticas como Hélène Cixous, Ana Luísa Amaral, Judith Butler, Tamara Kamenszain e Nuno Júdice.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa. Luiza Neto Jorge. Margarida Vale de Gato. Autoria feminina.

### ABSTRACT

In this study, we conduct a reading of the poems “Metamorphosis” by Luiza Neto Jorge and “Prendas” by Margarida Vale de Gato, analyzing the figure of the goat as a central symbol in both texts. We investigate how the authors reclaim and reinterpret the goat as a metaphor for insubordination and insurgency, each expanding in their own way the reflection on language, body, and creation. To support our analysis, we engage with theoretical and critical voices such as Hélène Cixous, Ana Luísa Amaral, Judith Butler, Tamara Kamenszain, and Nuno Júdice.

**KEYWORDS:** Portuguese poetry. Luiza Neto Jorge. Margarida Vale de Gato. Female authorship.

## APRESENTAÇÃO

O ímpeto para escrever este texto vem da leitura de outro “Esse corpo indecente gera revolução”, de Nara Vidal. Há pouco comemorávamos os 50 anos do 25 de Abril, a revolução que derrubou a ditadura em Portugal. Nesse contexto, a leitura do texto de Nara Vidal foi especialmente provocadora. Publicado na edição de abril de 2024 da **Revista Quatro Cinco Um** (ano 7, número 80), que celebra o 25 de Abril e a edição brasileira de **Novas Cartas Portuguesas**, o texto discute a obra censurada pelo regime salazarista, elaborada ao longo de nove meses por Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, e publicada em 1972.

Há muito a dizer sobre o texto de Nara, mas, por ora, alguns pontos chamam nossa atenção. Ao revisitar o impacto das **Novas Cartas Portuguesas**, a autora abre seu texto a partir de uma experiência corporal (no presente), escrevendo: “Estou na cozinha, penso nas *NCP*. É o corpo, sempre o corpo. [...] corto uma cebola [...] e, acidentalmente, corto a carne do meu dedo” [...] O sangue do dedo é o sangue do meu corpo e não estanca” (Vidal, 2024, p. 34). Três marcas se impõem: 1) o espaço — a cozinha; 2) o corpo — reiterado e central; e 3) a prática do corte — da mão que corta, que sangra e que também escreve. O lugar marcado, a cozinha, é simbólico, representando o espaço interno, doméstico. Ao cortar a cebola, experimenta-se um corpo que fere e sangra, sem conseguir estancar. “Cebolas são perturbantes”, escreveu certa vez Ana Luísa Amaral.

Nara Vidal ainda expressa o desconforto em relação ao uso da palavra “raptó” no título **The Rape of Lucrece**, de Shakespeare, chamando atenção para a naturalização da violência contra o corpo feminino, muitas vezes suavizada pela linguagem. O ponto a que queremos chegar, motivador do nosso texto, é o controle sobre esse corpo como um dos pilares de sustentação do discurso ditatorial salazarista, que exigia corpos femininos submissos e subordinados à ordem patriarcal. A escritora brasileira, com seu texto sensível, mostra como as **Novas Cartas...** desafiam essa lógica e colocam em cena mulheres que falam de seus corpos no centro da revolução. Nesse sentido, o livro foi uma “pedrada no charco”<sup>2</sup>, que expôs as vísceras de uma sociedade conservadora e as injustiças que os corpos sofreram sob o regime salazarista. Considerada como pornográfica, a obra das Três Marias esmiúça as dificuldades de conceber o corpo feminino fora de uma clausura, um corpo que, se livre, poderia ameaçar as estruturas de poder.

Essa reflexão inicial é necessária para dismantelar qualquer ideia de vácuo na nossa discussão. No presente estudo, falaremos, enfim, de Luiza Neto Jorge e Margarida Vale de Gato, mas, para isso, propomos o exercício de um breve percurso sobre a produção de mulheres e o corpo feminino como assunto na poesia portuguesa. Sabe-se que esse corpo está presente na literatura portuguesa desde a lírica trovadoresca, sempre sob a perspectiva do olhar masculino, e no imaginário ocidental desde muito antes (podemos aqui pensar em exemplos da literatura clássica), como também na figura de Eva, sempre ocupando um lugar secundário.

Nuno Júdice, ao falar sobre a afirmação de uma poesia feminina no texto intitulado “A poesia no feminino”, traça um breve panorama da poesia produzida por escritoras portuguesas:

Uma questão que se coloca neste século XXI quando olhamos o panorama, ainda curto, da poesia publicada desde o início, é ver qual a diferença em relação ao que vem do século anterior e que mudanças começam a ganhar forma na linguagem dos poetas agora publicados. Um dos aspectos que marcam essa diferença é a afirmação de uma poesia feminina. Não é obviamente inédito na nossa literatura o aparecimento de mulheres poetas e há na segunda metade do século XX uma significativa presença feminina na nossa poesia, sobretudo a partir da década de 1960 (...) o que sucede é que em muitos casos essa presença foi escondida, censurada ou minorizada, e em todo caso nunca entrou no cânone, talvez com a exceção de Florbela Espanca (...) (Júdice, 2014, p. 51)

O poeta reflete que essa escrita, que marca a presença e a afirmação de uma poesia feminina, não constitui exatamente uma novidade na história da literatura. No entanto, o que encontramos é uma tentativa de apagamento ao longo do tempo, com as autoras sendo ocultadas, censuradas ou diminuídas em relação ao cânone literário — massivamente masculino. Com exceções pontuais, como Florbela Espanca, a produção dessas poetas permaneceu à margem do reconhecimento institucional. É neste percurso, que mobilizaremos algumas reflexões de Judith Butler presentes em **Relatar a si mesmo** (2015), que compreende o relato do eu como resposta à interpelação do outro, considerando que o sujeito não se narra a partir de uma interioridade autônoma, mas sim por uma interação relacional. Nesse sentido, pensamos que os textos dessas autoras são atravessados por uma forte noção de alteridade e do uso da memória como prática poética. Assim, nosso objetivo, ao longo deste trabalho, é ao mesmo tempo, notar como essa ruptura com a ordem patriarcal se manifesta nos textos de Luiza Neto Jorge e Margarida Vale de Gato, resgatando a centralidade dessas vozes.

## O PERCURSO POÉTICO DE LUIZA

Luiza Neto Jorge (1939-1989), uma das mais importantes poetas portuguesas do século XX, estreou sua produção poética com **A Noite Vertebrada** (1960), seguida por **Quarta Dimensão** (1961), inserida no projeto coletivo **Poesia 61**. Ao longo da década de 1960, sua produção, tanto a publicada quanto a inédita, foi reunida no volume **Os Sítios Sitiados**, lançado em 1973 e composto por textos escritos entre 1960 e 1970.

