



OFICINA DO CES

ces

Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Faculdade de Economia
Universidade de Coimbra

GISELE GIANDONI WOLKOFF

**A (RE)CONSTITUIÇÃO DO FEMININO NA OBRA DE
POETAS IRLANDESAS E PORTUGUESAS HOJE**

**Maio de 2010
Oficina nº 345**

Gisele Giandoni Wolkoff

**A (re)constituição do feminino na obra de poetas
irlandesas e portuguesas hoje**

**Oficina do CES n.º 345
Maio de 2010**

OFICINA DO CES
Publicação seriada do
Centro de Estudos Sociais
Praça D. Dinis
Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

Correspondência:
Apartado 3087
3001-401 COIMBRA, Portugal

Gisele Giandoni Wolkoff¹

A (re)constituição do feminino na obra de poetas irlandesas e portuguesas hoje

Resumo: Este trabalho apresentará algumas obras de poetas em Portugal e Irlanda, de maneira a perceber como as discussões temáticas nos remetem aos contextos de produção, bem como às elocuições reconstitutivas de identidade(s) feminina(s). Como nos lembra Maria Irene Ramalho (2001) a identidade encena-se na linguagem, trazendo à tona a localização e o posicionamento sexual dos corpos sociais na esteira da globalização. O presente estudo assinala a importância de repensarmos sobre a validação de categorias sociais (gênero e nação) tanto por meio de suas representações, nomeadamente poéticas, quanto nas suas constituições plurais, no que Boaventura de Sousa Santos (2001) define por trans-identidade ou inter-identidade. É preciso lembrar de outras maneiras a história poética portuguesa e irlandesa em diálogo, a fim de se alcançar alguma outra compreensão da pós-modernidade.

Apresentação

Este estudo envolve o olhar comparativo das geografias irlandesa e portuguesa, no que se refere a obras poéticas escritas por mulheres das décadas de 1960 à primeira década do século XXI. A apresentação analítico-comparativa de poetas (e suas obras) selecionadas implica a compreensão da constituição e desconstrução de conceitos como gênero e nação nas instâncias poéticas em questão, o que em si gerará reflexões capazes de redefinir fronteiras, tempos e dinâmicas culturais da contemporaneidade.

Irlanda e Portugal contemporâneos fizeram ascender uma comunicação transnacional nas artes, na política e na cultura pelos últimos quarenta anos, fruto da integração de ambos os países na União Européia em 1973 e 1986, respectivamente. A tradução cultural nesses países segue a desacomodação de intersecções sociais, diálogos que acontecem na esfera do político, bem como da distribuição de capital, idéias e representações culturais. Tratamos, então, de pensar a “celebração móvel” da identidade pós-moderna de que fala Stuart Hall (1998). Então, é nesta reflexão também que se repensa a noção de gênero e a de sexo,

¹ Gisele Giandoni Wolkoff, PhD em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, Brasil, com estágio de doutoramento na Universidade do Porto, é atual pesquisadora de pós-doutoramento do CES/FCT, sendo que o seu projecto “Irlanda e Portugal: identidades representadas na poesia feminina dos anos 1960 em diante” integra o “Poéticas da resistência” do Núcleo de Estudos Culturais Comparados.

categorias mais que circunstanciais e que se remodelam discursivamente na arte, para citarmos o exemplo que define este trabalho. Depois, as questões de nação e pertencimento, exílio e diáspora. Construir um lar a partir dos múltiplos *eus* é ressignificar o conceito estruturalista de identidade. Redimensionar as possibilidades daquilo que se entende por “lar” (nação) implica eleger a imaginação (“the country of the mind” como quiseram Seamus Heaney e Eavan Boland) como a origem fundamental de qualquer desconstrução sexual, de gênero e subjetividade.

Em nível político, João José Brandão Ferreira, em artigo no *Público* de 17/01/2010, intitulado “O exemplo da Irlanda e o ‘caso’ português”, estabelece um paralelo entre os dois países. No âmbito dos estudos literários e sociais é notável pensarmos, por exemplo, a relação entre a publicação inicial da *The Field Day Anthology of Irish Writing*, em 1986, e o livro recém-lançado pela Porto Editora, *Poemas Portugueses. Antologia da poesia portuguesa do século XIII ao século XXI*, de Jorge Reis-Sá e Rui Lage: que semelhanças na disposição das poucas escolhas femininas apresentam ambas as obras? E quais as implicações de tal disposição?

Um dos pontos fundamentais ao exame comparativo das poetisas e obras irlandesas e portuguesas relaciona-se com o posicionamento de tais poetisas frente ao papel e ao ato da escrita enquanto atividades políticas e pessoais. No caso irlandês, por exemplo, para a poeta Anne Le Marquand Hartigan, a escrita tem uma função de tornar público aquilo que é subjetivo e, em geral, silenciado. Hartigan afirma:

...we do explore the past with our poetry and can bring it into the present to find some kind of resolution, but it is not at all why I write (...) I write to say what was not being said, to say what we were afraid of saying. To give the thoughts that frightened us a voice. (Palacios e Lojo, 2009: 202)

Ainda no âmbito irlandês, a poeta Mary O'Donnell assume a necessidade do compromisso artístico-político da escrita e comenta que “a poet's primary calling may be viewed as a lifetime commitment to the consideration of the aesthetics of language and feeling” (Palacios and Lojo, 2009: 161). Resta-nos descobrir o que dizem as poetisas portuguesas sobre tais questões, em que condições, em que contextos de produção, com que intenções sociopolíticas? E em que tom dialógico estas afirmações nos casos português e irlandês acontecem? As aproximações culturais (mesmo que em forma de contraste e

diferença) remetem-nos à necessidade de reavaliação dos meios socioculturais e políticos locais e distantes em tempos de globalização.

Breves reflexões conceituais

O pós-colonialismo conforme elocucionado por Homi Bhabha (1994) aponta à observação do quanto o hibridismo e as experiências migrantes definem as características da vida contemporânea. No contexto do multiculturalismo e da pluralidade, a arte e as idéias apresentam-se transnacionais e tradutológicas, no sentido de que os diversos modos de cultura podem se entrelaçar comparativa e/ou contrastivamente e, assim, podem carregar o sentido de serem constantemente revisitados em releituras e reapropriações divergentes (e não necessariamente, confluentes e convergentes). Por esta razão, vemos os Estudos Literários se moverem à interdisciplinariedade e à intertextualidade nos seus conteúdos, forma e deslocamento espacial (isto é, geografia).

