

JUDITH TEIXEIRA E O MODERNISMO: QUEM SE LEMBRA?

Suilei M. Giavara¹

(Grupo de pesquisa "Figurações do Feminino: Florbela Espanca *et alii*")

RESUMO: Judith Teixeira foi uma escritora portuguesa dos anos 1920 cuja obra tem sido ignorada até então pela historiografia literária. Nesse sentido, o objetivo deste texto é mostrar o quão sua obra estava afinada com os ideais modernistas e como sua poesia, em especial, reflete uma concepção de artista em consonância com o ideário e com os preceitos estéticos desta escola. Para tanto serão apresentadas as ideias sobre arte e literatura expostas por ela em *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral* em comparação com textos de T. E. Hulme sobre a arte moderna.

Palavras-chave: Judith Teixeira, modernismo, literatura portuguesa.

ABSTRACT: Judith Teixeira was a Portuguese writer from the 1920's whose work has been left aside by literature writing records. On this perspective, the paper intends to show how tuned her work was with the modernist ideals and how it reflects, in special her poetry, a conception of artist in agreement with the ideology and esthetic precepts of this school. For that, it will be shown the ideas over art and literature exposed by her in *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral* compared with texts from T.E. Hulme about modern art.

Key-words: Judith Teixeira, modernism, Portuguese literature.

Embora o cânone tenha excluído da memória a participação das mulheres no movimento modernista, ela aconteceu e não pode ser menosprezada. No entanto, devido ao fato de manterem um estilo de escrita muito próprio, as escritoras desse período têm sido ou ignoradas, ou estudadas como "anomalias" pela historiografia literária. (SAPEGA, 1993, p. 68)

Ao analisar a desenvoltura de Florbela Espanca e Judith Teixeira na cena literária da altura, Cláudia Pazos Alonso ressalta, por exemplo, a inclusão do soneto florbeliano "VII" na antologia *Poesia Moderna Portuguesa*, coeditada por Pessoa e Bôtto, bem como as colaborações de Judith Teixeira na *Contemporânea*, revista de literatura formada maciçamente pelos envolvidos na campanha modernista. (ALONSO, 2011) Tais episódios, portanto, comprovam que houve certa aceitabilidade da participação feminina, mas também indicam que ela não foi

¹ Doutora em Letras pela Unesp, Campus de Assis.

considerada relevante na história literária e isso fez com que a escrita feminina permanecesse eclipsada.

Embora quando Judith Teixeira teve seu livro *Decadência* apreendido pelo Governo Civil várias personalidades do universo literário tenham se posicionado a seu favor, o fato é que seu nome permaneceu na coxia e a tentativa de inclusão no cânone modernista somente foi iniciada na década de 1970 por Antônio Manuel Couto Viana quando este a considerou uma exceção na literatura de autoria feminina da época pelo fato de ser a "única poetisa modernista", (VIANA, 1977, p. 201) ou seja, a única a se envolver com a aura de modernidade proposta pela geração de *Orpheu*.

Para Peter Gay, o *slogan* das primeiras gerações de modernistas poderia ter sido a frase "Make it new!", pois, voltados ao objetivo comum de fazer ruir tudo aquilo que houvera estagnado o cenário artístico e, conseqüentemente, o social, buscaram novas formas de fazer e pensar a arte. Nesse sentido, fez-se imperativo repensar o lugar e a função do artista numa sociedade que ainda vivia sob o influxo de ideias consideradas por eles ultrapassadas e pouco eloquentes em termos estéticos.

Desse modo, as várias vertentes do movimento estiveram alicerçadas por dois pontos comuns: o "o fascínio pela heresia" e o "compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio". (GAY, 2009, p. 20) Transgredir, trilhar um caminho desconhecido e muito próprio certamente foi um desafio que aqueles que tomaram para si a tarefa de mudar o universo social e cultural aceitaram com muito prazer, principalmente porque "tinham gosto pelo puro gesto de insubordinação bem-sucedida contra a autoridade vigente", a burguesa, convém lembrar. (Idem) Associado a isso, escavar as próprias ideologias tornou-se um percurso inevitável, pois "o auto-exame ou o exame de seus temas se tornou essencial para os empreendimentos pouco ortodoxos a que estavam se dedicando." (Idem, p. 21)