Após lecionar no Liceu de Faro durante os anos 1960, Luiza mudou-se para Paris, onde viveu até 1970. Ao regressar a Portugal, ela dedicou-se quase integralmente ao trabalho de tradução. Em 1987, foi laureada com o Grande Prémio de Tradução Literária da Associação Portuguesa de Tradutores, em conjunto com o PEN Clube Português, pela sua tradução de **Morte**

**a Crédito**, de Louis-Ferdinand Céline. Ao longo de sua carreira, Luiza Neto Jorge traduziu autores importantes para a literatura e o teatro, incluindo Jean Racine, Victor Hugo, Novalis, Apollinaire, Artaud, Ionesco, entre outros. Sua atuação como tradutora foi extensa, passando por ensaios, romances e peças, o que a tornou uma referência na tradução literária em Portugal.

Embora continuasse escrevendo, foi apenas após seu falecimento que **A Lume** (1989), volume que ela preparava, foi publicado e contempla quase duas décadas de sua produção, reunindo poemas anteriormente publicados em jornais e revistas, além de novos textos. Em dezembro de 1993, a Assírio & Alvim reuniu sua obra completa, consolidando o legado de sua escrita, edição que privilegiamos em nosso trabalho.

É importante frisar que Luiza escreve no contexto da ditadura salazarista, momento em que as mulheres eram relegadas ao espaço doméstico, e as pessoas eram, em grande parte, analfabetas, especialmente as mulheres. Além disso, escritores anteriores raramente tinham formação em Letras. Muitos poetas estudaram áreas como Direito, Medicina ou Engenharia, mas, a partir da década de 1960, a formação em Letras trouxe novas disciplinas, como a Linguística e a Teoria da Literatura, resultando em abordagens mais reflexivas sobre a criação literária. Luiza Neto Jorge pertenceu a essa geração que, além de atenta à materialidade do poema, se destacou por uma liberdade imagética e pela profunda elaboração formal<sup>3</sup> de seus textos.

Nos anos 1960, o cenário cultural, político e social era efervescente: o regime salazarista já dava sinais de esgotamento, havia a Guerra Colonial e a Revolução de 68 em Paris, além de mudanças globais em diversas esferas. A poesia portuguesa desse período tornou-se um espaço de resistência, não apenas através do neorrealismo, mas como um lugar de insubmissão mental, linguística e estética. A partir dessa perspectiva, o corpo, que é essencial na poesia de Luiza Neto Jorge — atravessado por elementos históricos e sociais, dando forma a um sujeito feminino que se afirma como voz principal e que resiste às convenções autoritárias. A escrita de Luiza revela uma resistência na/da linguagem, apresentando traços de uma criação que flerta com o surrealismo e desestrutura tanto convenções temáticas quanto formais, subvertendo as imposições de qualquer sistema opressor.

Joaquim Manuel Magalhães, em **Os Dois Crepúsculos** (1981), situa Luiza Neto Jorge nesse contexto de intenso cruzamento e recusa entre os movimentos literários da época. Ele argumenta que a década de 1960 foi um período de transformações decisivas na poesia portuguesa, marcado pelo confronto principalmente entre o Neo-Realismo e o Surrealismo. Para Magalhães, compreender as vozes emergentes desse período, exige observar como elas recusam e recuperam esses movimentos, e sugere, por exemplo, que a obra de Gastão Cruz não pode ser dissociada de seu embate com a ortodoxia neo-realista, assim como a de Luiza que deve ser lida à luz de seu diálogo crítico com o Surrealismo.

Magalhães identifica, na poética de Luiza, uma distribuição sintática cuidadosamente calculada, na qual cada verso estabelece conexões prosódicas com os versos que o cercam. Essa pontuação, segundo o poeta ensaísta português, não é meramente psicológica, como nos surrealistas, mas prosódica — um esforço consciente de articulação que revela uma racionalidade na organização formal do poema. A gramática, nesse contexto, torna-se o meio pelo qual se evoca a densidade do imaginário e a irracionalidade surreal, não como expressão espontânea do inconsciente, mas como controle formal da criação. Dessa forma, a poética de Luiza Neto Jorge ultrapassa o Surrealismo, encontrando uma “via inesperada de iluminação: a gramática” (1981, p. 208), motor dessa inovação estilística.

Essa desestruturação da linguagem muito particular de Luiza, pode ser lida pela chave de leitura da Desconstrução derridiana, de desfazer sem destruir. Isto é, querer desestabilizar um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Para Derrida, essa desconstrução acontece no interior da própria linguagem opressora, utilizando-se do material deslocado para reconstruções que são sempre cambiantes. Nessa mesma direção, a obra de Luiza questiona, decompõe e reorganiza os discursos que sustentam o poder simbólico de uma tradição. Sua poesia não apenas rompe com estruturas estabelecidas, mas também desafia o leitor, criando um constante estranhamento e convidando-o à participação na construção de sentidos. Os poemas, assim, resistem à domesticação da linguagem, onde a palavra se transforma e, em constante movimento, faz a linguagem se rebelar contra qualquer forma de controle, afirmando-se como espaço de liberdade.

A poética luiziana caracteriza-se pela revisitação constante de temas, questões e imagens. Um dos elementos centrais de sua produção é, segundo Sofia de Sousa Silva, o deslocamento, que remonta toda uma tradição da poesia portuguesa, e que se manifesta como uma busca incessante pelo outro, pelo diverso: “Deslocar-se implica aqui buscar o outro, buscar a diferença, questionar hábitos e fórmulas prontas (de pensamentos e de vida), duvidar do já dado” (Silva, 2008, p. 159). Sua poética apresenta símbolos recorrentes, como a casa e a porta, por exemplo. A porta, elemento dinâmico, é comparável ao movimento do corpo, que ao abrir e fechar, pode ser também metáfora para a palavra e a poesia, de um espaço interior e exterior do ser e da própria linguagem.

