



VOLUME - V.3

NÚMERO - N.2

DEZ. - 2025

ISSN: 2966-1439

P.414-435

O CORPO EM *MULHER AO MAR BRASIL*, DE MARGARIDA VALE DE GATO

THE BODY IN *MULHER AO MAR BRASIL*, BY MARGARIDA VALE DE GATO

Adriele Lima de Figueiredo¹

RESUMO: Neste estudo, investigo como o corpo é trabalhado enquanto espaço de escrita, herança e resistência na poesia de Margarida Vale de Gato, especialmente no livro *Mulher ao Mar Brasil* (2021). Entendido como herança simbólica, histórica e material, o corpo feminino é reinscrito pela autora em sua dimensão múltipla, crítica e poética. A poética de Gato tensiona convenções de gênero e linguagem ao reconfigurar simbolismos patriarcais, inscrevendo-se em uma linhagem de escritoras portuguesas como Natália Correia, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e Ana Luísa Amaral. A partir da noção de herança como gesto ativo, proposta por Jacques Derrida, buscamos compreender a escrita de Gato como um exercício de filiação crítica: a poeta escolhe, acolhe e transforma o passado que evoca. Para isso, examinamos os modos como a materialidade da escrita se entrelaça à materialidade corporal, mobilizando leituras como a de Donna Haraway (2023), Silvia Federici (2017), Hélène Cixous (2023), Octavio Paz (1994), Roland Barthes (2006), que nos auxiliam a explorar os atravessamentos entre corpo, linguagem, erotismo e tradição.

Palavras-chave: Margarida Vale de Gato. Corpo. Erotismo. Herança. Poesia portuguesa contemporânea.

ABSTRACT: This study explores how the body is treated as a site of writing, inheritance, and resistance in the poetry of Margarida Vale de Gato, with a focus on her book *Mulher ao Mar Brasil* (2021). Conceived as a symbolic, historical, and material legacy, the female body is reinscribed by the author through a multidimensional, critical, and poetic lens. Gato's poetics challenge conventional gender roles and linguistic norms by reconfiguring patriarchal symbols, positioning her within a lineage of Portuguese women writers such as Natália Correia, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, and Ana Luísa Amaral. Drawing on Jacques Derrida's concept of inheritance as an active gesture, this work interprets

¹ Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa CAPES, sob orientação do professor Luis Maffei. É mestre em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela mesma instituição e licenciada em Letras, Português e suas Literaturas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: adrielefigueiredo15@gmail.com

Gato's writing as an exercise in critical affiliation: the poet chooses, embraces, and transforms the past she invokes. To this end, the study examines how the materiality of writing intersects with the materiality of the body, engaging with theoretical contributions from Donna Haraway (2023), Silvia Federici (2017), Hélène Cixous (2023), Octavio Paz (1994), and Roland Barthes (2006) to explore the entanglements of body, language, eroticism, and tradition.

Keywords: Margarida Vale de Gato. Body. Eroticism. Inheritance. Contemporary Portuguese Poetry.

INTRODUÇÃO

À memória de Maria Teresa Horta

O ímpeto para escrever este texto vem da leitura de outro intitulado “Esse corpo indecente gera revolução”, de Nara Vidal. Há pouco comemorávamos os 50 anos do 25 de Abril, 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 sete, número 80), que celebra o 25 de Abril e a edição brasileira de *Novas Cartas Portuguesas*, 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 Vidal, mas, por ora, alguns pontos chamam nossa atenção. Ao visitar 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” (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 uma vez Ana Luísa Amaral.

Ainda no texto, Vidal 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”², que expôs as vísceras de uma sociedade conservadora e as injustiças que os corpos³ 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, para nós, necessária para dismantelar qualquer ideia de vácuo na discussão do presente estudo. Falaremos aqui, enfim, da poesia de 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”⁴, 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

² A expressão é Ana Luísa Amaral e que Margarida Vale de Gato retoma 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 Cabe anotar que não apenas os corpos das mulheres sofreram, afinal, entrecruzam-se o cenário de repressão salazarista e a Guerra Colonial em curso (1961-1974), – reflexões que também comparecem nas *NCP*, entretanto, no presente estudo, propomos o recorte ao corpo feminino.

⁴ É evidente que não se trata apenas de uma afirmação no feminino, mas do ímpeto de inscrever na história a participação ativa das mulheres, reivindicando seu protagonismo.

todo caso nunca entrou no cânone, talvez com a exceção de Florbela Espanca (...) (Júdice, 2014, p. 51).

O poeta e crítico português reflete que essa escrita, que marca a presença e a afirmação de uma poesia feminina, não se trata, portanto, de uma novidade na história da literatura, mas o que se observa é um processo recorrente de apagamento ao longo do tempo, com autoras sendo ocultadas, censuradas ou marginalizadas em relação ao cânone literário. No caso português, com algumas exceções, é o caso, por exemplo, de Sophia de Mello Breyner, que alcançou certo reconhecimento de sua produção, e Florbela Espanca, embora por muito tempo tivesse sido considerada uma poeta menor e até mesmo imoral. E, ainda, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta, que conquistaram certa notoriedade, mas tiveram sua importância frequentemente minimizada, apesar de terem contribuído para a construção de uma dicção poética no feminino. O que se percebe é que muitas escritoras permaneceram à margem do reconhecimento institucional. Nessa direção, Margarida Vale de Gato, ao falar sobre a sua obra, faz questão de destacar que ela não surge no vácuo, mas se insere em uma tradição de escritoras que a precederam. Entre elas, menciona o nome de Maria Judite de Carvalho e chama atenção para a tentativa de esquecimento de obras como *Mátria* (1967) e *A Madona* (1968), de Natália Correia. Dessa maneira, o que Gato parece pretender com o gesto é notabilizar que essas escritoras existiram, e seus trabalhos são fundamentais tanto para a história da literatura portuguesa quanto para a história das mulheres, e, por extensão, para o seu projeto⁵.