Desta maneira, pretende-se mostrar aqui como a tradução poética dos modos culturais da experiência revela que a transnacionalidade e a transhistoricidade levam-nos a questionar a validade de conceitos como gênero e nação enquanto constituídos por e constituintes do discurso literário (e cultural). Em outras palavras, como a Poesia representa aquilo que se entende por nação, sexo e pertencimento, ao mesmo tempo em que ajuda a constituir tais vivências?

É fato que enunciar sobre mulheres significa resistir ao patriarcalismo encrustado na sociedade hegemônica ocidental da qual origina muito do contra-discurso feminista. Inscrever ou reinscrever a mulher social e culturalmente no jogo das dinâmicas político-econômicas quer dizer romper com padrões tradicionais de poder. Tal fato basta à delimitação da *diferença* como fator fundamental na apresentação de poetisas mulheres mais ou menos consagradas no âmbito do cânone. Afinal, elocucionar do ponto de vista feminino² ou sobre ele é em si um fluxo “na contramão”, uma teimosia reiterante do processo de empoderamento feminino. Assim, dizer que uma mulher é mais canônica que outra é escapar da preocupação inicialmente mais relevante: as mulheres ainda escrevem menos do que os homens? Ou, são menos publicadas? Ou, ainda, menos lidas e, portanto, bem menos

² O adjetivo “feminino” com que se qualifica aqui os substantivos “ponto de vista” e “empoderamento” tem a ver com “aquilo relativo ao universo das mulheres”, mais na conotação da diferença sexual e menos na questão de gênero, ou seja, mais referente à visibilidade do papel das mulheres na sociedade do que de sua invisibilidade. Portanto, parte-se aqui do pressuposto de que definir o que seja “feminino” e “masculino” acontece apenas na diferença e enquanto uma necessidade política, antes de qualquer diferenciação estética.

comentadas? Outro indício: a poesia é em si um fator de risco, sempre em quase vias de extinção. Outro motivo “insubordinado”: poesia e mulher. Em tempos pós-modernos, de fragmentação, ainda resta a preocupação com a noção de nação, que em muitos casos (como o irlandês) é representada pela mulher, assim como no caso português, em que o termo “terra-mãe” refere-se ao país de origem.

Além disso, a poesia é o espaço do desafio, daquilo que quebra as convenções da “normalidade”, desloca o conhecimento institucional para os sentidos e a subjetividade e faz de qualquer forma de censura o próprio tabu. Assim, a escolha e coletânea de poemas representativos das poetisas que politicamente desafiam o espaço tradicional conferido às mulheres e, portanto, oferecem vozes alternativas ao caos do silêncio, acompanham regularmente a certeza (talvez, a única) de que qualquer padronização estética associada ao feminino tolheria aquilo que é mais caro às inter-identidades: a não fixidez no hibridismo múltiplo das existências:

What does it matter that we have made a home
Where we can draw the curtains and talk of tomorrow...?
(Groarke, 2005: 54)

Desta forma, ao refletir sobre os temas discutidos contextualmente, ao longo da apresentação de três poetisas irlandesas e três portuguesas, que se segue, tendo como pano de fundo alguns pensamentos presentes nas teorias sociológicas visitadas em Homi Bhabha (1994), Maria Irene Ramalho (2001, 1997, 1993) e Boaventura de Sousa Santos (2002, 2001), esta escrita tenciona contribuir ao desafio de (re)escrever e (re)inscrever o espaço do feminino na história literária irlandesa e portuguesa, em conjugação.

Introdução ao caso irlandês

Falar da Irlanda significa levar em consideração questões relativas à religião (católicos e protestantes), à língua (gaélico e inglês), às regiões (campo ou cidade, norte e sul), para nomear apenas algumas das tantas preocupações sociopolíticas envolvidas em tal atmosfera.

Embora tradicionalmente o espaço da criação tenha tido o predomínio masculino, surge um grupo de mulheres escritoras na década de 1960 na Irlanda que foi o grande responsável por desestabilizar a crença na hegemonia masculina, bem como em padrões tradicionais cantados na poesia do país. Com a escrita deste grupo, tomam corpo questões individuais e

subjetivas relativas e em diálogo à existência da mulher no corpo social, bem como o tema do exílio e da transposição do discurso oral à página impressa. É com esta geração de escritoras que algo de novo na poesia contemporânea começa a acontecer: um logos alternativo, capaz de incluir o feminino de maneira diferente da poesia tradicional, não mais como objeto a ser contemplado, mas como sujeito, agente, voz enunciativa de seu próprio discurso. Compor esta teia que tenta ir além do usual e estabelecer uma nova estética implica em traduzir as dificuldades práticas do dia-a-dia da mulher, perpassando a propriedade das editoras, predominantemente masculinas e, assim, aproximar o espaço da criação ao da desordem, do caos doméstico, da liberdade possível apenas na interioridade feminina. Para Nuala Ní Dhomhnaill (*apud* Bourke: 2000), é o domínio da voz, que agora transpõe o mítico, o eterno e o doméstico, a geografia do poema na página, que caracteriza a nova estética das poetisas a partir daí. Neste sentido, a poesia contemporânea feminina expande o conceito engendrado pelo poeta Seamus Heaney do “sentido de lugar” (“sense of place”) fazendo-o ir além das raízes da terra e da história e transformando a identidade em um fruto de constante reelaboração:

Lás mujeres explorarán el pasado y el presente, enforarán los exteriores y los interiores de sus vidas, buscarán un lugar para ellas, para la poesía, para la sociedad. Pero, sobre todo, buscarán un lugar para una voz que tuvo que romper un silencio secular e impuesto. (Terente, 1996: 246)

Historicamente, a falta da escrita poética feminina na Irlanda para alguém como John Goodby (2000: 177) justifica-se pelo patriarcalismo nacional, pela construção da subjetividade hipermasculinizada, pela existência de grandes famílias nos contextos predominantemente católicos, pela falta de assistencialismo social e pela escrita masculina sobre as mulheres, que revelam sempre uma figura passiva. Além disso, o crítico vê a poesia como uma escrita elitista e, por isso mesmo, a última das artes a permitir a presença feminina. No que concerne a presença feminina delineada pelo universo masculino, vale lembrar que Augustine Martin (1980) menciona 201 escritores ao longo de quatro séculos (do XVII ao XX) dos quais 16 são mulheres. Caso semelhante é o de Thomas Kinsella que, enquanto editor de *The New Oxford Book of Irish Verse*, optou por não incluir mulheres, apesar de aí já ser razoavelmente forte a presença feminina na poesia anglo-irlandesa. No âmbito da crítica, não é diferente: Robert Garratt (1986) oculta as vozes femininas em seu exame da literatura irlandesa e Dillon Johnston (1985) faz menção as mulheres em apenas três de suas 292

páginas. Como antologias validam tradições, está já inscrito na tradição irlandesa o silenciamento feminino, a ser rompido com autoras como Eavan Boland, a partir de sua ação político-poética, de publicação em 1967 de *23 Poems* e a promoção de oficinas de escrita para mulheres.