Esses elementos se ligam à relação entre o ser, o lugar e a liberdade, especialmente considerando que, antes de 1974, a porta simbolizava também a impossibilidade de escapar à opressão, refletindo o contexto político da época. Como observa Fernando Cabral Martins no prefácio do livro **Poesia**, publicado pela Assírio & Alvim, a poética de Luiza Neto Jorge faz uma “recusa histórica do modelo do Neo-Realismo — que representa uma ideologia — e sua deriva do surrealismo — que representa o inconsciente” (Martins, 2001, p. 13). Ao rejeitar esses modelos rígidos, Luiza constrói, segundo Martins, um “quase Neo-Surrealismo”, que propõe pequenas revoluções poéticas e busca captar o mínimo em um processo contínuo de

transformação da leitura e da experiência poética de uma magnólia que se abre “onde a palavra se elide / na matéria — na metáfora — / necessária e leve, a cada um / onde se ecoa e resvala” (Jorge, 2001, p. 137). Estamos assim, diante de uma poesia-porta que move os sentidos, e ao ser aberta, vai, aos poucos, desfolhando-se ao leitor. É, por assim, uma poesia que se afirma como experiência física e material, explorando temas como a memória, a morte, o corpo e o poder bruto da palavra em si.

Na obra de Luiza Neto Jorge, o corpo e a escrita, ou a escrita do corpo, desempenham um papel central. Isso se evidencia, por exemplo, em:

O Poema

I

Esclarecendo que o poema  
é um duelo agudíssimo  
quero eu dizer um dedo  
agudíssimo claro  
apontado ao coração do homem

falo  
com uma agulha de sangue  
a coser-me todo o corpo  
à garganta

(Jorge, 2001, p. 57, grifos meus)

Nele, a poeta descreve o poema como “um duelo agudíssimo”, comparando-o a “um dedo agudíssimo claro apontado ao coração do homem” (Jorge, 2001, p. 57). A criação poética é apresentada como algo visceral e profundamente corporal, com a escrita surgindo como um corpo atravessado por um falo — a imagem de uma caneta que cospe a voz poética para a garganta. O erotismo marcado, nesse contexto, não se limita ao desejo sexual, mas emerge como uma força criadora. O ato de escrever torna-se uma extensão erótica do corpo e de suas “zonas aquáticas / onde os órgãos boiam” (Jorge, 2001, p. 79). A poesia de Luiza é, assim, uma expressão física e íntima, onde corpo e a palavra se entrelaçam, revelando uma potência que vai além da linguagem, explorando os limites entre o desejo, a escrita e a existência.

O esclarecimento de que o poema é um duelo agudíssimo nos leva a comentar outro aspecto fundamental na poética luiziana: a escrita é também leitura. Luiza foi uma leitora atenta de outros autores e frequentemente deslocou escritas anteriores para dentro de sua própria criação, como é o caso do texto camoniano suplementado nos seus **Recantos**. Assim, sua obra incorpora o diálogo como pulsação desse corpo-escrita e entrelaça-se com outras vozes/corpos-escrita.

Nesse movimento de tessitura, Luiza Neto Jorge ressoa na obra da nossa segunda poeta, Margarida Vale de Gato. Podemos observar que Margarida traz para sua poética alguns traços da criação luiziana. Um exemplo disso é o poema que ela dedica à própria Luiza. O poema pode ser lido de várias maneiras, mas queremos destacar somente um verso: “a primeira vez que a li foi em tradução” (Gato, 2023, p. 61). O verso, para nós, bastante revelador, mostra a relação de Margarida com Luiza através do seu trabalho de tradutora. A escolha por enfatizar a leitura de Luiza por meio da tradução sugere uma partilha entre as duas, e evidencia a forte relação entre escrita e leitura. A tradução, aqui, não é só um meio de acesso, mas também uma maneira de criar novas reverberações na própria escrita.

## NO MAR DE MARGARIDA

Margarida Vale de Gato nasceu em 1973, em Vendas Novas, Portugal. Em 1995, se formou em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês-Português) e, no ano seguinte, obteve o Diplôme Supérieur de Hautes Études, com especialização em Literatura, pela Alliance Française de Paris. Em 1999, completou seu mestrado e, em 2008, o doutorado, ambos em Literatura e Cultura Norte-Americanas. Sua tese de doutorado focou na recepção de Edgar Allan Poe na lírica portuguesa da segunda metade do século XIX. Além disso, Margarida também publicou ensaios em suas áreas de especialização, como **Translated Poe** e **Anthologizing Poe** (coorganizados com Emron Esplin, 2014 e 2020).

Gato se considera, antes de tudo, tradutora. Essa identificação foi explicitada pela própria autora em uma entrevista à revista **Visão**, em 1º de maio de 2011: “encontrei a minha relação com a escrita através da tradução. Não me considero uma poeta por aí além” (Cunha; Gato, 2011, s/p.). Isso sugere que, de certa forma, seu trabalho como tradutora acaba se sobrepondo ao de poeta, algo que é reforçado pelo grande número de traduções que ela produziu desde 1996. Entre os autores que traduziu estão Edgar Allan Poe, Christina Rossetti, Oscar Wilde, Marianne Moore, Henri Michaux, René Char, Henry James e Lewis Carroll, entre outros. Em 2012, Margarida recebeu o Prémio de Tradução Alberto de Lacerda e, em 2015, uma Menção Honrosa da Sociedade Portuguesa de Autores, esse trabalho de tradução é algo que reverbera em seus escritos.

Além de tradutora e escritora, Margarida é professora e pesquisadora no Centro de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Na área literária, sua produção inclui, além do projeto **Mulher ao Mar**, que aqui estudamos, os livros de poesia **Lançamento** (2016) e **Atirar para o Torto** (2021), este último também publicado no Brasil pela Edições Macondo em 2022. Em 2011, Margarida lançou, junto com o escritor português Rui Costa, a peça de teatro **Desligar e Voltar a Ligar**.

O projeto **Mulher ao Mar** vem sendo desenvolvido periodicamente e já conta com seis edições. A primeira publicação saiu em 2010 pela Mariposa Azual, uma editora independente que tem desempenhado um

papel importante na difusão da escrita literária contemporânea. As edições seguintes foram: **Mulher ao Mar Retorna** (2013), **Tegenspelers** (2017), edição holandesa, **Mulher ao Mar e Grinalda** (2018), **Mulher ao Mar Brasil** (2021), edição brasileira, e **Mulher ao Mar e Corsárias** (2023), a atualização mais recente, que é a que estamos utilizando nesta análise.