Jacques Derrida, ao refletir sobre a noção de herança, afirma que “um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir” (Derrida, 2004, p. 17). O filósofo propõe, portanto, uma concepção ativa de herança, na qual cabe ao herdeiro acolher, preferir, descartar ou reinterpretar aquilo que herda (2004, p. 14). Como esse herdeiro derridiano, Gato, diante do que a antecede, evoca o passado não por um compromisso com a tradição, mas por um caminho de deslocamento

⁵ Para além da notável obra de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, destacamos o documentário *O que podem as palavras* (2021), de Luísa Sequeira e Luísa Marinho, que examina o processo criativo e o impacto das *Novas Cartas Portuguesas*, sobretudo no contexto repressivo da ditadura salazarista, período em que a obra foi publicada. O filme combina imagens de arquivos e depoimentos das três autoras, além de contar com participações importantes, como a de Ana Luísa Amaral, cujos trabalhos destacam-se por uma leitura feminista e *queer* das NCP, sendo de grande importância para as pesquisas contemporâneas. Merece destaque, ainda, a presença de Gilda Grillo, encenadora e atriz brasileira, autora de diversas fotografias emblemáticas das três Marias e responsável pela difusão internacional do livro. Podemos dizer que, a relevância do documentário reside exatamente na maneira como evidencia a permanência da obra no tempo e os ecos que ela continua a produzir na contemporaneidade.

– e o reconfigura criticamente. Seu gesto poético é também um gesto de filiação: ela escolhe com quem se aliar e, a partir dessa escolha, cria novas formas de dizer o corpo, o erotismo e a linguagem. Segundo a autora, sua obra busca romper com a tradição de dominação masculina e explorar estruturas de sensibilidade que revelam tensões internas e afetivas. Esse processo deve muito à influência do modernismo anglo-americano, que lhe serve de referência, com figuras centrais de ambos os lados do Atlântico, como Virginia Woolf e Gertrude Stein. Nesse sentido, nosso objetivo, ao longo deste trabalho, é investigar como essa ruptura com a ordem patriarcal se manifesta em seus textos.

MULHER AO MAR

O projeto *Mulher ao Mar*, de Margarida Vale de Gato – escritora, tradutora e professora nascida em 1973, em Vendas Novas, Portugal – articula uma profunda crítica à tradição ocidental a partir da leitura e linguagem do corpo e da voz feminina. Com formação em literatura e cultura norte-americanas e reconhecida por seu trabalho como tradutora, Gato inscreve-se em uma linhagem crítica de autoras como Natália Correia, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, a quem evoca e reinscreve poeticamente. Desde 2010, o projeto *Mulher ao Mar* se constrói em caráter *work in progress*, reunindo múltiplas vozes, registros e figuras culturais – da mitologia à literatura canônica, da experiência íntima à crítica social. Segundo a autora, trata-se de um gesto de liberdade, sobretudo da liberdade feminina, que atravessa todo o conjunto de sua obra. Seu gesto poético, nos valendo da leitura de herança derridiana, é também um gesto de filiação ativa: ao se posicionar diante do que a antecede, Gato escolhe, desloca e transforma criticamente as tradições herdadas, criando novas formas de dizer com/o corpo, o erotismo e a linguagem convocando a força dessas outras vozes e, com elas, questiona o lugar passivo no qual foram muitas vezes alocadas.

A composição do projeto *Mulher ao Mar* é bastante singular. A autora monta o projeto com um método crítico, reorganizando uma série de registros e os colocando, muitas vezes, em confronto. Tal gesto de montagem pode ser lido também à luz do pensamento de Jacques Derrida, no texto já referido, a poeta-herdeira “escolhe, interpreta

e se empenha em decidir” (Derrida, 2004, p. 17), constrói uma constelação de vozes e símbolos que não apenas evoca, mas reorganiza criticamente o legado recebido. Sua escrita transforma a herança em matéria viva – não como repetidora desse passado, mas como reinvenção do presente.

Podemos dizer que a autora não busca interpretar a tradição que convoca de maneira fechada, mas antes de revelar lampejos de sentido ao reunir peças por vezes aparentemente díspares, criando, assim, uma nova constelação de significados para elas. Essa constelação não se pretende encaixar em uma narrativa contínua; ao contrário, sua escrita instaura um campo dialético entre o passado e o presente. O que vemos em seu projeto é a construção de um discurso crítico que se estrutura por meio do atrito, a começar pelo título: inversão do sinal náutico “homem ao mar”, que já antecipa a direção pretendida, e também pela operação de vozes⁶ deslocadas em multiplicidade. Seu modo de montar o projeto não apenas reúne, mas reconfigura essas vozes, mobilizando, assim, a questão da memória como um processo de intervenção crítica no presente, produzindo “um corpo muito denso que devora quem dele se aproximar desprevenido” (Gato, 2021, p. 99-100).

Entre os procedimentos empregados pela autora, destaca-se o cruzamento de diferentes manifestações textuais, como ensaios e cartas, interações com o cinema, reflexões sobre o próprio processo de escrita, registros em diversas línguas, entre outros. Essa multiplicidade de formas e materiais contribui para a construção de um discurso híbrido, no qual as fronteiras rígidas entre os registros se dissolvem, criando uma espécie de inespecificidade formal.