Neste contexto de exclusão, então, a escrita feminina surge em 1970 e 1980 como um desafio ao *establishment* literário. Em 1980, entretanto, o Women's Education Bureau organizou grupos de escrita para mulheres, ação que acabou por se alastrar pelo país e impulsionar a produção literária nacional de maneira nova. Isso significa que à recorrente associação da mulher à nação na poesia irlandesa e daquela como objeto de contemplação, assistiremos a partir destas autoras que surgem a partir de 1960 a uma revisão dessa relação tradicional entre mulher e nação, a partir de propostas estratégicas: a separatista e a subversiva. Separar-se, desvincular-se de uma tradição só é possível na imaginação. Já a subversão ao senso comum dá-se pela articulação da linguagem, nessa escrita feminina que surge com Boland, que declara:

I have come to believe that the woman poet is an emblematic figure in poetry now in the same way the modernist and romantic poets once were. And for the same reasons. Not because she is awkward and daring and disruptive but because – like the modernist and romantic poets in their time – she internalizes the stresses and truths of poetry at a particular moment. Her project therefore is neither marginal nor specialist. It is a project which concerns all of poetry, all that leads into it in the past and everywhere it is going in the future.” (1995: 235)

Alguns temas comuns, como os tipos diferentes de violência (social e psíquica, subjetiva) e a reapropriação da identidade aparecem recorrentemente nas autoras escolhidas e encontram ecos no caso das poetisas portuguesas.

A primeira autora escolhida é Kerry Hardie, nascida em Singapura em 1951 e educada na Irlanda, onde mora atualmente. Publicou *Only This Room* (2009), *The Silence Came Close* (2006), *Cry For The Hot Belly* (2000) e *A Furious Place* (1996). Venceu duas vezes o Works' Women's National Poetry Prize e, também, o Hennessy Award for Poetry em 1995. É comum o leitor deparar-se, em seus livros, com uma cartografia de lugares e pessoas comuns e situações triviais, que beiram a metafísica: uma mulher a considerar a sua falta de filhos, pessoas a recordarem geografias e a simples constatação e observação dos fatos da vida são exemplos recorrentes. Igualmente comum é o tratamento da doença como um desafio a ser enfrentado, o encontro com a morte e com a natureza, bem como a apreciação

da vida como ela é. Aliás, é a observação da natureza enquanto demonstração da vida e do viver, como os poemas relativos às estações do ano, que faz da autodescoberta e da comunicação atitudes distantes do silêncio. Assim, a natureza e o pertencer (no exemplo aqui escolhido, menos nacional e mais intimista) inscrevem algum sentido na existência obscura da persona-lírica de seus poemas, como em:

Late May

The dew falling
and the night falling
and the lambs crying,

and the trees standing
proud and tender
in the still, cold air.
(Hardie, 2006: 44)

Os verbos a indicar ações contínuas e gradativas, “falling”, “falling”, “crying”, “standing” parecem opor-se à solidez do ar frio e calmo (“still, cold air”) em que pairam as árvores orgulhosas e ternas (“proud and tender”), numa metáfora da condição da mulher que, apesar de historicamente oprimida, luta por maior espaço social e visibilidade.

Entretanto, é na presença de todas as ausências que a construção do sexo como categoria diferencial vê-se nula, porque a partida e a morte são condições de todos os humanos:

Mrs. George Departs

i.m. my aunt, Eve George
First there were two of us,
then there was one.

All night,
And I never lifted my eyes off you.

So how did you pull off
This conjuring trick?

How did you slip past –
so fleet on your feet –

that I only knew you were gone
when I heard the click of the closing door?
(Hardie, 2006: 43)

Encontramos na poética de Kerry Hardie, também, percepções sobre a memória e a sua relevância na reconstrução do sujeito feminino. Entretanto, é na subjetividade metafísica do tema da perda que tanto nos remete a vários outros autores (como Elizabeth Bishop em “One Art” ou Adélia Prado em “Casamento” ou Manuel Bandeira em “Noite de São João”) que o poema “Things That are Lost” reinscreve a voz da mulher na retomada de si própria, no canto cigano, impróprio e lúdico do desconhecimento à consciência:

Things That are Lost

My mother teaches me the fading skills:
how to clean fish, plait garlic, draw pheasants;
how to distinguish wading birds,
how to make linen lace.

I know her ache because it is in me.
I try to teach to anyone who'll listen
wild flowers: their legends, properties, names,
I do this in full love of the fresh world.

But a voice says,
Lose things, forget them, let them go.
See all things always the first time.
Unnamed. In wonder.
(Hardie, 2000: 57)

Reinscrever-se implica no conhecer das possibilidades de habitar mundos. E habitar mundos é uma maneira de dialogar com um passado, lidar com tudo o que veio antes, os ensinamentos maternos, como os descritos pelo eu-lírico no poema, e a conscientização dos efeitos de qualquer passado em nossas existências. Então, rememorar para saber esquecer, como uma arte, é o lema deste eu-lírico do poema “Things That Are Lost”. Desprender-se para poder reconstituir-se: eis a resposta da poeta para uma problemática cara à geração de escritoras contemporâneas irlandesas, nomeadamente, a questão do como lidar com o passado patriarcal reiteradamente anulador da figura feminina.

Então, tanto em Kerry Hardie, quanto em toda a “tradição” de mulheres escritoras de que ela descende, é o processo de consciência, a conscientização, seja na forma de subjetividade ou na representação da dinâmica coletiva, na voz lírica de Celia de Fréine, por exemplo, que o corpo da mulher ocupa mais espaço na escala social de distribuição de valores.

Nascida na Irlanda do Norte, Celia de Fréine escreve em gaélico e em inglês e tem três livros de poesia (dois dos quais inicialmente publicados em gaélico, mas já traduzidos: *Of Cabbages and Queens*, 2005 e *Scarecrows at Newtownards*, publicado em inglês, também em 2005). *Scarecrows at Newtownards* traz 42 poemas que problematizam aspectos sociais e pessoais da vida das mulheres, para além de 23 traduções de *Of Cabbages and Queens*. Há temas universais, como as reflexões metalingüísticas sobre a escrita – o seu papel – como nos poemas “Grafting” e “Ode” e a representação do feminino, seja através da própria voz da mulher (a persona-lírica feminina) seja a partir de uma perspectiva “feminina” (não necessariamente feminista). O cuidado no uso do termo “feminina”, novamente a qualificar um substantivo, neste caso “perspectiva”, segue a reflexão em torno do conceito de *gênero*, conforme proposta por Judith Butler. Quando definimos “perspectiva feminina” nos textos poéticos das autoras, já fazemos um recorte específico daquilo que entendemos por “mulher”, sem nos esquecermos de que “mulher é em si um termo em construção, um tornando-se, um constituir-se que não se pode dizer ao certo estar a se originar ou acabar.” (Butler, 1999: 43).