Em breves linhas, podemos dizer que o projeto literário de Margarida Vale de Gato estabelece um profundo diálogo com a tradição ocidental, trazendo uma nova leitura histórica centrada no protagonismo e na voz feminina. Através da escrita, a autora propõe uma reestruturação da história da mulher nessa tradição, deslocando a língua portuguesa para um espaço de rebeldia e pluralidade formal. A autora confronta a lógica patriarcal ao subverter a dominação masculina com uma poesia que dialoga tanto com escritoras do cânone anglófono, como Emily Dickinson, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marianne Moore e Christina Rossetti, quanto com figuras mitológicas como Medeia, Vênus e Perséfone, além de personagens literárias como Anna Karenina. Seus versos convocam a força dessas vozes e, com elas, questiona o lugar passivo no qual foram muitas vezes alocadas, criando um trabalho intertextual e crítico, marcado por uma pluralidade de referências e recursos formais. Esse aspecto intertextual também reflete, como já dito, sua grande experiência como tradutora.

Abriremos nossa análise pela leitura do poema homônimo:

Mulher ao mar

MAYDAY lanço, porque a guerra dura  
e está vazio o vaso em que parti  
e cede ao fundo onde a vaga fura  
suga a fissura uma falta — não  
um tarro de cortiça que vogasse;  
específico: é terracota e fractura,  
e eu sou esparsa, e a liquidez maciça.  
Tarde, sei, será, se vier socorro:  
se transluz pouco ao escuro este sinal  
e a água não prevê qualquer escritura  
se jazo aqui: rasura apenas, branda  
a costura, fará a onda em ponto  
lento um manto sobre o afogamento.  
(Gato, 2023, p. 13, grifos meus)

Primeiramente, observa-se que a pontuação varia nas diferentes edições. Além disso, na edição brasileira, a palavra “terracota” aparece fraturada, o que faz com que o termo “fractura” reforce a ideia de ruptura. Mas, que ruptura é essa? Podemos acessá-la como a fratura de um corpo especificado: o corpo de uma mulher que se lança ao mar porque a guerra dura.

Voltemos ao início. O poema abre com o código de socorro “*may-day*”, utilizado pela voz de um “eu” fragmentado e feminino, que lança seu corpo ao mar diante da iminência de uma guerra. Qual? Tatiana Pequeno

(2020) observa que o pedido de socorro “[mayday] parece buscar uma possível salvação entre um afogamento e outro, enquanto resiste às vagas em seu modesto ‘tarro de cortiça’”. Pequeno questiona ainda se “a voz poética estaria tentando surfar (sustentar-se, manter-se de pé) mesmo na atividade sinuosa de tamanho mar em movimento” (Pequeno, 2020, p. 149). O poema não apenas invoca uma imagem de resistência, mas ainda encontra correspondência na capa da primeira edição do livro, de 2010, que apresenta uma mulher na popa de um navio prestes a lançar-se ao mar. Esse gesto, que reitera o título e o primeiro verso do poema, parece apontar para o afogamento metafórico nas águas de um mar cujos signos e forças são predominantemente masculinos. No entanto, há uma mulher em busca de salvar-se, resistindo à submersão, enquanto enfrenta a instabilidade dessas águas. A sujeita poética aqui prevê a queda e, antes de tudo, a canta.

O corpo lançado é constituído interessantemente por vazio, vaso, falta, liquidez e escuridão, enquanto a adjetivação recai sobre termos como dura, fura, fractura, escritura e rasura. É como se essas escolhas revelassem o próprio processo da escrita: dura, rasurada, fraturada. Tal como quem luta/guerreia para apanhar um peixe com as mãos<sup>4</sup>, a escrita emerge como um processo sofrido e obstinado, onde corpo e palavra se entrelaçam em uma batalha contínua. Esse esforço físico e simbólico transparece no ritmo do poema, especialmente quando lido em voz alta, com o uso predominante de vogais como /u/ e /o/, além das consoantes fricativas, que reforçam o movimento e resistência no mar — espaço tradicionalmente associado ao masculino, mas que aqui é desafiado pela voz e pelo corpo da mulher a ele lançado.

A água, que não prevê qualquer escritura, evoca a impossibilidade de inscrever algo fixo ou permanente. A palavra “escritura”, no entanto, rimada internamente com “rasura” e “costura”, estabelece um jogo sonoro que nos remete ao ato de escrever como um processo dinâmico, de constante reescrita e correção. Esse entrelaçamento de termos nos faz resgatar as reflexões de Tamara Kamenszain, em seu “Bordado e costura do texto”, que observa a relação simbólica entre escritura e costura, especialmente no trabalho das mulheres, historicamente relegadas ao silêncio e ao espaço doméstico: “Da mesma maneira, quando o olho que relê o escrito perde tempo encontrando sujeira no detalhe, trabalha como mulher. Polir um texto, lustrá-lo, são metáforas que nasceram na tarefa doméstica e a ela devem sua obsessividade artesanal” (Kamenszain, 2000, p. 3).

Margarida parece se alinhar a essa metáfora — gesto que convoca uma série de vozes que se erguem nos versos. Costurando as imagens do poema, a autora explora a obsessão pela minúcia, pela depuração e pelo polimento, associadas ao ato de costurar, refletindo esse processo no labor da escrita, mas não só. Gato reativa a costura como uma prática transmitida por gerações e gerações de mulheres e a revaloriza em seu léxico poético, e, ao fazê-lo, afirma a força de uma tradição desconsiderada, silenciada, reforçando que há, se podemos dizer, em sua poesia, uma articulação entre as esferas sociais, políticas, éticas e culturais. Desse modo, costura não é só

metáfora para a escrita, mas um fio que liga a experiência feminina ao longo da história, de modo que escritura, rasura e costura firmam um espaço de transgressão, onde o processo criativo é marcado por resistência, reinvenção e luta, tal como este corpo (o da sujeita e o do próprio poema) lançado ao mar da tradição.

## PARA UMA CONVERSA COM VERSOS

Na tentativa de aproximar Luiza Neto Jorge e Margarida Vale de Gato, propomos a leitura de dois poemas: “Metamorfose”, de **Terra Imóvel** (1964), e “Prendas”, de **Mulher ao Mar** (2023). Como chave da nossa leitura, evocamos a pintura de Goya, **El Aquelarre** (1798), que nos parece particularmente fecunda para refletir sobre as imagens dos poemas. Na cena da pintura, vemos mulheres participando de um ritual que sugere veneração ou sacrifício, dispostas ao redor da figura de uma cabra/bode, figura central da composição. A cabra, com folhagens nos chifres, é apresentada de forma altiva, quase humana. Essa figura nos remete a Dioniso/Baco, o deus com cornos na mitologia grega, simbolizando o caos e aquilo que escapa à razão humana. Seus ritos envolvem música e celebram ciclos de morte-renascimento, frequentemente conduzidos por figuras marginais — especialmente mulheres. É a partir dessa imagem que queremos iniciar nossa leitura. Partimos dela para a leitura de “Metamorfose”, de Luiza. Começando exatamente pelo título, que nos parece remeter, de alguma forma, às **Metamorfozes** de Ovídio, que, enquanto escritor-leitor, vai na malha das histórias antigas e direciona seu olhar para corpos em transformações. Luiza Neto Jorge parece querer beber nesse movimento ovidiano, não para retomar a mitologia clássica, mas para criar algo próprio, reformulando tradições dentro de seu próprio tempo.