Esse aspecto transgressor do movimento dilatou o espaço ocupado pelas manifestações artísticas para a prática cotidiana, como bem alerta Ana Maria Binet em um texto em que verifica a poesia de Judith Teixeira como expoente feminina desse tempo:

De toda maneira, este momento de ruptura, temporário como a grande maioria das rupturas estéticas, diz respeito tanto, se não mais, às atitudes apresentadas quanto às obras produzidas. Destruir para fazer nascer qualquer coisa completamente nova e pura, restaurar ao discurso poético sua força mágica, este é o sonho utópico dos jovens iconoclastas que praticavam transgressões para fazer seu sonho acontecer. Às vezes, se escondendo atrás de máscaras, eles usavam a metamorfose como uma forma de insubordinação, condição mesma de sua arte. Assim, ao destruir as convenções próprias da criação artística, operaram uma espécie de desordem daquela ordem social. (BINET, 2010, p. 142, tradução nossa)²

O que pode ser percebido nessa dinâmica é um processo que visava devolver à arte a capacidade de arrebatamento que, no ver deles, havia se perdido, tornando-a uma reflexão, e não um reflexo, da existência humana e, para tanto, o artista não poderia prescindir de causar alguma reação no seu público. Tal fato explica, portanto, porque na sua conferência *De mim*, escrita em virtude do excesso de zelo em torno da temática erótica de sua poesia, Judith Teixeira diz que seu intento primeiro é "explicar" os senões colocados às suas obras, contudo, longe de fazer um *mea-culpa*, ela aproveita a oportunidade para esclarecer ao público suas concepções estéticas, assegurando ter se sentido realizada pelos "espantosos comentários" e pelos "ruídos incendiários e clamorosos" suscitados pelos poemas e, mais do que isso, que tais manifestações satisfaziam as suas "ambições de artista". (TEIXEIRA, 1996, p. 206)

Ora, que ambições seriam essas é o que convém esclarecer se quisermos incluir Judith Teixeira no rol daqueles que contribuíram para tornar o movimento modernista uma realidade em Portugal. Para a poetisa, a arte não poderia ser uma "bola de sabão entre a curiosidade dos homens", pelo contrário, deveria conter uma "substância que palpitava, que vivia, que inquietava as almas, enfim". (Idem) O seu ideal de artista, conseqüentemente, era aquele que tinha a função de

² De toute manière, ce moment de rupture, temporaire comme la grande majorité des ruptures d'ordre esthétique, concerne autant, sinon davantage, les attitudes affichées que les oeuvres produites. Détruire pour faire renaître quelque chose de complètement nouveau et pur, redonner à la parole poétique sa force magique, voilà le rêve utopique de ces jeunes iconoclastes qui pratiquent la transgression pour faire advenir leur rêve. Se cachant parfois derrière des masques, ils utilisent la métamorphose comme une forme d'insoumission, condition même de leur art. Ainsi, tout en détruisant les conventions propres à la création artistique, ils opèrent une mise en désordre de celles de l'ordre social.

"altera[r] a verdade da vida" através da fantasia, definida magistralmente por ela como:

[...] a essência, o perfume sagrado que se evola da alma dos artistas para envolver certos aspectos rudes da natureza e da vida. [...]

O artista não ascende no sentido da verdade das coisas; são elas que se coam pelo requinte das suas vibrações, alterando-lhes muitas vezes a forma verdadeira. [...]

As vibrações da nossa sensibilidade colocam-nos num mundo de excepção, onde o Ar, a Luz, a Cor, as noções do espaço e as formas que as coisas nele ocupam, são transformados pelo nosso sentido de beleza. [...]

Não deve haver limites na concepção do artista. Mas sim liberdade máxima! [...]

As minhas emoções não podem, portanto, obedecer a pautas nem a conceitos tradicionais. Nascem duma vibração misteriosa, e eu vivo-as e *sinto-as e traduzo-as* na maior porção de elegância que a minha arte pode lhes dar. (Idem, p. 208-9, grifo nosso)

As palavras de Judith Teixeira espelham muito singularmente a concepção de artista que o Modernismo perpetuou através da soberba atitude como se posicionaram diante da cultura e do fazer artístico. Ou seja, o artista como aquele ser cujo "cérebro inquieto" impele a "transforma[r] o aspecto vulgar das coisas, e assim as canta[r] bizarras, transmudadas pela sua sensibilidade". (TEIXEIRA, 1996, p. 213) Aliando, pois, inspiração e racionalidade, o artista é um esteta, aquele que "sente" as emoções e as "traduz" em arte, dando-lhes o máximo de elegância.