Nos poemas de De Fréine, a mulher mostra a sua subjetividade associada à maternidade, como nos poemas “Cherubin, my eye” e “Eyes of a child” ou à marginalidade, mais precisamente, a falta de lar, o deslocamento do sujeito, como no poema “I’d like to buy the world a home”. Há outros temas ao longo de *Scarecrows at Newtownards* e *Of Cabbages and queens*, como a guerra e os seus efeitos no âmbito social e pessoal, a denúncia social do escândalo da hepatite C na Irlanda, o amor homossexual e a urgência em habitar a linguagem. Este último, provavelmente, o mais relevante, visto que é tema recorrente nas autoras tanto irlandesas, quanto portuguesas: a escrita em seu processo criativo no desvelar de experiências pessoais e sociais, o mundo privado a ser revelado publicamente e como isso se dá. A estética da denúncia social na poesia atribui a esta o valor político de que Eavan Boland tenta se afastar inicialmente nas décadas finais do século XX, quando a vivência do doméstico enquanto a experiência da mulher e, segundo Boland, o grande diferencial da poesia tradicional masculina e patriarcal, como se os homens jamais dessem conta de pronunciar sobre a experiência de cozinhar, cuidar da casa e, acima de tudo, amamentar e cuidar de bebês. Assim é, portanto, que a poesia de De Fréine mostra-se singular: une os âmbitos múltiplos da existência (a mulher que luta por condições dignas de saúde social, a mulher mãe, a mulher fêmea) para a re-inscrição da mulher como figura potente no universo social irlandês, a romper com a tradicional exclusão que o patriarcalismo lhe conferiu.

Resta assinalar, entretanto, que se esta re-inscrição possível da mulher na sociedade por meio de sua representação simultânea em (re)constituição produtiva traz uma ruptura desconstrutivista com o seu papel tradicionalmente esperado e atribuído, tal rompimento jamais se esquece do passado e do recurso que torna a transformação do posicionamento identitário (de objeto a sujeito) possível: a escrita. Neste âmbito, então, surgem poemas como:

Grafting

Before I wrote poems I used
to knit socks – round and round
on four needles, a safety pin

to hand for when I turned the heel
and that perfect mound emerged.
The toe was harder, though each time

I followed the formula, my darning
needle produced that perfect seam
with no beginning and no end.

But my socks were too beautiful
to wear, too delicate to be
distorted by corns and bunions,

so taking pen in hand I turned
to poems – round and round with words
in much the same rhythm, searching

for an oxymoron to close.
Had I lived in Greece I would not
have had to cast on that first stitch
(De Fréine, 2005: 11)

que põem em discussão temas como o papel social da escrita e da mulher e, neste sentido, o pertencimento da mulher irlandesa.

O estudo comparativo das autoras irlandesas e portuguesas converge a questões como identidade e pertencimento, visto que às mulheres é conferido o *status* de maternidade (em qualquer nação) e as suas implicações: as relações familiares complexas, as (re)construções imagéticas e identitárias de sua figura ao longo do percurso da maternidade. E, neste sentido, vale a dimensão histórica para a qual a representação literária volta-se inevitavelmente, uma

vez que é no representar, no contar diferente ou escolher por não contar que residem os traços diferenciais das políticas culturais e estéticas líricas.

Neste sentido, também, é que podemos ler uma autora como Vona Groarke, nascida na Irlanda em 1964 e com cinco livros premiados de poesia: *Shale* (1994), *Other People's Houses* (1999), *Flight* (2002), *Juniper Street* (2006) e *Spindrift* (2009). Uma forte tendência de Groarke é pensar a realidade da poesia nos âmbitos diversos, como a natureza, o amor, as relações familiares e sociais. Assim, a problemática da comunicação não escapa à sua poética, como em

To Be Said

Let's walk the shoreline with it all
to be said and nothing between us but salt.
Let the waves trip on the part of your name
I don't dare. Let the shingle cup your footfall
And the sea-wind straddle the breath you don't use.
We'll hold our tongues. Let you say nothing,
and then, with your voice in my mouth,
I'll say nothing back.
(Groarke, 2002: 42)

E, ainda, a conjugação da comunicação com a metalinguagem da escrita, como se vê no poema

The Boat

It's not what I'd have chosen at this time,
not with the bird's nest scattered on the grate
or the wounded music of the house alarm
coming in waves across darkness and two streets.
This morning the grass at the sycamore was scorched
and these pages were out of sequence on the desk.
What will it be tonight: a small boat lightly edging home
to be met by faces in half-light at the port?
I will know it as the one I have arranged
and must soften with quilts and coats,
make sure you have food to last and an address.
I will push the boat to sea when the oarsman nods.
Wait for me. I have only this to finish.
(Groarke, 2006: 32)

É no volume *Other People's Houses* que a imagem da casa como metáfora do encontro dos *eus* múltiplos que nos perfazem representa e constitui uma voz lírica única e, ao mesmo tempo, universal, contendo tudo o que bastaria a um sujeito não apenas qualquer, mas, uma mulher (e o sentido biológico de “mulher”) mostra-se inerente ao transposto na página:

House Style

When my grandmother looked into my mother's eyes
she saw what I see in my daughter's. (Groarke, 1999: 46)

Introdução ao caso português

Pela publicação das *Novas cartas portuguesas*³ entende-se o marco da transição que tem sido a poesia em Portugal, o espaço da diferença, da conscientização do processo de aquisição de voz ou, de sua retomada. Segundo Nelly Novaes Coelho em “O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa”, as *Novas cartas portuguesas* são

Marco histórico, porque dá voz a uma *nova consciência da mulher*, não só em relação a *si mesma* (à imagem que a Sociedade lhe dá dela própria) e ao homem, mas também em relação à *tarefa* que lhe cabe na construção da História, através de sua ação anônima, no dia-a-dia concreto, onde a vida se perpetua. E, principalmente, através do rompimento de seu silêncio, mantido durante séculos. (1999: 122)

O rompimento do silêncio acompanha o movimento de desconstrução de padrões. Provavelmente, a maneira mais evidente pela qual atestamos a ruptura social proposta na poesia que surge com “as três Marias”⁴ tenha a ver com a experimentação lingüística que perpassa toda a obra e, mais, compõe-na. A seguir, apresento um poema desconstrutivista na articulação da linguagem, o que é, em si, metonímico do processo de reconfiguração do espaço do feminino na sociedade, particularmente, no âmbito cultural, na voz artística:

Proposta de mim ao trio

Meu tudo sei ou sou
de casa e pão

³ Primeira edição com saída em 1972, pela Studio Cor, Lisboa, recolhida pela censura salazarista com direito a processo judicial instaurado contra as autoras, condenadas à prisão e livres pela eclosão da revolução de 1974 e 2.^a edição, de novembro de 1974, no Brasil, pela Editorial Futura.