O corpo do poema é composto por sete estrofes; em cada uma parece trazer uma metamorfose. Logo na primeira estrofe, temos uma imagem abrupta e visceral: “Quando a mulher / se transformou cabra” (Jorge, 2001, p. 64). A operação da elipse intensifica a transição súbita e simbólica. A cabra, dentro da mitologia medieval, frequentemente associada a algo negativo — é central no poema e sua imagem traria uma leitura pejorativa em relação à mulher: a “devassa”, a “escandalosa”, talvez —, porém logo é ressignificada no poema. A transformação da mulher em cabra parece ainda estar intimamente ligada à ideia de ciclos — como a do ciclo menstrual, sugerido pelo próprio uso da palavra “ciclo” no quarto verso.

Na sequência, ao nos determos na imagem da maré junto à “anuir”, no pretérito perfeito, que, etimologicamente, segundo o dicionário Houaiss, pode significar tanto: 1) consentir, ou seja, estar de acordo (com gestos e palavras), quanto 2) desaprovar, indicando uma tensão entre aceitação e resistência, revela uma complexidade no processo dessa metamorfose. Vejamos, a imagem da maré pode ainda nos remeter aos ciclos lunares e às águas do corpo, o que reforça uma correspondência entre a figura da mulher e a natureza: mulher-maré-ciclos. A força dessas escolhas faz ecoar, no interior dos versos, os movimentos internos dessa mulher, sugerindo também a possibilidade de sangue.

Logo após essa evocação, Luiza introduz uma imagem violenta: de bombas que “desceram em paraquedas / antes dos homens” (Jorge, 2001, p. 64), indicando que essa transformação da mulher é atravessada por guerra e caos, que ressoam nas estrofes seguintes.

Na segunda estrofe, o pronome “esta” não parece anunciar, mas sim presentificar a transformação: a metamorfose ocorre no agora, no tempo presente, onde a maré pode ser retomada. As marés também provocam ressaca. Assim, a “revolta” anunciada, como expressão de insubordinação e insubmissão, funciona igualmente como o feminino de “revolto”: algo movimentado e tempestuoso, como um mar revolto.

A figura da cabra, na estrofe seguinte, parece contrastar com a destruição evocada pelas imagens de guerra, assumindo agora um novo significado. Enquanto as bombas caem, a cabra — conhecida por sua habilidade de escalar e equilibrar-se em terrenos íngremes — parece indicar a resistência e sobrevivência em meio ao desequilíbrio instaurado pela imagem da guerra. Os equinócios, que também marcam mudanças, aparecem aqui de forma mecanizada, como um processo maquinal/automatizado. Essa ideia de “equinócio mecânico” remete à queda das bombas na estrofe anterior, sugerindo uma violência imposta: o aborto dos filhos como metáfora da morte que a pátria inflige aos seus próprios “filhos”. Ao mesmo tempo, o equinócio, como fenômeno de transformação, alude a uma etapa de ciclo: a possibilidade de vida, mas também a sua interrupção antes da fecundação.

Na terceira estrofe, “Cabra só cabra” parece enfatizar o sentido potente da presença do animal como símbolo. A cabra ataca, mas não mata: “espeta / nas pernas dos pagens” (Jorge, 2001, p. 64), sugerindo um alerta: a necessidade de “ergueres dos mortos / a necessidade da vida” — um contraste com o estado de morte que permeia o poema. Aqui, Luiza parece sugerir que o verdadeiro estado de morte não é um fim físico, mas a alienação e apatia impostas pela violência e pela guerra. E, apesar das mortes, a cabra permanece viva, reforçando a imagem que fecha o poema — a ressurreição —, o renascimento. A mulher, transformada em cabra, passa por uma nova metamorfose, encerrando o ciclo e começando outra metamorfose.

A emigração, portanto, funciona também como metáfora de deslocamento e resistência às imposições sociais e políticas. As imagens seguintes são todas de coisas que se fixam: raiz e letras de imprensa, onde a cabra se coloca contra o grande “silêncio empastado” (Jorge, 2001, p. 64) das instituições (a imprensa) que silencia a barbárie.

O “ritual de emigração”, da estrofe seguinte, alude à transformação da mulher que se torna cabra: de alguém que precisa sair de um lugar e viver em outro como estrangeiro. A metáfora aqui é espacial: a mulher-cabra abandona sua origem e assume uma nova posição em outro território. Essa imagem reflete não apenas uma mudança física, mas também uma desestabilização identitária. Por essa via, parece-nos indispensável apontar a condição dos emigrantes no contexto histórico em que Luiza Neto Jorge

escreve, o que ampliaria o significado da metáfora trabalhada no poema. A emigração, assim, não é apenas um deslocamento, mas também uma forma de resistência às imposições sociais e políticas. Por fim, a metáfora dialoga com o “silêncio nas letras de imprensa” (Jorge, 2001, p. 65), sugerindo como as instituições, especialmente a mídia, podem encobrir ou suprimir essas experiências violentas.

Na estrofe seguinte, a cabra, “desatenta de origens”, retoma a imagem da emigração presente na estrofe anterior — especialmente se pensarmos a ideia de origem como um discurso construído (já que a origem pode ser definida a partir de qualquer ponto na História, e os estados e nações são invenções que criam fronteiras e excluem aqueles que não se encaixam em seus critérios). Em geral, os exilados são os que migram, justamente por não se adequarem a uma imposição de uma “pátria” ou identidade fixa. No entanto, a cabra não se prende a essas noções. E então, com o seu “fardo de cio” e o “peso das tetas”, cabra, bem (muito) cabra, reforça o “só cabra” da terceira estrofe, intensificando a potência do feminino. Esse feminino-cabra, encontra resistência para “adoçar a fome / na flor dos cardos” (Jorge, 2001, p. 65). A imagem que nos abre é a força desse animal, capaz de extrair alimento-vida.

A última estrofe, em suspensão total, inclusive graficamente, evidenciada pelos parênteses e pelos travessões. Sem a separação em versos, temos: “quando a cabra volta mulher — ressurreição”. A pausa na pontuação não apenas interrompe o discurso, mas também sugere graficamente a própria ressurreição. Assim, a cabra “volta mulher”, encerrando o ciclo de metamorfose, de modo que, a mulher que começa como cabra termina retornando à sua forma original, mas não a mesma do início; é ela agora ressuscitada, transformada.