Tal percepção assemelha-se muito ao que diz Luis de Montalvor sobre a decadência, pois também coloca a beleza como ponto fulcral do fazer artístico e ressalta que a arte não pode ser associada a convencionalismos, o que muitas vezes acarreta a dissonância do artista com a sociedade em que vive. Para Montalvor, a arte decadente possuía uma moral, um fim próprio que unia os pares em torno dos mesmos propósitos, elencados no trecho seguinte:

O egotismo, o símbolo, o processo, a preocupação da forma sobre o pensamento, a reacção portanto contra a moral e a sociologia do próprio século são a diferença, o divórcio que os puritanos procuraram estabelecer entre a arte e a moral. A moral humana sentiu-se chocada pela moral estética. A vida, a sociedade, exigia da arte a sua manifestação, a sua

fotografia de costumes. Pois, senhores, proclamemos que a arte tem uma moral à parte: - ser Beleza e apenas Beleza! A moral colectiva é a mordaza da moral individual. Como se a beleza estivesse presa a condições sociais! Que horror! Como se ela não fosse, por si, a transcendentalização de tudo o que é humano, o revulsivo estético de uma sociedade e até de uma civilização. A realidade moral, enfim o estádio social a que chega um povo ou uma civilização, divorcia-se da realidade moral em arte. (MONTALVOR, 2008, p. 4 e 5)

Peter Gay assegura ainda que a sinceridade com que os modernistas se posicionavam diante da temática erótica foi a responsável pela demolição do "tabu histórico que tinha protegido a esfera privada dos vitorianos - não necessariamente com timidez, mas certamente com decisão". (GAY, op. cit., p. 185) Nesse contexto, a escritora e bailarina Valentine de Saint-Point exerceu importante papel como ícone feminino da reação ao modelo vitoriano de sociedade, porque pregava o amor livre e a equivalência entre os sexos e defendia uma arte que refletisse tais posturas de vida.

Segundo afirma Fernando Cabral Martins no prefácio da edição portuguesa dos manifestos da bailarina, a luxúria é ressaltada por ela como "[...] um conceito-síntese entre enlouquecimento e inteligência, uma espécie de sublimação do corpo e do desejo em actuação poética; [...]" (MARTINS, In SAINT-POINT, 2009, p. 5). Tal concepção, obviamente, foi uma heresia principalmente na sociedade portuguesa cuja Igreja Católica estivera ligada oficialmente ao Estado até 1911.³

Desse modo, o posicionamento *avantgard* em relação a um assunto tabu como a sexualidade e, mais do que isso, a ideia de propor que através da satisfação plena da carne o espírito também pode ser purificado porque acede a um patamar superior de interação com a natureza cósmica buscava transformar a luxúria numa força capaz de elevar as almas e "refinar o espírito", uma vez que, nas palavras de Saint-Point, "de uma carne sã e forte purificada pela carícia, o espírito brota lícido e claro." (SAINT-POINT, 2009, p. 39)

Impulsionados pelos estudos freudianos sobre a libido e sob a influência do libertário universo cultural francês, os primeiros modernistas portugueses

³ Separação da Igreja e do Estado em Portugal (I República). In: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consult. 2012-12-06]. Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$separacao-da-igreja-e-do-estado-em-portugal>](http://www.infopedia.pt/$separacao-da-igreja-e-do-estado-em-portugal).

tiveram certeza de que a sexualidade era um meio eficiente para fragilizar as bases dos arautos da moral e, por isso, fizeram do erotismo um filão importante no questionamento do *status quo*, porém imprimiram à temática um caráter diferenciador ao deixar de usá-la somente como uma arma de denúncia social para colocá-la como um aspecto inerente à constituição humana e como objeto estético.