Como se sabe, essa fluidez formal é um traço marcante da produção contemporânea. No *Indicionário do Contemporâneo*, os autores destacam que uma das especificidades da arte contemporânea é justamente essa prática de cruzamentos múltiplos e de interações dinâmicas entre os diferentes meios e suportes, tensionando as fronteiras entre o que é e o que não é artístico (Pedrosa et al., 2018, p. 144-145). Em *Mulher ao Mar*, essa característica se manifesta na forma como a poeta transita, por exemplo, entre o registro lírico e o discursivo, explorando a indeterminação como gesto crítico.

⁶ A título de exemplo, o último volume em língua portuguesa de *Mulher ao mar e Corsárias* (2023), na parte Corsárias, consta: Marianne Moore, Safo, Alejandra Pizarnik, Nina Simone, Perséfone, Maria Velho da Costa, Antígona, Katerina Gógou, Anne Carson, enfim, o repertório é extenso.

Em “O que é Crítica”, Roland Barthes afirma que crítica não é uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, mas essencialmente uma atividade – uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (Barthes, 2003, p. 159). Na nossa leitura, o projeto de Gato se insere nessa definição ao construir um discurso que não apenas comenta, mas intervém na tradição literária. Para Barthes, o objeto da crítica é um discurso – o discurso de um outro.

Antoine Compagnon, nessa direção, em *O Trabalho da Citação*, no tópico “Reescrita”, afirma que “escrever, pois, é sempre reescrever” (Compagnon, 2007, p. 41). Para ele, a citação, enquanto forma de reescrita, opera em um limite no qual a escritura se perde e m si mesma (Compagnon, 2007, p. 42), abrindo-se para novas configurações. Ainda no mesmo texto, Compagnon levanta uma questão, para nós, central: quais são os textos que, ao escrever, desejamos reescrever? Que escritos queremos levar adiante como força no mundo? No caso de Gato, essa operação, de incorporar e tensionar discursos alheios, instaura na sua poesia um campo de atrito e deslocamento. Dessa forma, podemos argumentar que o projeto de Margarida Vale de Gato é uma explosão no campo da reescrita. Sua prática poética não apenas dialoga com a tradição que convoca ao longo do projeto, mas a fragmenta, a reorganiza, a reinscreve.

EXERCÍCIOS DE LEITURA

Nesse momento, passaremos à leitura de alguns poemas do projeto, usaremos, para tanto, o volume *Mulher ao Mar Brasil* (2021), que abre com uma espécie de *ars poetica* da autora, reproduzida a seguir:

Declaração de Intenções

Para aqueles que insistem diluir
isto que escrevo aquilo que eu vivo
é mesmo assim, embora aluda aqui
a requintes que com rigor esquivo.

À Língua deito lume, o que invoco
te chama e chama além de ti, mas versos
são uma disciplina que macera
o corpo e exaspera quanto toco.

Fazer poesia é árido cilício,
mesmo que ateie o sangue, apenas pus
se extrai, nem nunca pela escrita

um sólido balança, ou se levita.
Então sobre o poema, o artifício,
a borra baça, a mim a extrema luz

(Gato, 2021, p. 7)

O soneto “Declaração de intenções”, reproduzido acima, não apenas inaugura a obra, como também estabelece uma reflexão metapoética sobre a própria escritura, abordando a materialidade da língua e seu impacto sobre o corpo.

No verso do primeiro quarteto, “À língua deito a lume”, a palavra “língua” carrega, no seu jogo polissêmico, por um lado, o instrumento orgânico do corpo, responsável pelo paladar e pela produção do som; por outro, evoca a própria linguagem, que se constrói na materialidade da escrita. O termo “lume”, que a acompanha, associado à luz e à claridade, sugere o gesto de trazer algo à tona, iluminando um conhecimento que emerge do próprio ato poético. A poesia, nesse sentido, não é apenas criação verbal, mas também um processo de revelação e exposição, tanto da linguagem quanto do próprio sujeito. Dessa maneira, poderíamos ler o termo “língua” não apenas como uma manifestação da linguagem (aqui, a língua portuguesa), com a qual o próprio verso é criado, e como indicado por Gato, lugar por onde constrói o seu confronto, mas também como um instrumento auxiliar do processo da produção de sons, que germinam os versos, conscientes e iluminados.

A dimensão corpórea da criação poética é reforçada na estrofe seguinte: “os versos são uma disciplina que macera o corpo e exaspera quanto toco” (Gato, 2021, p. 7). Na sua definição de versos, a poesia é apresentada como uma disciplina, um exercício de rigor que fere e modifica o corpo-escrita, instaurando um campo de fricção entre o sujeito e a palavra. Esse aspecto é corroborado pela leitura de Maria Bochicchio, numa apresentação que faz à primeira edição de *Mulher ao Mar* (2010), que aponta na poesia de Margarida Vale de Gato um movimento simultâneo do corpo e da mente, tornando a escrita um gesto corpóreo em si. Nessa direção, com o acréscimo do que é dito ainda no soneto, de que os versos não apenas maceram esse corpo, mas também exasperam enquanto tocados, con(fundindo): corpo-sujeito-escrita.

No primeiro terceto, a metapoesia assume um tom ainda mais contundente: “Fazer poesia é árido cilício”. O termo “cilício”, remetendo ao instrumento de penitência, reforça a ideia da criação poética como um processo árduo, disciplinado e doloroso. O poeta se entregaria assim, à uma escrita não em um resultado pleno e fechado, mas aberta; na qual, “mesmo que ateie sangue, apenas pus / Se extrai” (Gato, 2021, p. 7). O verso expressa a frustração diante da insuficiência da linguagem: o esforço poético não gera um derramamento fecundo de sentido, mas sim resíduos, marcas de uma tentativa sempre inacabada.