Lendo o poema em sua totalidade, percebe-se que a metamorfose não é apenas o tema, mas também o seu procedimento estrutural. As imagens e palavras se transformam de uma estrofe para outra, criando um ciclo constante de mudança e ressignificação. Além disso, as imagens estão espalhadas e espelhadas ao longo do poema, fazendo com que tudo reverbere. Luiza não utiliza uma imagem e a abandona, pelo contrário, ela introduz um elemento em um verso e o retoma em outro, reiterando a metamorfose como um procedimento. Assim, ao escrever um poema sobre metamorfose, a poeta incorpora uma palavra/imagem que aparece transformada (metamorfoseada) em outra.

Há sempre movimento, não apenas para ser afirmado, mas também para mover sentidos e deslocar significados. Embora o título do livro **Terra Imóvel**, onde o poema está inserido, sugira uma imobilidade, e até mesmo o próprio poema, embora fixo, é elaborado para um constante movimento pelas suas múltiplas possibilidades de leitura. O poema, que se estrutura em torno da ideia de metamorfose — entendida como um ciclo de mudança contínua — remete à simbologia da cabra, que pode representar uma li-

berdade feita de impulsos imprevisíveis e também a uma transgressão. Ao mesmo tempo, essa transformação animalizada simboliza a ruptura com a condição de um corpo feminino controlado e objetificado. Assim, o ciclo da metamorfose pode ser também lido como uma forma de libertação que subverte as raízes históricas e sociais de um corpo subjugado, que aqui, metamorfoseado, transita por dimensões de silêncio, resistência e reinvenção. Assim, o poema não apenas constrói a transformação da mulher, mas também incorpora a revolta e a luta por liberdade.

Passando nesse momento para a leitura do poema “Prendas”, de Margarida Vale de Gato, a começar pelo título — a autora nos oferece uma espécie de emboscada pelo termo escolhido —, que tanto pode ser lido como: 1) objeto dado ou recebido, “lembrança”, de uso recorrente em Portugal; 2) Como dote/habilidade, no sentido figurado de “prenda”, indicando alguém com aptidão para desenvolver uma atividade, 3) o subjuntivo do verbo “prender”, assumindo assim um (tu) interlocutor, portanto, tu prendas (fixe) ou não?

O título, que à primeira vista pode parecer uma armadilha, revela sua complexidade aos entrarmos nos versos, e assim, começa a se dissolver. Mas antes, vejamos, o que em primeiro lugar se constata, logo na abertura do poema, que: se falará do/no feminino, reforçado pela marca de gênero gramatical: instruídas.

Logo no primeiro verso, temos: “Cabalmente instruídas (mas)”, seguido por uma adversativa que complementa: “pouco experimentadas”. Essa oposição sugere que as figuras femininas mencionadas não ocupam o lugar do experienciador e sim o de quem é instruído, guiado, permanecendo em uma posição secundária, sujeitas, guiadas.

Neste ponto, é interessante nos deter, mesmo que de maneira breve, na palavra “experimentar”, que desperta diversas nuances, como, por exemplo, a de ter sido tema de muitos estudos, incluindo o da figura incontornável de Walter Benjamin, que pensou o tema da experiência numa abordagem moderna. No entanto, para a leitura deste poema, parece mais expressiva uma ressonância camoniana — sobretudo no sentido que a autora parece querer imputar ao verso. Nessa direção, convoco uma pequena passagem do épico, **Os Lusíadas**, que pode fundamentar nossa hipótese de leitura do poema. No Canto V, Vasco da Gama sugere que o conhecimento adquirido pela experimentação/vivência tem maior valor — e é mais elevado — do que o conhecimento científico. Dispara o navegante: “Os casos vi que os rudos marinheiros, / Que tem por mestra a longa experiência” (**Lus.**, V, 17, vv. 1-2).

O fato a destacar é que Vasco da Gama foi uma figura histórica: um navegador português, responsável por comandar uma das primeiras expedições às Índias, e que, por isso, opera como símbolo duplo — tanto como viajante (homem) que encarna a exploração e conquista, quanto como representante de um privilégio masculino no plano histórico e ficcional. É precisamente esse lugar de dominação que Margarida Vale de Gato parece

querer desestabilizar. De modo que, quando nos diz em seus versos que as mulheres foram instruídas, porém pouco experimentadas, a autora confronta criticamente essa tradição masculina. Em seguida, a voz poética prossegue, afirmando que somos “cabras- / cegas da literatura”.

Aqui, o corte do verso em dois segmentos provoca uma polissemia. Primeiro, temos: 1) a figura da cabra (cega), animal domesticado e, neste caso, privado também da visão; 2) a recuperação do remoto jogo palaciano, no qual um dos participantes é vendado e deve encontrar os demais sem enxergar — uma possível alegoria do impedimento, da limitação de movimento e percepção —; 3) como vimos no poema de Luiza Neto Jorge, a cabra é tradicionalmente associada a algo lido como pejorativo, como à bruxaria, evocando o demônio na cultura cristã medieval. Contudo, podemos também pensar em leituras alternativas: 4) a cabra que alimentou Zeus, simbolizando o cuidado materno; ou 5) a figura da cabra como ofensa na cultura popular portuguesa — associada à prostituição ou a um comportamento moralmente desviante. A cabra, portanto, carrega uma simbologia expressiva, ambígua, oscilando entre o demonizado e o nutridor. Ambas as poetisas se apropriam dessa imagem complexa, e Margarida em particular, acrescenta o elemento da cegueira que parece-nos reforçar a dimensão de impedimento e de submissão desse sujeito.

Desse modo, ao declarar que as mulheres, além de instruídas e pouco experimentadas, são “cabras-cegas da literatura”, a voz poética expõe a posição historicamente subordinada que essas figuras femininas ocupam na tradição literária: domesticadas como a cabra e privadas de visão, como no jogo. Além disso, podemos acionar Camões uma segunda vez nesta leitura: não apenas pelo valor atribuído à experimentação, mas também pelo fato de ter sido um poeta que cantou as desordens de um mundo desconcertado.