⁴ Referências às autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta.

alimento de mim
claridade

Hábito que não visto
de uso ou grão
semente de água pois se de uma
ave

Terra que por posta
vos darei
sabendo bem que dela só se parte
e nada nela cresce se não nasce

Viagem que de mim
vos dou a arte
onde de mim não sei já ser disfarce
(Barreno, *et al.*, 1998: 52)

É nesta “Proposta de mim ao trio” que vemos associada a conscientização ao *eu*, o saber e o ser, a tarefa diária nos âmbitos doméstico e de trabalho, a semente da palavra (“água”) que brota apenas quando nasce da “terra”, metáfora historicamente tradicional para a mulher, espaço da fertilidade – portanto, retomada de um mito já desconstruído, a escrita como disfarce, no caso português, consagrado no verso pessoano do poema “Autopsicografia”: “o poeta é um fingidor” e com as três Marias, “a poeta é uma fingidora, sem disfarces”.

Anterior às *Novas cartas portuguesas*, entretanto, foi a publicação de *Poesia* em 1944 e *No Tempo Dividido* de Sophia de Mello Breyner Andresen, em 1954, 1958, 1998 e, posteriormente em 2005 pela Editorial Caminho. Nascida em 1919 no Porto e falecida em 2004, Sophia de Mello Breyner, com mais de 26 volumes de poesia, também escreveu prosa: ficção, ensaios, traduções, dentre outros. Venceu o Prêmio Camões em 1999 e o Prêmio Rainha Sofia, em 2003. A sua trajetória inclui a participação proeminente (a única mulher, na primeira série de 1940 a 1942) na revista *Cadernos de Poesia*, liderada por um grupo de poetisas para quem “a poesia é só uma”. A preocupação estética do grupo que tornava o objeto literário a importância de toda a escrita revelou-se motivadora de muito do que lemos em *No Tempo Dividido*, livro que também traz uma questão cara à autora: a existencial, ao lado de outros temas universais, como o passar do tempo, deste e da memória como elementos motivadores da vida, do diálogo com o passado, especificamente, o mitológico, fonte da qual sua obra se apropria em grande medida. O poema que dá título a obra de 1954, “No Tempo

Dividido”, pondera o aqui e ali, o tempo universal e o local, a diferença do sagrado e do profano, em uma metáfora das faces femininas: a virgem sagrada (e consagrada na sociedade machista ocidental) e a profana, violadora da ordem.

No Tempo Dividido

E agora ó Deus que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim
Esqueci-me de vós e sem memória
Caminho nos caminhos onde o tempo
Como um monstro a si próprio se devora.
(Andresen, 2006a: 38)

Por certo, o desvendar de temas universais, sem o compromisso da discussão explícita do feminino, poderia fazer de Sophia de Mello uma poeta menos celebrada no rol de escritoras embrenhadas com a questão do deslocamento feminino, pela crítica feminista. Entretanto, é justamente no enfronhar-se em questões em geral tratadas por escritores homens, na perspectiva de personas-líricas sutilmente femininas, que faz sua obra sobressair-se como fundamental e fundadora de toda a escrita poética daí proveniente.

Cabe apontar que a mulher e a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen combateram o salazarismo, o regime ditatorial português, cujos princípios identitários giravam em torno de uma nação com modelo familiar forte, apoiado no e pelo catolicismo, com base na cidadania obediente, temerosa e subordinada, seguindo uma “retórica chauvinista” – que encontra ressonância na “retórica do imagético”, definido poeta irlandesa Eavan Boland⁵ – e segundo a qual a perpetuação da diferença de gênero/sexo era um produto básico ao “*brave new world*” proposto pelo Estado Novo. A base à sociedade obediente e temerosa era a família tradicional e, por isso mesmo, hierarquizada, e cujo chefe máximo era o pai e marido. O intento ideológico difundido na era salazarista, inclusive nas páginas didáticas obrigatórias, distribuídas pelo Ministério Nacional da Educação – “Deus, Pátria, Família: a trilogia da educação nacional” foi conduzida pela campanha de António Ferro, que regressou ao sebastianismo e atribuiu ao ditador a figura monástica pública, o restaurador da fortuna imperial e colonial. Contra a associação da igreja com a política, e desta com a desigualdade,

⁵ Ao contar sobre a sua experiência enquanto poeta, a partir de uma tradição, daquilo que a formou, em seu livro de ensaios, *Object Lessons. The Life Of The Woman And the Poet In Our Time*, Eavan Boland conta da experiência inevitável de uma “rhetoric of imagery” (1995: 128), alienante à mulher, pois fazia de sua existência uma fusão entre o feminino e o nacional, de maneira a simplificá-los. A associação recorrente do país à figura da mulher, em canções populares, é apenas um exemplo disso.

lutou Sophia de Mello Breyner, enquanto deputada. E como escritora, pela enunciação da voz feminina no domínio do doméstico, ou seja, como a história se reconfigura na vida doméstica – o que é em si novamente remissivo ao que fora feito na Irlanda a partir de 1960. A diferença entre as propostas irlandesa e portuguesa, entretanto, reside na elocução afirmativa (no caso da primeira proposta) da poesia enquanto ação política da voz feminina ou, da voz da mulher na sociedade, e da voz social, sem a tônica enfática à questão do sexo/gênero como elocução afirmativa e diferença política (no caso da segunda proposta).