A última estrofe amplia essa reflexão: “nem nunca pela escrita / um sólido balança, ou se levita” (Gato, 2021, p. 7). A escrita, apesar de sua materialidade, nunca se fixa de maneira definitiva; ela permanece em constante movimento, desestabilizando e sendo desestabilizada pelo próprio ato da criação. Aqui, o termo “sólido” sugere não apenas a consistência de uma matéria dura, mas ainda parece indicar uma possibilidade de leitura (fonética) do termo “cilício” desta estrofe, pela fricativa /s/, aceitando a leitura do termo também como substantivo, o *silício*, elemento químico encontrado na crosta terrestre e que exige processos de purificação para seu uso. É pela camada sonora que podemos também entender que a poesia (e sua criação), da qual fala, pode ser percebida como dispersa e disseminada aridamente, como o elemento referido, mas demandante de um processo de lapidação para se constituir como forma.

O gesto metapoético do soneto se expande na relação que estabelece com a tradição literária: a escolha pela forma fixa do soneto, tradicional na poesia ocidental, para a sua composição, sugere uma concepção de escrita como um espaço de diálogo que in/convoca con-versa com a tradição. No corpo-poema, gravado com sangue e pus, o verbo “invocar”, rimado com “toco”, sugere ainda um duplo movimento: ao tocar a matéria da linguagem, a poeta toca outros corpos, fazendo seus versos tocarem o corpo-escrita de outros, algo do que Roland Barthes diz na figura *Conversa*: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras” (Barthes, 2018, p. 114). Palavra. Corpo. Imbricados. Ainda sobre o tocar, a própria rima interna do verso, na sua expressão sonora (quanto – toco), enlaça as palavras, criando com os fonemas linguodentais o próprio efeito do toque na fricção das sílabas.

Octavio Paz propõe uma leitura interessante da escrita poética ao estabelecer uma relação entre erotismo e poesia, afirmando que: “a poesia erotiza a linguagem e o mundo, porque ela própria, em sua operação, já é erotismo” (Paz, 1994, p. 12). Para o poeta e ensaísta mexicano, ambos operam por uma oposição complementar: enquanto a linguagem, traço material que denota ideias corpóreas, captura o efêmero e transfigura a sensação em sentido, o erotismo, por sua vez, é a sexualidade transfigurada, metáfora. Essa ideia ressoa nos textos de Margarida, em especial no soneto que acabamos de ler, no qual a autora explora essa interação entre erotismo e a linguagem.

Por esse caminho, Gato parece querer im/explodir a língua, tensionando seus limites num gesto que resgata a corporeidade da palavra. De algum modo, essa operação parece se alinhar também ao que Georges Bataille diz em *O erotismo* que, “toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado” (Bataille, 2023, p. 53). Nesse processo, a partir dessa concepção de poesia, a escrita tomaria e forçaria a língua a um enlace erótico-textual, de uma escrita corpo a corpo.

Esse entrelaçamento de corpos, o do sujeito poético con/fundido com o corpo da escrita, faz desaguar na imagem de um outro poema: o da figura de uma mulher-sujeito-palavrosa, que reocupa o espaço do mar, tido tradicionalmente como masculino. No poema “*Émulos*”, a mulher não só ressignifica a relação erótica, como também reocupa esse mar. O mar, enquanto metáfora de um território negado a ela, agora é o espaço de sua voz, que assume o controle, tomando as rédeas tanto da escrita quanto do espaço erótico:

Émulos

Foi como amor aquilo que fizemos
ou tacto tácito? — os dois carentes
e sem manhã sujeitos ao presente;
foi logro aceite quando nos fodemos

Foi circo ou cerco, gesto ou estilo
o acto de abraçarmos? foi candura
o termos juntos sexo com ternura
num clima de aparato e de sigilo.

Se virmos bem ninguém foi iludido
de que era a coisa em si — só o placebo
com algum excesso que acelera a libido

E eu, palavrosa, injusta desconcebo
o zelo de que nada fosse dito
e quanto quis tocar em estado líquido

(Gato, 2021, p. 28)

O soneto sugere uma tensão entre o corpo feminino e o ato sexual, que é simultaneamente desejo e reflexão, prazer e desconfiança. No verso “foi logro aceite quando nos fodemos” (Gato, 2021, p. 28), a autora não apenas elabora um erotismo explícito, mas também questiona a construção tradicional da relação sexual, sugerindo que, mais do que a busca pela fusão do corpo, há um jogo de competição entre envolvidos, sugerido desde o título do soneto.

A provocação no uso do termo “foder” inscreve o poema em um contexto de subversão, um movimento radical contra a normatividade sexual e linguística. Tal escolha vocabular faz ecoar a escrita de Adília Lopes, que também utiliza o palavrão para subverter as convenções de gênero e sexualidade. Adília, no seu particular “Eclesiastes”, por exemplo, declara o “Tempo de foder” e escreve: “Eu quero foder foder achadamente”⁷ (Lopes, 2019, p. 21). A poeta portuguesa pode aqui ser acionada não só pela força do vocábulo usado, logo no primeiro quarteto, como também pela sugestão de um sujeito que parece querer “prestar as contas” do que foi esse envolvimento sexual, no qual “ninguém foi iludido”. Essa leitura refaz/desfaz a própria interpolação da abertura do poema: “Foi como amor aquilo que fizemos / ou tacto tácito?”, reexaminando a concepção romantizada de sexo, frequentemente associada ao feminino, focalizando a relação sexual como prazer e, ao mesmo tempo, como placebo, no qual o outro participante envolvido é, como já dito, igualmente o seu rival.