Retomando a análise do poema, ainda na primeira estrofe, a voz poética se inclui entre essas sujeitas ao afirmar: “Sustém-nos o tédio/ e a lonjura sujeitamos/ o verso a tarefas prendadas” (Gato, 2023, p. 53). Aqui, parece confirmar-se uma das possibilidades de leitura do título: a escrita como uma prática prendada — marcando a noção do espaço doméstico. A sujeita poética não só se inclui no mesmo lugar que as outras das quais fala, como ainda se identifica como trabalhadora da palavra — uma escritora que, além de escrever, quer afirmar sua criação ao labor das “tarefas prendadas”, revelando a técnica a que se filia: lavra, costura, emenda, cesura e apura a palavra.

Essa associação entre escrita e costura, já explorada por Margarida Vale de Gato no poema “Mulher ao Mar”, ressurge aqui como um fio condutor que atravessa sua obra. A metáfora da costura, que une o texto ao labor manual, destaca-se novamente como procedimento estruturante. Além disso, essa aproximação guarda uma memória estética e discursiva compartilhada por outras escritoras contemporâneas, como Ana Luísa Amaral, para quem a escrita também é um ato de tecer — um processo de composição e recomposição.

Na imagística delineada pelos termos que compõem o corpo do poema, destaca-se, nos versos 3 e 4 da segunda estrofe, o termo “censura”, em “escrita sob censura” (Gato, 2023, p. 53). A relevância desse termo se amplia com a informação dada por Margarida em entrevista a Tatiana Pequeno:

O meu poema “Prendas” (Cabalmente instruídas mas/ pouco experimentadas/ somos as cabras-/-cegas da literatura” é herdeiro directo de *Novas Cartas*. Trata-se de um livro que foi uma pedrada no charco não só em tempos de repressão ideológica nacional, mas ao nível do que de mais experimental e altruísta pelo mundo se fazia (o pacto de não-autoria das três feministas solidárias é, só por si, uma abdicação da propriedade associada ao patriarcado). A desconstrução das formas, o jogo com a tradução e até com a transição de línguas e discursos, para além do revisionismo histórico que implica pleitar com a freira co-dependente, é uma construção toda ela projetada para uma utopia ainda hoje à frente do seu tempo (Gato, 2020, p. 154).

Sabe-se que *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velha da Costa, foi confiscada pela censura do regime salazarista, o que reverbera a importância do termo “censura” no poema. E, como aponta Margarida, a obra foi uma “pedrada”, especialmente por sua sincronia com os movimentos feministas que reivindicavam o corpo e a escrita feminina — questões amplamente exploradas pelas três autoras.

Ao afirmar que seu poema “Prendas” é herdeiro direto das *Novas Cartas...*, Margarida filia sua escrita a um projeto coletivo, com veias femininas e feministas que reconstróem diálogos, como a retomada feita pelas três Marias das *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado. A poeta propõe uma escrita como um tecido bordado por muitas línguas e discursos, em um jogo de tradução aberto a um “revisionismo histórico”.

Ao se reconhecer herdeira de *Novas Cartas...*, Gato insere sua voz em uma linhagem coletiva e insurgente. E, como observa Judith Butler, esse gesto, marca uma subjetividade que se constrói na relação com o outro, por vezes em contextos marcados por violências e pelo apagamento dessas vozes. Esse gesto poético pode indicar uma outra forma de relato, ao mesmo tempo em que propõe a afirmação de uma escrita de si engendrada como espécie de resposta crítica/política diante de, e direcionada a, um mundo que coloca em perigo a sobrevivência desses sujeitos. Como salienta Butler, ao convocar Nietzsche, “só começamos a contar uma história de nós mesmos frente a um ‘tu’ que nos pede que o façamos” (Butler, 2015, p. 15). A partir disso, podemos pensar que o relato de si não emerge de uma interioridade isolada, mas se constitui em uma cena de interpelação, em que o sujeito é convocado a responder e/ou justificar-se a um outro. Nesse gesto há sempre um deslocamento: o eu só se torna narrável na presença — real, simbólica ou imaginada — de um outro que demanda, escuta ou o desafia. Dessa forma, podemos dizer que o relato se trata de uma constituição ética da subjetividade, na qual o discurso se dá como forma de vida e de sobrevivência, sobretudo em contextos marcados pela violência e pela rasura das subjetividades.

Com isso em vista, o encerramento do poema toma maior profundidade. Na terceira estrofe, a voz poética questiona: “Por que não escrevemos?” (Gato, 2023, p. 53), e antes mesmo de deixar o leitor em desamparo, a autora oferece-nos uma espécie de resposta: “Porque as nossas vidas são falhas/ de convulsões e a palavra é/ Arte dócil como nós/ e paciente aguarda”. A explicação, ironicamente trágica, ressoa com as vozes da tradição literária que relegou a autoria feminina ao espaço da “docilidade”, marcado pelo silenciamento e pela exclusão. As “instruídas” apenas pegam “no talher com etiqueta e leva[m] só com/ todos já servidos a apurada refeição à nossa boca” (Gato, 2023, p. 54), com as “etiquetas” criadas por homens. Nesse contexto, poderíamos evocar inúmeras contribuições, como a de Virginia Woolf em **A Room of One’s Own**, mas recorremos aqui à provocação de Hélène Cixous no seu **O riso de Medusa**: “Contra as mulheres cometeram o maior dos crimes: as levaram insidiosa e violentamente a odiarem outras mulheres, a serem suas próprias inimigas, a mobilizarem sua imensa potência contra si mesmas, a serem executoras da obra viril deles” (Cixous, 2023, p. 47). Margarida parece justamente querer desestabilizar essas dinâmicas, mobilizando uma reflexão crítica sobre os espaços de exclusão e resgatando a costura como afirmação de uma linhagem de escrita.

Ao apropriar-se dessa prática na sua escrita, incorpora o léxico doméstico e seus subtextos como fios de combate, reafirmando a força de uma tradição silenciada. Desse modo, a poeta parece aderir ao chamamento de Cixous de que é preciso que a mulher escreva, que escreva sobre si mesma, tomando tanto a escrita quanto seus próprios corpos dos quais foram violentamente afastadas. A obra gatiana emerge, assim, como um bordado vivo e aberto, entrelaçando vozes e reivindicando espaços.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para articular as reflexões feitas neste estudo, vimos que tanto Luiza Neto Jorge quanto Margarida Vale de Gato retomam o signo da cabra e o ressignificam. As poetisas reconstróem e redimensionam o olhar para esse símbolo, (re)perspectivando-o como um lugar de resistência. A proposta de ambas é romper com um lugar subjugado, transformando-o no de sujeito do discurso. A revolta é afirmada em “Metamorfose”, de uma cabra (só) cabra — cabra (bem) cabra — que, no compasso da fúria, habita um corpo ressurgido, ressignificado. A cabra de Margarida, por sua vez, marca um lugar no qual a sujeita poética reivindica, escrevendo com uma linhagem que deseja lavrá-lo e costurá-lo. E Luiza, como atentamente anotou Ana Luísa Amaral, constrói uma escrita subversiva que “faz-se sempre de dentro e é construída a partir de uma versão anterior” (Amaral, 2019, p. 31). Vimos que a subversão em Luiza emerge de dentro da linguagem, que ela não subordina às normas esperadas.