Também é válido lembrar que Judith Teixeira trouxe para a sua poética uma nova maneira de discorrer sobre o amor e a sexualidade feminina e, através disso, alterou a forma como tais temáticas eram tratadas na literatura escrita por mulheres na década de 1920. Dentro dessa lógica, cabe observar a preponderância dada por ela a esse assunto ao afirmar que a luxúria é a mola propulsora do seu ato criativo.

De fato, com sua ousadia literária, Judith Teixeira se colocou em sintonia com a ambiência subversiva instaurada pelos modernistas, mas também foi além ao incluir uma nova semântica do feminino nesse contexto predominantemente masculino, tornando-se a porta-voz de uma representação diferenciada da mulher e de sua sexualidade, apesar das coerções e descasos até mesmo em um meio cultural tão iconoclasta e inovador como o seu.

Tais informações auxiliam a entender o repúdio inicial e o posterior silêncio em torno da obra de Judith Teixeira que, de fato, apresenta um feminino que não se comporta de modo tradicional com relação à sexualidade, pois, ao invés de apostar no binômio mulher/abandono como fazia a maioria das escritoras suas contemporâneas, ela prefere enfatizar um erotismo visceral muito diverso do corriqueiro, lançando mão de imagens incomuns. Assim, enquanto as representações femininas geralmente buscavam ensombrar o aspecto erótico ou associá-lo ao pecado, a escrita judithiana aposta em um feminino altamente sexuado que não retrocede diante do desejo e, por isso, entrou em desacordo com a turba ainda apegada aos velhos padrões morais, como atestam suas palavras abaixo:

Desta minha alta concepção dos processos morais da existência, desta minha singular lealdade de 'afirmar', nasceu, pois, o desacordo entre mim e a *Maioria*.

A compreensão vulgar chamou-me por isto, é claro, imoral e dissolvente!... E eu, que tenho o meu Credo religioso bem esclarecido na minha consciência, e da Moral a concepção e a

razão lúcida do seu sentido, gritei nos meus conceitos de Beleza a grande porção de luxúria que marca, afinal, todas as atitudes fortes dos verdadeiros artistas, as quais se erguem sempre emancipadas dos preconceitos da época ou da civilização em que vivem." (TEIXEIRA, 1996, p. 205)

A inovação de Judith Teixeira, entretanto, não se limita ao conteúdo, mas reflete-se também na forma, conforme atesta o fato de ter sido ela uma das poucas poetisas a não adotar o soneto como forma predileta, preferindo a ele o verso livre.

Em princípio isso parece ser algo pouco emblemático, contudo é importante trazer à baila o ponto de vista de T. E. Hulme, para quem a essência da poesia moderna estava intimamente associada à liberdade que esse tipo de verso, ou um que lhe fosse similar, oferecia ao poeta, pois a seu ver: "O comprimento do verso, longo ou curto, varia com as imagens usadas pelo poeta, seguindo os contornos dos seus pensamentos: é pois, livre e não regular." (HULME, 1995, p. 52-3) Mais do que isso, Hulme advoga em favor da modernidade que o verso livre imprime à poesia, afirmando que as "velhas ideias" consistiam justamente em tentar "encarnar em poucos versos a perfeição do pensamento." (Idem, p. 53)

Como poeta filósofo, Hulme acreditava que a tendência da moderna poesia era desvencilhar-se da rigidez da métrica em favor da livre fruição da criatividade. Nas palavras dele:

Não mais nos esforçaremos por atingir a forma absolutamente perfeita em poesia; em vez destas diminutas perfeições de palavra e frase, a tendência será para a produção de um efeito geral, o que retirará obviamente o domínio ao metro e ao número regular de sílabas como elemento da perfeição no discurso. Já não nos interessa que as estrofes sejam moldadas e polidas como joias, mas que se comunique uma vaga disposição de espírito. Procuramos em todas as artes *o máximo de expressão individual e pessoal* em vez de tentarmos alcançar qualquer beleza absoluta. (Idem, p. 54, grifo nosso)

Também é conveniente lembrar que na década de 1910 Hulme lançou a semente do que viria a se transformar no imagismo, movimento estético literário desenvolvido posteriormente por Ezra Pound e que valorizava a imagem como o principal trunfo dessa poesia. Iniciava-se a valorização da metáfora em detrimento do ritmo que os estruturalistas tanto prezaram.