É por essa via que Tatiana Pequeno (2020), na leitura que também faz do poema, diz ainda que, desse contato rivalizado, surge “a incongruência entre os amantes: de um lado, a voz poética ‘palavrosa’, desejosa por acessar o ‘estado líquido’ e, do outro, uma referência silenciosa, que parece nada demandar além do ‘zelo de que nada fosse dito’” (Pequeno, 2020, p. 150). Nessa direção, a sexualidade é aqui radicalizada e, ao mesmo tempo, crítica da ideologia que tenta controlar o desejo e o corpo feminino. Sendo assim,

⁷ Estes versos de Adília são um diálogo intertextual com os versos de outra escritora portuguesa, Florbela Espanca, do seu famoso soneto “Amar”: “Eu quero amar, amar perdidamente!”, (Espanca, 1996, p. 232), aqui retomados por Adília numa chave elástica, deslocada.

ao usar o termo ‘vulgar’, tenta dar vitalidade à linguagem, capturando uma realidade mais nua da experiência erótica ou, como coloca Luís Maffei, ao falar sobre a poesia bocagiana, tal escolha funcionaria “não apenas porque [o palavrão] é capaz de romper com o interdito, mas também, e sobretudo, porque é o único modo efetivo de a linguagem aproximar-se da realidade, e a realidade que aqui vem ao caso, evidentemente, é a sexual” (Maffei, 2007, p. 78).

Assim, essa sujeita-poética, que é mulher e palavra, mulher-palavrosa, rompe com o silêncio imposto e abre um espaço de reivindicação, que remete à luta histórica das mulheres pelo direito à linguagem e ao próprio corpo, afirmando o desejo como parte fundamental desse processo. A seguir, leremos outro poema, que também nos parece querer corporificar o gesto de ressignificação e desconstrução de espaços e figuras socialmente engessadas. Vejamos:

Este fruto o meu corpo

e dedicada, disse ela,
“será branca como a neve” por isso
rúidos de espinhos por isso este medo
pavor de crescer de ver
o corpo mudado em formas de pousar
as mãos curvas minha pele branca
como a neve por isso
o caçador ambíguo por isso
o coração tenro fruto alvo
que atravessa a úvula dobrada de medo adormeço
abraçada ao abismo deslizo
na risca quebrada no espelho
sou a virgem a velha o fio
do punhal o caçador na floresta
a mãe à janela a lua a brilhar
a bruxa a estragar o fim
da floresta
qual coisa carnal vulgar rosa
escura rosa rubra rosa
medusa brava a gritar
na noite um dom
todavia me unge
se insinua por isso
porque não amor
caçador bom
quem parta comigo
este fruto o meu corpo
tomá-lo e comê-lo

que trago há tanto tempo
este sumo o meu sangue
tomá-lo e bebê-lo
que guardo por abrir faz
tempo no castelo
no trinco da garganta
na torre da neve
cujo morro inatingível
retoco com a boca, me movo
desengasgo, solto, escorro

(Gato, 2021, p. 26-27)

O primeiro dado que salta aos olhos no poema é o jogo intertextual com a mitologia judaico-cristã. O título, “Este fruto o meu corpo”, evoca imediatamente o rito da eucaristia⁸. No entanto, a poeta desloca essa imagem sacra para o campo do corpo feminino, de uma carne desejanse e transformada, instaurando uma tensão entre sacralidade e carnalidade.

No poema, quase sem nenhuma pontuação, a autora enumera partes do corpo e seus estados emocionais e físicos – as mãos, a pele, o coração, o fígado –, e parece enfatizar a materialidade desse corpo, opondo-se a qualquer idealização espiritualizada. A palavra “colérico” parece remeter à teoria dos quatro humores, na qual o humor colérico é associado ao fogo, à energia, à paixão, mas também à ira. O fígado, sendo o órgão tradicionalmente ligado a esse humor, soma aqui um gesto simbólico, como: vitalidade, fúria e também resistência, evidenciando um corpo pulsante, que sente, que arde, que resiste.

O tenro fruto-alvo que atravessa a úvula dobrada de medo faz erguer imagens igualmente potentes nos versos. “Tenro” remete à juventude, ao que é delicado, e também a algo que pode ser cortado/mastigado com facilidade, enquanto “fruto-alvo” abre ainda a possibilidade de: um fruto claro (como a pele branca evocada), mas também um fruto que é **um alvo**, algo que pode ser desejado, ponto de mira, ou ainda, aceitando a leitura do substantivo masculino do termo médico, o ventre, o abdome e suas vísceras. Atravessar a úvula sugere um ato de ingestão, de deglutição, mas essa úvula dobrada de medo indica uma espécie de temor diante do que está prestes a ser atravessado.

⁸ Passagem bíblica em que Jesus oferece seu corpo e sangue aos discípulos: “Tomai, comei, isto é o meu corpo. (...) Bebei dele todos; porque isto é o meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados.” (Mateus, 26: 26-28).

Os versos “dobrada de medo adormeço / abraçada ao abismo deslizo / na risca quebrada no espelho” (Gato, 2021, p. 26) parecem explorar a tensão entre o reconhecimento e a dissolução do eu. A risca quebrada no espelho evoca tanto a ideia da identidade fragmentada quanto o rompimento com uma imagem idealizada do corpo feminino; parece remeter ainda ao conto da Branca de Neve, vulnerável em seu sono, mas referência de uma aparência impecável, ligada a um ideal de pureza e passividade. No entanto, esse corpo idealizado é notado pela chave de um “medo”, de um corpo em seu crescimento e transformação – não apenas como um espaço de desejo e descoberta, mas também de angústia e ameaça. A menção ao “caçador ambíguo” resgata tanto a história do conto – em que o caçador recebe a ordem de matá-la – quanto a ambivalência do olhar masculino, aqui, ora predador, ora salvador.