Nos versos de Luiza, a transformação da mulher em cabra, parece surgir de uma violência específica de um mundo masculino — como indicam os versos iniciais: “as bombas/ desceram em paraquedas/ antes dos homens”. No entanto, ao longo do poema, essa metamorfose não é meramente passiva,

a cabra — com seus chifres, espetam o corpo dos pagens — e encarna uma inquietação que não se rende à subjugação. A estrofe que diz “foi quando a mulher/ se fez cabra/ no compasso de fúria/ contra a batuta” traz essa insubmissão crescente. Essa transformação se revela não apenas como resposta à violência, mas também como um processo intelectual, um rompimento com estruturas de conhecimento e linguagem que silenciavam as mulheres. Na estrofe em que a metamorfose é descrita como “ritual de emigração/ em resposta à raiz”, o poema sugere que a metamorfose acontece não apenas em resposta ao corpo oprimido, mas também à opressão imposta pela cultura e pela linguagem (“ao grande silêncio/ empastado nas letras/ de imprensa”). O *enjambement* entre os versos “nas letras” e “de imprensa” reforça uma separação entre a academia e os meios de comunicação, evidenciando a ausência de direito à palavra que as mulheres experimentam nesses espaços.

Vimos, enfim, que nada permanece estático ou cristalizado dentro da linguagem luiziana. Pelo contrário, há um constante questionamento das fórmulas estabelecidas e dos significados fixados pelas normas. A transformação da mulher em cabra, presente no poema, é simbólica por um deslocamento semântico, desafiando o leitor a construir camadas de sentido. Nesse processo, uma nova língua é criada, fazendo-nos escapar de qualquer sinal de familiaridade por meio de recursos como as elipses, que rompem com o convencional e instauram uma provocação permanente, a partir de um “confronto vocabular”<sup>5</sup> de um corpo insurrecto que nos ensina a cair.

Por outro lado, em Margarida Vale de Gato, a cabra surge com um viés diferente: a imagem da cabra-cega remete à alienação e evoca um trabalho poético que se aproxima do labor doméstico. A interseção entre a escrita e as tarefas domésticas sugere uma crítica ao silenciamento das mulheres e à invisibilização de suas vozes na escrita. A pergunta “por que não escrevemos?” ecoa uma inquietação profunda sobre a dificuldade de encontrar espaço para a criação em meio às tarefas cotidianas, especialmente em uma sociedade patriarcal que impõe à mulher o papel de cuidadora. A costura e a cozinha, que aparecem simbolicamente no poema, reforçam essa associação entre o trabalho criativo e o trabalho doméstico, acentuando a falta de reconhecimento da voz feminina na literatura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Luísa. **Arder a palavra e outros incêndios**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

AMARAL, Ana Luísa. Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres. **Cadernos de Literatura Comparada**, nº 8/9, dez. de 2003, p. 105-120. Disponível online: <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/23363/2/analuisaamaraldocentro000094798.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2025.

ALVES, Ida. (Organizadora). **Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Niterói: EdUFF, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina. A condição feminina e a violência simbólica**. 15ª edição. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CORREIA, Hélia. “Mulher ao Mar – Uma revolução”. In: GATO, Margarida Vale de Gato. **Mulher ao Mar Brasil**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021, p. 97-102.

EIRAS, Pedro. (Coordenador). **Jovens Ensaístas Lêem Jovens Poetas**. Porto: Deriva, 2008.

GATO, Margarida Vale de. **Mulher ao Mar Brasil**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.

GATO, Margarida Vale de. **Mulher ao Mar e Corsárias**. Lisboa: Mariposa Azual, 2023.

JORGE, Luiza. **Poesia**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.

JÚDICE, Nuno. A poesia no feminino. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida; NUNO, Júdice. (org.). **Crítica de poesia: tendências e questões**. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2014, p. 51-58.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura. Tradução Clarisse Lyra. Original: Bordado y costura del texto. In: **Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)**. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 207-211.

KLOBUCKA, Anna. **O Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa**. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. “Luiza Neto Jorge”. In: **Os Dois Crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 205-212.

NAVA, Luís Miguel. “Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge”. **Revista Colóquio/ Letras**. Ensaio, nº108, Mar. 1989, p. 48-62.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.

PEQUENO, Tatiana. Margarida Vale de Gato: apresentação de Mulher ao mar e entrevista. **Abril**, v.12, n.24, Niterói, 2020, p.145-158. Disponível online: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/40576>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SILVA, Sofia Sousa. “[Recensão crítica a ‘19 Recantos e Outros Poemas’, de Luiza Neto Jorge]”, **Colóquio Letras**, n.º 175, Set. 2010, p. 159-161. Dispo-

nível *online*: <https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/175/PT.FCG.RCL.9050.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2025.

VIDAL, Nara. Esse corpo indecente gera a revolução. **Revista Quatro Cinco Um**. Ano 7. Edição 80. Abril de 2024. Disponível *online*: <https://quatrocinco.com.br/resenhas/critica-literaria/esse-corpo-indecente-gera-a-revolucao/>. Acesso em: 28 mar. 2025.

*Recebido para avaliação em 30/04/2025.*

*Aprovado para publicação em 23/07/2025.*

## NOTAS

1 Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Luís Maffei. Mestre em Estudos Literários, com ênfase em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela mesma instituição.

2 A expressão foi usada por Margarida Vale de Gato, em entrevista concedida a Tatiana Pequeno. Gato afirmou: “Trata-se de um livro que foi uma pedrada no charco não só em tempos de repressão ideológica nacional, mas ao nível do que de mais experimental e altruísta pelo mundo se fazia” (Gato, 2020, p. 154).

3 Essas reflexões sobre a elaboração formal dos textos de Luiza Neto Jorge foram amplamente discutidas em curso ministrado pela professora Ida Alves na Universidade Federal Fluminense, em 2024.

4 Lembramos aqui da “Arte Poética”, de Adília Lopes.

5 Tomo de empréstimo a expressão de Joaquim Manuel Magalhaes no ensaio sobre Luiza Neto Jorge, em **Dois Crepúsculos** (1981). p. 212.