Desta maneira, vários dos temas recorrentes nas autoras aqui selecionadas ganham dimensões diferentes ao longo das obras e poetisas. Se nas autoras irlandesas comentadas anteriormente, a memória cede terreno à redescoberta do espaço da mulher na sociedade e do *eu*, como nos tons intimistas das casas de Vona Groarke ou nas imagens naturais e pessoais de Kerry Hardie e Celia de Fréine, em Sophia de Mello Breyner, ela é mais um recurso à conscientização possível em qualquer lado e para cada um de nós (homens e mulheres). E é esta universalidade da obra de Sophia de Mello Breyner que concorre nas discussões feministas (e não apenas) acerca de categorizações específicas nos estudos literários. Tal reflexão implica em uma série de outras questões, com, por exemplo, o quanto os contextos históricos são (im)previsíveis à ascensão de vozes particulares, neste caso, nomeadamente, femininas/feministas. Apesar da apresentação dos temas e obras das autoras aqui mencionadas levar-nos a tais questões, estas merecem discussões menos abrangentes e que envolvam o regresso ao escopo teórico de que se reveste este estudo literário. Assim, neste momento, centremo-nos na idéia da memória e da universalidade, conforme proposta por Sophia de Mello Breyner:

Intacta Memória

Intacta memória – se eu chamasse
Uma por uma as coisas que adorei
Talvez que a minha vida regressasse
Vencida pelo amor com que a lembrei
(Andresen, 2006a: 26)

O ato de não esquecer também percorre o universo poético da geração de 1960 das escritoras irlandesas, porque a encenação da identidade (como refere Maria Irene Ramalho) implica na aparição de uma identidade em curso ou trans-identidade, inter-identidade em diálogo com o passado: “o que me configura enquanto poeta hoje é a impossibilidade de tê-la

sido ontem” parece quererem dizer as poetisas, como Sophia de Mello Breyner, que ao definir o fazer do poema, define o ato da poesia, o seu “talento individual”.⁶

No Poema

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa
(Andresen, 2006b: 32)

É na escrita, no desvendar da solidão do sentimento, que a mulher se desdobra em poeta e passa a existir, rompendo as fronteiras identitárias e nacionais, exercendo alguma espécie de liberdade discursiva e passando a se reinventar, a cada leitura, a cada olhar, a partir do que é e se torna visível no universo feminino, ocasião em que a persona-lírica interrompe o silêncio que compõe a figura da mulher e a permite se ressignificar:

Labirinto

Sozinha caminhei no labirinto
Aproximei meu rosto do silêncio e da treva
Para buscar a luz dum dia limpo
(Andresen, 2006b:39)

Paralelamente ao trabalho de Sophia de Mello Breyner, surge uma outra rebeldia bastante plural e inovadora, a de Ana Hatherly, poeta, ensaísta, romancista, tradutora e artista visual, para além de professora. Nascida em 1929, no Porto, a artista apresenta-se como um dos ícones do Experimentalismo Português, que se dá pelo reaparecimento de valores estruturais da poesia barroca, bem como pela sua inserção no Movimento da Poesia Concreta no Brasil e na Europa a partir de 1950 e, em todo o mundo, nas décadas de 1960 e 1970. Junto com E. M. de Melo e Castro, Hatherly publica *PO.EX. – Textos teóricos e documentos*

⁶ Em alusão ao famoso ensaio de Thomas Stern Eliot “Tradition and the Individual Talent”, publicado inicialmente em 1919 e, em seguida, 1921, no qual a questão da tradição, e da relação desta com os poetas e a poesia são discutidas.

da poesia experimental portuguesa, em 1981, a partir do que a autora declara que a comunicação ocorre numa “floresta semiótica”, o que faz da comunicação verbo-voco-visual-gestual inevitável aos acontecimentos poéticos, agora performáticos. A contestação promovida dava-se na esfera da sociedade e da estética – esta como metonímia daquela. Com Ana Hatherly, a poesia sai às ruas e ganha forma de protestos em instalações. Visualizamos a palavra. A resistência está além do gênero, que é um dos factores de desconstrução, mas não o único e o mais importante. A sintonia com a reconfiguração dos espaços e dos silêncios impõe a ruptura do gesto, da palavra.

Há um episódio, por exemplo, em que Hatherly elabora “A imagem da mulher invadida pelo tempo (homenagem a Henry Moore)”. Trata-se de uma crítica à reprodução do papel submisso da mulher na obra do escultor. O seu primeiro livro saiu em 1958, *O ritmo perdido* e, em 1959, expõe *Anagramas*, na Galeria Quadrante – que será o marco de sua inserção no campo das artes visuais. A brincadeira com o nome aparecerá em *63 Tisanas*, *Anagramático* e *Anacruza* (publicados respectivamente em 1973, 1970 e 1983), tornando a intermedialidade um recurso metonímico das fronteiras que se cruzam na formação identitária e lingüística, que contribuem também à formação da idéia de pertencimento nacional, ao retomar a questão da desconstrução iniciada com as “três Marias”, mas já em outra dimensão. No caso de Hatherly, o pós-25 de abril tornou-se propício ao poema performático, pois foi às ruas em ação, mostrar que a linguagem é construída e não imposta – exemplo disso foi a sua participação no *Alternativa Zero*, exposição de 1977, organizada por Ernesto de Sousa, com *Poema d’Entro*. Em 1989, Hatherly fundou a revista *Claro-Escuro*, voltada aos temas barrocos nas letras e nas artes, bem como às relações Brasil-Portugal e Portugal-Espanha, outra manifestação resistente ao paradigma do silêncio. Para a poeta,

A Poesia Concreta e o Experimentalismo, que se lhe seguiu, entre outros aspectos, contribuíram para expandir o conceito de poema como objeto escrito, acentuando a representação visual como uma possibilidade simultaneamente sintética e polissêmica... (Hatherly, 1995a: 197)

Assim, a poesia ressignifica, passa a dizer o que antes era inédito, no espaço da pluralidade. O inédito ainda não deixou de ser a mulher. Pela tradição árcade, retomada pelos românticos e continuadores (os modernistas, por exemplo), a fonte da criação sempre exerceu o fascínio da descoberta, como no caso da subversão da ordem da musa, que de objeto passa a ser sujeito de sua própria história, elemento comum no caso de ambas as nações aqui

tratadas, Irlanda e Portugal. Para além disso, a cada reflexão sobre o ato de escrever tem-se mais um significado para a arte. Um poema exemplar desta questão é “A Idade Da Escrita – Poema-Ensaio”, que dá título à obra de 1998 e cujos versos finais (da parte II) são:

(...)
Escrevo e descrevo
e descrevendo
o tempo insere-se nas linhas
e nas entrelinhas em que escrevo
escrevendo imagens
que a si mesmas se descrevem
desescrevendo o tempo

A ESCRITA
é a petrificada imagem de um percurso
do rio antigo
da seta temporal

Ainda não sabemos pensar de outro modo

De caminho o arabesco insinua-se
e mesmo quando maquinal
a escrita prolonga A MÃO
é o prolongamento extensíssimo da mão

Indica:
disciplina
explosão contida

Onda surda é a escrita.
(Hatherly, 1998: 9)

E porque a metalinguagem é para Ana Hatherly uma preocupação constante, o livro *Fibrilações* (publicado inicialmente em 2004) traz-nos algo como:

As palavras pesam
os sinais excedem
O poema é um nó
simulado.
(Hatherly, 2005: 9)

ou, ainda, a identidade à mostra, no retorno ao que é constante na singularidade semântica da mulher escritora – a identidade na palavra, que vaga, procura, (des)encontra:

Vida sem qualquer bagagem:
Entre o que te salva
e o que te mata
nada substitui a aventura.
(Hatherly, 2005: 87)

A obra de Hatherly aponta aos vários níveis de experimentalismo poético possíveis; afinal, a linguagem é um universo e transmutá-lo implica na utilização dos recursos verbo-voco-visuais (e não só).