Em seu texto “Uma palestra sobre poesia moderna”, Hulme diz que a:

nova poesia assemelha-se mais à escultura do que à música; impõe-se mais ao olhar do que ao ouvido. A sua função é moldar imagens, uma espécie de barro espiritual, em formas definidas. Este material, a $\mu\lambda\eta^4$ de Aristóteles, é imagem e não som. Constrói uma imagem plástica que entrega ao leitor, ao passo que a velha arte se esforçava por o influenciar fisicamente através do efeito hipnótico do ritmo.

Na obra poética judithiana as imagens são um importante processo de construção de seus versos, pois o poder expressivo delas, embora incitado pela palavra, vai muito além, atingindo os níveis mais profundos do pensamento e possibilitando a recriação da dinamicidade do mundo dentro do universo poemático, como vemos, por exemplo, em "A estátua": (p. 25)

A Estátua

O teu corpo branco e esguio
prende todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
do alvo peito entumecido...

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
os olhos roxos como um lírio
venho espreitar os gestos que eu sonhei...

.....
- Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cisme!
.....

Ó Vênus sensual!
Pecado mortal
do meu pensamento!
Tens nos seios de bicos acerados,
num tormento,
a singular razão dos meus cuidados!

Fevereiro - Noite Luarenta
1922

⁴ O termo é sinônimo de matéria na filosofia aristotélica.

Desde o início, a oração afirmativa que compõe os 2 primeiros versos deixa evidente a força atrativa exercida pela imagem do corpo que assoma diante dos olhos do eu lírico. A partir de então, esse corpo arrebatava os seus sentidos e transforma-se em lugar de êxtase, em elemento propulsor da fantasia erótica.

A partir do terceiro verso, há uma cisão no texto, passando-se do universo da consciência, aturdida pela imagem que faz aflorar o instinto libidinal, para o da inconsciência - "sonho". Nesse processo, o eu-poemático passa a viver uma fantasia, uma suprarrealidade na qual a animização do objeto desejado coloca-o diante da potência do próprio desejo incitando a necessidade de realizá-lo. A fantasia funciona, então, como uma "encenação no psiquismo da satisfação de um desejo imperioso que não pode ser saciado na realidade" e como um substituto da "satisfação real impossível". Desse modo, o desejo é satisfeito "sob a forma de uma fantasia que, no cerne do inconsciente, reproduz a realidade." (NÁSIO, 2007, p. 10-11)

Ora, em decorrência de a realidade coibir tais instintos, a fantasia torna-se o espaço do permitido, da satisfação, do gozo, é o âmbito onde os desejos mais secretos e proibidos do eu lírico podem ser satisfeitos. Tal dissonância entre o real concreto e o real psíquico é o que permite divisar no poema dois discursos: um que repercute um ponto de vista condenatório, como pode ser percebido a partir do instante em que o sujeito se põe a "espreitar" os próprios atos e os qualifica como uma patologia ou uma atitude passível de punição moral - "febre, delírio, convulsão, pecado mortal" - e pela opção por uma ambiência noturna propícia à ocultação dos prazeres interditos - "altas horas, escuridão, Noite luarenta"; e outro que dá livre acesso ao arrebatamento erótico, à entrega corporal e mental ao prazer como acontece na última estrofe em que há uma volição do desejo sexual.

Embora a fantasia instaurada a partir da visão do objeto desejado sugira a possibilidade da satisfação na realidade psíquica, tal experiência é vivida solitariamente como nos sugerem os verbos na primeira pessoa do singular: "sonho, venho, sinto". Uma vez aflorado o instinto erótico, esse sujeito sonhador transforma-se num *voyeur*, contemplador solitário e desejoso do corpo feminino animizado na estátua, para quem o outro(a) importa enquanto agente estimulador do prazer. Tal aspecto deve ser considerado relevante, pois simboliza uma autonomia da sexualidade feminina de uma estrutura ideológico-moral que nunca previu o prazer feminino e, quando o fez, condicionava-o à figura masculina.