Os versos “sou a virgem a velha o fio⁹ / do punhal o caçador na floresta / a mãe à janela a lua a brilhar / a bruxa a estragar o fim / da floresta” (Gato, 2021, p. 26) recusam qualquer identidade fixa e afirmam uma corporeidade múltipla¹⁰ e também contraditória desse sujeito.

Tanto a figura do caçador quanto a escolha pela figura bruxesca, para uma autodefinição, nos faz recorrer, inevitavelmente, ao estudo sócio-histórico *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva, de Silvia Federici (2017), no qual a autora fala sobre a caça às bruxas. Federici argumenta que, na transição do feudalismo para o capitalismo, se desencadeou uma brutal violência de gênero. Segundo a autora, na passagem das terras comunais para as terras cercadas –, recuperando Karl Marx, chamando de acumulação primitiva –, ocorre a expropriação do comum, concentrando a riqueza em uma classe e transformando a outra em um exército de reserva para o trabalho. Esse processo implica, sobretudo, um disciplinamento do corpo – conceito desenvolvido por Michel Foucault e recuperado por Federici, apontando um duplo fardo imposto às mulheres: responsáveis pelo atendimento ao homem burguês e pelo trabalho doméstico.

Essa proletarização do campinato, de uma demanda massiva de trabalhadores, na leitura de Federici, impôs às mulheres uma cobrança sobre sua capacidade reprodutiva,

⁹ virgem: a ideia / fio: material/objeto bastante simbólico / o caçador (ela própria) / a mãe / a lua / a bruxa

¹⁰ Gato também recupera Medusa nessa autodefinição múltipla, possivelmente pela perspectiva de Cixous, não como a figura monstrualizada, mas como aquela que ri.

transformando o útero em uma espécie de máquina para a reprodução do trabalho: “o corpo, então, passou ao primeiro plano das políticas sociais, porque aparecia não apenas como uma besta inerte diante dos estímulos do trabalho, mas como um recipiente de força de trabalho, um meio de produção, a máquina de trabalho primária” (Federici, 2017, p. 249).

Um elemento significativo desse contexto, segundo a autora, foi “a condenação do aborto e da contracepção como um *maleficium*, o que levou o corpo feminino à redução de uma máquina para a reprodução do trabalho – nas mãos do Estado e da profissão médica” (Federici, 2017, p. 262). Essa imposição reforça a ideia de que o corpo da mulher é, sobretudo, um instrumento de reprodução do trabalho, reiterando uma lógica de exploração que, ao mesmo tempo, sustenta a acumulação de capital e perpetua as desigualdades de gênero na sociedade.

Para a filósofa italiana, a acumulação do trabalho dentro dessa lógica capitalista resulta na degradação das mulheres por meio da negação patriarcal do salário. Essa dinâmica gera uma relação de dependência, que se reflete também na sobrecarga mental e na invisibilidade do trabalho doméstico. Em uma análise histórica, a autora revisita a figura da bruxa, entendendo-a não apenas como uma questão histórica superada, mas como um processo histórico em curso. Para Federici, a figura da bruxa ainda existe e persiste também simbólica e metaforicamente, para ela, seria a compreensão de uma simbologia de mulheres rebeldes que se recusam a cumprir as funções atribuídas pela nova ordem patriarcal.

No poema, ao dizer, em uma autoafirmação, que a figura é também uma bruxa, Gato parece querer jogar com as convocações desses símbolos. Nesse sentido, o convite final – “tomá-lo e comê-lo” e “tomá-lo e bebê-lo” – reitera a referência à eucaristia, mas desloca seu significado: se, no rito cristão, o corpo oferecido é o de Cristo, aqui é o corpo da mulher que se oferece, mas não em um gesto de consumo passivo, e sim em um ato de reivindicação, de quem assume pelos seus atos, nos seus próprios termos.

Essa reapropriação do corpo ressoa com a escrita de poetas que tensionam a tradição literária portuguesa, como Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, que, à sua maneira, também reinscreveram o corpo e o desejo feminino em uma leitura revisionista. O poema, assim, reconfigura a matéria corpórea para o centro da linguagem poética –

nomeando os órgãos, os fluidos, os gestos –, Gato inscreve o feminino como potência, como corpo que sente, que deseja e se in/escreve.

Antes de avançarmos, é essencial refletir sobre o termo central deste estudo: corpo. O que é um corpo? Poderíamos recorrer a diversas abordagens – biológica, filosófica, artística, etc., e, para darmos um contorno a essa demanda, isto é, de um corpo feminino, mobilizamos nesse momento, a leitura feita por Luciana Borges, em *Escritas do Corpo Feminino*, bastante atenta:

O corpo, em seus aspectos físicos e simbólicos, está sempre imerso em diversas malhas discursivas, as quais se entrecruzam e se sobrepõem nos modos como este é compreendido social e culturalmente. Em relação ao corpo das mulheres, considerada a investidura de gênero em ambiente patriarcal, este se encontra associado a códigos de desejo e sexualização nos quais frequentemente é tratado como objeto e propriedade masculinas, tanto em situações materiais de interação social quanto em ambientes discursivos e textuais (Borges, 2018, p. 79).

A leitura de Borges nos leva a perceber como Gato tensiona esses códigos, deslocando o corpo do lugar de objeto para o de sujeito do discurso. Essa inversão se evidencia no poema que acabamos de ler, no qual a poeta reconfigura a simbologia cristã: um corpo, tradicionalmente sacralizado ou reduzido ao pecado, torna-se espaço de escrita e desejo, rompendo dicotomias entre o sagrado e o profano, numa ruptura que se vale da figura crística – antes masculina – agora performada no feminino: “e dedicada, disse ela”, convidando à partilha de seu sangue – possivelmente menstrual –, sugerido pela diferença feminina.