A despeito do tempo (dos anos da ditadura, do processo de silenciamento contínuo da voz da mulher), há o tempo universal – *No Tempo Dividido* – a transcendência efetuada também pelas mulheres, e a fala que já não mais se deixa calar, movida à resistência, à busca pelo espaço da transição. Aí, a mulher. As várias mulheres. O feminino.

Vale lembrar aquilo que Maria Irene Ramalho nos faz recordar (1997) sobre o ‘outro’: ao mesmo tempo em que estamos no ‘outro’, o ‘outro’ também é parte de nós, fazendo com que a ameaça do encontro seja recíproca (‘eu-outro’). Isso nos leva à idéia novamente de que a memória e a história conjugam-se na reapropriação da voz pela mulher, historicamente a ‘outra’ voz silenciada, o ‘outro’, apagado. Neste trabalho de (re)constituir, está também Ana Luísa Amaral, a poeta de *Entre dois rios e outras noites* (2007), *A arte de ser tigre* (2003), *Se fosse um intervalo* (2009) e *Inversos* (2010), o qual reúne a obra toda até hoje, além de outros nove livros poéticos e dois infantis. Nascida em Lisboa, em 1956, venceu o Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores (2008), o Prémio literário Casino da Póvoa/Correntes d’Escritas em 2007 e, também, o Prémio de Poesia Giuseppe Acerbi, na Itália.

Traduzir a experiência do não-dizer e só dizer pela linguagem é a sustentabilidade da promessa de liberdade que a poesia contém. No caso das mulheres, esta promessa acompanha a lacuna social do silêncio. Pronunciar tal questão é em si desvendar o que antes se desconhecia e contribuir à ação de mudança: o deslocamento do sujeito feminino enquanto persona-lírica, voz que canta o poema e, não mais, o objeto cantado. Apesar de este seguimento ideológico esbarrar na complexa problemática do gênero/sexo e da estética, a busca pela identidade na arte lírica realizada por mulheres é uma atitude comum às experiências poético-políticas irlandesas e portuguesas na contemporaneidade – dos anos 1960 aos nossos dias.

Como já vimos em Sophia de Mello Breyner e Ana Hatherly, a memória resgata o desassossego de articular-se – e, como no caso das poetisas irlandesas, a memória deixa de ser

o problema, para ser a solução, a fonte da busca da identidade contemporânea, permeada de tradição.⁷

Então, em um tom metalingüístico e dialógico com as tradições literárias e culturais, emerge Ana Luísa Amaral, em diálogos: com outros poetas e poemas (por exemplo, o livro *Minha senhora de quê* com o livro de Maria Teresa Horta, *Minha senhora de mim*” ou, ainda, com Camões e Petrarca, em *A gênese do amor*) e, também, com a bíblia, a mitologia e a história. É *Entre dois rios e outras noites* que nos oferece a perspectiva mais plural da fragmentação do ser, por meio da experimentação lingüística e da intertextualidade com a tradição – da bíblia à mitologia grega, à poesia portuguesa e brasileira, e ao cartesianismo ocidental, nas respectivas menções a Jacó, a Mefistófeles, Mnemosine, Fernando Pessoa, Vinícius de Moraes e Isac Newton, dentre outros. O vasto diálogo presente em *Entre dois rios e outras noites* com a sociedade, o conhecimento e o pertencimento é reforçado pelo oxímoron metonímico presente no título, confirmado em forma de contraste mais adiante no livro, no quinto movimento intitulado “Entre dois rios e muitas noites”, com a mudança das iniciais “outras” noites por “muitas” noites, a tornar o sentido da memória ainda mais pungente, o que aparecerá em poemas como “Desconjunções e Vidros Duplos” e “Em Simulacro: Os Anjos”.

E agora digo o quê,
tão conjuntada?
Agora que a memória e a palavra
se afinaram em tudo?
(...)
As linhas todas tortas outra vez
e a meia muito em seda e muito preta,
espreitando da gaveta,
enovelada e do avesso
em verso.
(Amaral, 2007: 95-99)

Em Ana Luísa Amaral, a metalinguagem da escrita poética coincide com a representação do *eu-feminino*. Assim, cabe observar que Osvaldo Manuel Silvestre, ao falar

⁷ Há uma enorme discussão na crítica consagrada anglófona (e irlandesa) acerca do termo “tradição”: o que, de fato, constituiria uma tradição e quem a comporia. Tomamos aqui, por base, os termos de que fala Eavan Boland (1995), que foi uma das poetisas iniciadoras da corrente de poetisas mulheres a romper com o que até então existia de poesia publicada: os autores mais reconhecidos, nomeadamente, William Butler Yeats e James Joyce e seus seguidores. (Re)afirmar as mulheres nesta continuidade mostra-se como uma das tarefas das poetisas que surgem com Eavan Boland. No caso português, assinalamos uma tradição de escritoras mulheres, a partir das “três Marias” e temos como referência a obra de Anna M. Klobucka (2009).

sobre Ana Luísa Amaral, na *Inimigo Rumor* (2001: 63) questiona: “como ler como uma feminista?” Só podemos responder a isso se postularmos a fixidez de uma cadeia de entidades estáveis sexual e culturalmente, desde o sujeito-autor ao sujeito-leitor e o fato é que a leitura, sobretudo, poética, pressupõe a não-fixidez, a abertura de possibilidades interpretativas. De quaisquer maneiras, é na poesia que os signos designam polissemias imprevisíveis, múltiplos sentidos que escapam da linguagem e, por isso mesmo, servem ao propósito da reapropriação da voz (da mulher e não só).