Outro aspecto que tem bastante importância nesse poema é a fixação pelo seio, símbolo por excelência do feminino e também da maternidade, da fertilidade, da proteção, do amparo e da provisão. Tal imagem é retomada ainda nesta obra nos poemas "**Ao espelho**" (p. 52) - "A minha boca ardente / numa ansiedade louca / procura ir beijar / o seio branco e erguido, / que no cristal do espelho ficou refletido!...; e "**Venere Coricata**", (p. 66) - "E a luz vai mordendo todo em beijos / o seio nu, de bicos enristados! - e no último livro, *Nua. Poemas de Bysâncio*, em "**Ilusão**" (p. 129) - "Sobre a nudez moça do teu corpo, / dois cisnes erectos / Quedam-se cismando em brancas estesias,"; e "**Outonais**" (p. 155) - "No meu peito alvo de neve, / as claras pétalas dos teus dedos, / finas e alongadas, / tombaram como rosas desfolhadas".

Essa recorrência, portanto, não pode ser ignorada, principalmente se lembrarmos da afirmação de Hélène Cixous acerca da escrita da mulher como uma atividade de libertação, de independência do corpo feminino e de sua sexualidade. Diz ela:

Escrever. Um ato que não só irá "promover" a relação sem-censura da mulher com sua sexualidade, com sua feminilidade, dando-lhe acesso a sua força original; vai lhe devolver seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais que têm sido mantidos sob sigilo; irá arrancá-la da estrutura superegoista em que ela sempre ocupou o lugar reservado para os culpados [...]. (1976, p. 880, tradução nossa)⁵

As palavras da teórica, proferidas no auge do acalorado debate feminista da década de 70, permitem associar essa fascinação por esta parte do corpo feminino, não somente a uma suposta homossexualidade como queriam forçar seus contemporâneos - apesar de ao longo do poema não haver marcas linguísticas que possam definir o sexo desse eu-observador -, mas também a uma valorização

⁵ To write. An act which will not only "realize" the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty [...]. Embora Hélène Cixous seja adepta da vertente essencialista da crítica literária feminista e neste trabalho optamos por usar a teoria de Elaine Showalter denominada ginocrítica, as palavras acima refletem de forma bastante interessante o processo de a mulher se reapropriar de seu corpo e de sua sexualidade através da sua escrita.

da mulher, do seu corpo, da sua sexualidade e do seu universo justamente numa época em que o feminino era sinônimo de inferioridade e submissão.

REFERENCIAS

ALONSO, Cláudia Pazos. Modernist Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca. In **Portuguese Modernism: Multiple Perspectives in Literature and the Visual Arts**. Londres: Legenda, 2011, pp. 122-34.

BINET, Ana Maria. **Judith Teixeira (1880-1959) ou le premier modernisme Portugais au féminin**. Université Michel de Montaigne- Bordeaux 3. 2010, (Texto cedido pela autora).

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Keith Cohen, Paula Cohen (Trad.) **Signs**, Vol. 1, N. 4, 1976, pp. 875-893. Disponível em: <<<http://www.jstor.org/stable/3173239>>>. Acesso em: 14 de set. de 2014

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HULME, T. E. **Imagens da modernidade – ensaios sobre poesia e arte**. Lisboa: 1995

MARTINS, Fernando Cabral. Prefácio, In SAINT-POINT, Manifesto da mulher futurista, manifesto futurista da luxúria, Lisboa, Edições Culturais do Subterrâneo Ltda, 2009, p. 5 a 8.

MONTALVOR, Luis de. **Tentativa de um ensaio sobre a decadência**. Lisboa: Centauro, 2008.

NÁSIO, Juan-David. **A fantasia: O prazer de ler Lacan**. André Telles e Vera Ribeiro (Trad.), Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SAINT-POINT, Valentine de Saint-Point. **Manifesto da mulher futurista, manifesto futurista da luxúria**. Fernando Cabral Martins (Pref.), Lisboa, Edições Culturais do Subterrâneo Ltda, 2009, p. 35

SAPEGA, Ellen. Para uma aproximação feminista do modernismo português. **Discursos**. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa. Coimbra. n. 05, 1993, p. 67-79.

TEIXEIRA, Judith. **Poemas**. Lisboa: & Etc, 1996

VIANA, António Manuel Couto. **Coração Arquivista**. Lisboa, Verbo, 1977.

Recebido: 30.05.15 | Aprovado: 15.06.15