A seguir, leremos o poema “Senhora do Ó”, no qual essa resignificação do corpo se desdobra de maneira ainda mais explícita:

Senhora do Ó

Sendo Ele o objeto do anelo
e o meu colo o sujeito que anelava,
em mim logrou a forma que buscava
e logo anel formou para contê-lo.

E a roda do tempo em mim se trava,
em mim se imprime e grava o eterno selo,
pois todo o meu Amado eu desejava,
esticando minha pele para acolhê-lo;
Em mim Ele se move e tem repouso
e Ele é o varão, eu a donzela,
e Ele está em mim e eu estou n’Ele

e este é o mistério mais gozoso,
ser Ele a pedra dura por dentro
circula e mergulha no meu centro.

(Gato, 2021, p. 29)

Se, no soneto “Émulos”, lido num momento anterior, a linguagem aproxima-se do cotidiano, oferecendo uma representação direta da experiência sexual feminina – na qual a voz poética narra com liberdade seu gozo, seu “estado de líquido” (Gato, 2021, p. 28) –, em “Senhora do Ó”, o erotismo se reveste de um véu simbólico outro, convidando-nos a entrarmos, pouco a pouco, nos seus “mistérios gozosos”.

O próprio título do poema nos conduz a esse universo de expectativas e revelações. “Senhora do Ó”, na tradição católica, é uma invocação à Virgem Maria nos últimos dias de sua gestação, associada à devoção da “Expectação do Parto de Nossa Senhora”. É, portanto, a figura de Maria como mulher que aguarda, anseia – um corpo feminino à espera do nascimento. Mas o que significa recuperar essa imagem? Como a poeta a reinscreve na materialidade do desejo?

Em seguida, a escritora nos entrega outro indício de leitura: a epígrafe; que impregna uma tensão. Retirada do livro de Jeremias 31:22, a passagem-oráculo, mantida em latim, *Faemina circumdabit virum* (“A mulher cercará o homem”), sugere, à primeira vista, a centralidade do masculino, em torno do qual a mulher orbitaria. No entanto, ao preservar a citação na língua antiga e ao isolá-la de seu contexto original, a poeta parece reconfigurar esse sentido. Se, no texto bíblico, o versículo pertence a um discurso de restauração, em que Deus interpola Israel – “Até quando vagarás, ó filha rebelde?” –, aqui, a poeta parece subverter a expectativa: a mulher que “circunda” já não é submissa, mas agente de sua própria experiência, diferente da leitura tradicional feita de Maria, representada como pura, santa e servil, nos versos de Gato parece se desdobrar em algo mais complexo ao longo do poema.

À primeira leitura, os quartetos iniciais podem parecer apenas uma evocação da gravidez, sugerindo a expectativa materna: “Sendo Ele o objeto do anelo / e o meu colo o sujeito que anelava, / em mim logrou a forma que buscava / e logo anel formou para contê-lo / (...) esticando minha pele para acolhê-lo” (Gato, 2021, p. 29). A imagem da gestação se constrói de maneira delicada, com o corpo feminino como espaço de

acolhimento. No entanto, a estrutura formal do poema sugere que há algo além dessa primeira camada de sentido. Há um sutil detalhe, mas aparentemente bastante revelador: a diferenciação entre os versos que começam com letra maiúscula e aqueles que se iniciam em minúscula. Os primeiros marcam uma espécie de contenção, de inscrição de uma ordem estável: primeiro verso da estrofe 1: “**S**endo Ele o objeto do meu anelo”; primeiro verso da estrofe 2: “**E**a roda do tempo em mim se trava”; primeiro verso da estrofe 3: “Em mim Ele se move e tem repouso”; enquanto os versos em minúscula parecem se liberar dessa rigidez, deixando escapar uma voz feminina pulsante e desejante: “**p**ois todo o meu Amado eu desejava / esticando minha pele para acolhê-lo” (Gato, 2021, p. 29), e “**e** Ele é o varão, eu a donzela, / **e** Ele está em mim e eu estou n’Ele / **e** este é o mistério mais gozoso” (Gato, 2021, p. 29, grifos nossos).

O erotismo, insinuado na composição das imagens, tensiona a tradição cristã e a leitura da Virgem como figura imaculada. Maria, aqui, não é apenas a mãe expectante, mas a mulher que deseja, que sente o “mistério mais gozoso” da “pedra dura” que circula no seu interior. A carga simbólica dessa “pedra” e de seu movimento em direção ao centro de seu corpo sugere uma possível representação do prazer e do gozo feminino. A poeta, assim, ressignifica a iconografia cristã e insere no poema uma Maria que se apropria do próprio desejo, e que toma a palavra¹¹ e reinscreve sua história.

Essa operação se aproxima de outros gestos presentes na obra de Margarida Vale de Gato. Assim como a voz poética múltipla do poema anterior, “Este fruto o meu corpo”, sua “Senhora do Ó” desestabiliza a passividade atribuída à figura mariana, conferindo-lhe corpo e voz (ativos). O deslocamento não é apenas temático, mas estrutural: a mulher não apenas sente, mas narra seu desejo. Se, tradicionalmente, a relação entre o feminino e o masculino foi descrita sob a ótica da dominação masculina, aqui o poema inverte essa lógica. O “Ele” masculino é convertido em objeto do desejo do colo do sujeito Maria.