Noite Senhora Minha

Minha senhora noite desvelada:
Nem chamar-te antiquíssima desejo.
Minha mãe, minha amiga, Noite Minha,
Casa onde sou senhora como tu.

Senhora Noite, Rainha do Silêncio,
Protectora de exércitos furtivos,
Dos sonoros queixumes inimiga
Como da luz do dia e dos querer.

Minha Amiga, e senhora noite minha
Que me trazes antiga como mãe:
Não direi antiquíssima, nem nada,
Pois que o desejo é dono e tu Senhora.
(Amaral, 2009: 87)

Há aqui a desconstrução do silêncio sobre o desejo, sobretudo, elocucionado por uma voz de autoria feminina, a qual inverte a lógica cartesiana da razão e traz à tona o espaço do conflito, o hibridismo de que fala Homi Bhabha, e a representação das existências subjetivas: a escrita na fronteira dos espaços e no espaço das fronteiras, a ceder corpo e ganhar forma na busca pela autodefinição: poesia, poeta, para além de poetisa...

Em torno da mudança tornarei,
sem dizer ‘meu amor’,
que a língua em que falei
vivia em melodia,
mas não esta (...)
Sem corpo agora,
sem asas,
sem o conforto que a poesia traz,
mesmo que na memória,
ou no sonhado,

serás: de Rilke ou Klee
um anjo condenado ao paraíso
sem licença nem benção do inferno
A ti amei:
Imagem,
Simulacro nem de mim
O resto:
Um intervalo.
(Amaral, 2007: 98, 99)

Referências bibliográficas:

- Amaral, Ana Luísa (2010), *Inversos - poesia 1990-2010*. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Amaral, Ana Luísa (2009), *Se fosse um intervalo*. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Amaral, Ana Luísa (2007), *Entre dois rios e outras noites*. Portugal: Campo das Letras.
- Amaral, Ana Luísa (2003), *Inimigo Rumor*, 15. Portugal: Angelus Novos, Cotovia, Campo Das Letras, 140-141.
- Amaral, Ana Luísa (2003), *A Arte de Ser Tigre*. Lisboa: Gótica.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2006a), *No Tempo Dividido*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2006b), *Livro Sexto*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2004), *O Nome das Coisas*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1985), *Antologia*. Porto: Figueirinhas.
- Barreno, Isabel; Horta, Maria Teresa Horta; Costa, Maria Velho da (1998), *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Bhabha, Homi (1994), *The location of culture*. London: Routledge.
- Boland, Eavan (1995), *Object Lessons. The Life Of The Woman And The Poet In Our Time*. New York/London: W.W. Norton & Company.
- Bourke, Angela et al. (eds.) 2000, *The Field Day Anthology of Irish Writing*, IV and V. New York: New York University Press.
- Butler, Judith (2004), *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.
- Coelho, Nelly Novaes (1999), “O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa”, in *Via Atlântica*. São Paulo: Departamento, 2, 120-128.

- De Fréine, Celia (2005), *Scarecrows at Newtonards*. Dublin: Scotus Press.
- Ferreira, João Jose Brandão (2010), “O exemplo da Irlanda e o ‘caso’ português.” *Jornal Público*, 17 de Janeiro.
- Goodby, John (2000), *Irish Poetry since 1950. From stillness into history*. Manchester: Manchester University Press.
- Garratt, Robert (1986), *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*. London: University of California Press, Ltd.
- Groarke, Vona (2006), *Juniper Street*. Ireland: The Gallery Press.
- Groarke, Vona (2002), *Flight*. Ireland: The Gallery Press.
- Groarke, Vona (1999), *Other People’s Houses*. Ireland: The Gallery Press.
- Hall, Stuart (1998), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A editora.
- Hardie, Kerry (2009), *Only This Room*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (2006), *The Silence Came Close*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (2001), “What’s Left”, in *Poesia do mundo 4. Antologia bilingue*, Adriana Bebian (trad.). Portugal: Palimage Editores, 100-101.
- Hardie, Kerry (2000), *Cry for The Hot Belly*. Ireland: The Gallery Press.
- Hardie, Kerry (1996), *A Furious Place*. Ireland: The Gallery Press.
- Hatherly, Ana (2005), *Fibrilações*. Portugal: Quimera Editores.
- Hatherly, Ana (2003), *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Hatherly, Ana (2003), *O pavão negro*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Hatherly, Ana (2003), *Poesia incurável. Aspectos da sensibilidade barroca*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Hatherly, Ana(1998), *A idade da escrita*. Lisboa: Edições Tema.
- Hatherly, Ana (1995a), *A casa das musas uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Hatherly, Ana (1995b). “7 Tisanas Inéditas”/”7 Unpublished Tisanes”In *Poesia do mundo 2*. Porto: Edições Afrontamento, 26-27.
- Heaney, Seamus (1984), *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*. London: Faber and Faber.
- Horta, Maria Teresa (2001), *Minha senhora de mim*. Lisboa: Gótica.
- Johnston, Dillon (1985), *Irish Poetry After Joyce*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- Kinsella, Thomas (1986), *The New Oxford Book Of Irish Verse*. Oxford: Oxford University Press.

- Klobucka, Anna M. (2009), *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.
- Martin, Augustine (1980), *Anglo-Irish Literature – Aspects of Ireland*. Dublin: Department of Foreign Affairs.
- Palacios, Manuela; Lojo, Laura (eds.) (2009), *Writing Bonds. Irish and Galician Contemporary Women Poets*. Germany: Peter Lang.
- Ramalho, Maria Irene (2001), “A sogra de Rute ou intersexualidades”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização, Fatalidade ou utopia?* Porto: Afrontamento, 525-555.
- Ramalho, Maria Irene (1997), “A poesia e nós”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, 5-21.
- Ramalho, Maria Irene (1993), “A Poesia e o sistema mundial”, in *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento.
- Reis-Sá, Jorge; Lage, Rui (2009), *Poemas portugueses. Antologia da poesia portuguesa do século XIII ao século XXI*. Porto: Porto Editora.
- Santos, Boaventura de Sousa (2001), “Os processos da globalização”, *Globalização. Fatalidade ou Utopia?* Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, 31-109
- Santos, Boaventura de Sousa (2002), “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, in Maria Irene Ramalho; António Sousa Ribeiro (orgs.), *Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 23-85.
- Sousa, Carlos Mendes de; Ribeiro, Eunice (orgs.) (2004), *Antologia da poesia experimental portuguesa anos 60 - anos 80*. Coimbra: Angelus Novus.
- Terente, Inés Praga (1996), *Una belleza terrible: La poesia irlandesa contemporánea (1940-1995)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias S.A.