É nesse jogo de inversões e deslocamentos que o título do poema ganha novas camadas. “Senhora do Ó” pode ser lido como um aceno à tradição literária portuguesa, em particular às vozes femininas que, em sua escrita, desafiaram discursos hegemônicos. Novamente lembro a significância de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, que surgem aqui como interlocutoras inevitáveis. A primeira, em *Minha Senhora de Mim* (1971), e a segunda, em *Minha Senhora de Quê* (1990), reescreveram, a partir da experiência

¹¹ No sentido convocatório que coloca Hélène Cixous em *O riso da Medusa*. (p. 52).

feminina, uma tradição literária marcada pelo olhar masculino. Assim como essas autoras, Margarida Vale de Gato reivindica um espaço para a mulher, não como musa ou objeto da escritura, mas como corpo desejante e como sujeita da palavra.

Retomando, a primeira estrofe do soneto constrói um jogo semântico e sonoro, mobilizado pela repetição de *anelo*, *anelava* e *anel*, que se entrelaçam formando, nos versos, o próprio desejo e a abertura do círculo. Segundo o *Dicionário Houaiss*, “anelar” pode significar tanto “tomar forma de anel” quanto “desejar ardentemente, ofegar”, enquanto “anel” remete a uma estrutura circular, um elo. Esse jogo parece se intensificar na sonoridade dos versos, em que predominam fonemas abertos – [a'nelu], [ane'lave], [a'nɛw] –, e reforça, desde o título, a imagem evocada pelo fonema /ɔ/, cuja articulação vocal projeta o próprio desenho de um anel na boca que o pronuncia.

No sermão dedicado à Nossa Senhora do Ó, Padre António Vieira faz uma reflexão sobre a letra “O”, destacando sua forma circular e sua relação com o mistério da encarnação do Verbo. Para ele, esse signo simboliza tanto o útero quanto a face humana desse Deus que, segundo ele, é representado por um “O” grande – distinção que o autor fundamenta a partir da tradição grega entre *ómicron* e *ômega*: “Ego sum alpha et Omega” (Vieira, 2002, p. 4). Além disso, o sermão enfatiza o desejo da Virgem: “Oh! quando chegará aquele dia! Oh! quando chegará aquela ditosa hora, em que veja com meus olhos e em meus braços ao Filho de Deus e meu! Oh! quando? Oh! quando? Oh! quando?” (Vieira, 2002, p. 5). Para Vieira, esse desejo de Maria é profundamente intenso e transcende os nove meses de espera, se projetando no infinito.

No poema de Margarida Vale de Gato, percebe-se uma guinada que amplia a noção de abertura desse ser desejante. Se, no sermão de Vieira, Maria é concebida como um “recipiente” que se circunscreve para conter o corpo divino carnalizado dentro de si – um corpo que lhe é dado por fora e cuja presença ela abriga – no poema de Gato esse gesto é radicalizado: a poeta desloca a figura de Maria de uma condição de pura receptividade para o campo da experiência em que o desejo antecede a concepção. A figura mariana, nesse contexto, não apenas comporta a carne de um outro corpo ‘carnalizado’, mas deseja ativamente que essa carne a habite. O corpo da virgem deixa de ser mero veículo de transmissão e passa a ser corpo desejante, ativo, que convoca o outro para dentro de si. O desejo, assim, torna-se anterior à gestação e desestabiliza a leitura tradicional da virgindade como ausência ou pureza passiva. Ao tensionar essas interpretações –

inclusive a de Vieira – o poema de Gato expande os sentidos atribuídos ao feminino na tradição cristã e literária ocidental, dilatando caminhos para novas possibilidades de leitura, nas quais o corpo feminino não é mais apenas lido, mas reescrito como potência e criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para amarrar as reflexões feitas ao longo deste trabalho, procuramos mostrar como a poesia de Margarida Vale de Gato explora o corpo feminino enquanto espaço privilegiado de escrita, desejo e resistência. Por meio da leitura dos poemas selecionados do livro *Mulher ao Mar Brasil* (2021), foi possível perceber como a autora tensiona símbolos e discursos tradicionais, reinscrevendo na linguagem poética uma corporeidade feminina bastante complexa e plural.

Nesse percurso analítico, mobilizei leituras como as de Donna Haraway, Hélène Cixous e Silvia Federici, entre outras, que ajudaram a compreender os mecanismos pelos quais Gato engendra uma desconstrução das representações hegemônicas do corpo e do feminino. Além disso, o diálogo com as contribuições de Octavio Paz e Roland Barthes nos ajudou a pensar como a dimensão erótica da linguagem atua como força de desestabilização e transformação na poesia gatiana.

Ao fim, propomos que sua escrita seja compreendida como um gesto de filiação ativa, tal como o herdeiro derridiano que não é apenas alguém que recebe o passado, mas alguém que escolhe, e que se empenha em decidir seu caminho crítico. Ao escrever com uma longa tradição – literária, religiosa, patriarcal –, Gato seleciona, tensiona e transforma esses símbolos herdados, situando sua poesia numa linhagem insurgente de vozes femininas, reafirmando que a herança não é um lugar imóvel, mas um campo de escolhas e reconfigurações, onde se afirma uma escrita viva, corpórea, crítica e em constante reinvenção.

REFERÊNCIAS

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/analuisaamaraldocentro00094798.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.

BATAILLE, Georges; *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Atêntica, 2023.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÍBLIA Sagrada, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, [s/d].

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.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 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.

DICIONÁRIO Porto Editora. *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível online: <https://www.infopedia.pt/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

DERRIDA, Jacques. ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...: Diálogos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro. Zahar, 2004.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017. Tradução de Coletivo Sycorax.

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

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

HARAWAY, Donna. *A reinvenção da natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 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.

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

PAZ, Octavio. *A dupla chama amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

VIDAL, Nara. Esse corpo indecente gera a revolução. *Revista Quatro Cinco Um*. Ano sete. Edição 80. Abril de 2024. Disponível online: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/critica-literaria/esse-corpo-indecente-gera-a-revolucao/>. Acesso em: 16 jul. 2025.