

**Fim da Musa / fim de um mundo,  
ou: De como a Musa surge, desaparece e reaparece**

**Manuela Moreira**

*Universidade do Porto*

**Resumo:** Esta comunicação pretende analisar o fim da Musa na poesia, enquanto metáfora do fim de um mundo. Partindo do pressuposto de que ao fim do mundo se segue um recomeço, abordo o tema sob uma perspectiva diacrónica, remontando à Grécia Antiga e reportando-me ao nascimento e ao papel da Musa, enquanto fonte de inspiração da criação poética. Na poesia portuguesa, a invocação da Musa é examinada na poesia épica e lírica de Camões e na lírica garrettiana. Detendo-me posteriormente na poesia do Modernismo português, reflecto sobre a ausência da Musa. Poder-se-á presumir que o fim da Musa corresponderá ao fim de um mundo. No entanto, como ao fim do mundo se segue um novo começo, a Musa renasce no texto e toma novas qualidades, sobretudo na poesia de autoria feminina, sobre a qual me debruço.

**Palavras-chave:** fim do mundo, fim da Musa, recomeço, poesia, poesia de autoria feminina

**Abstract:** This paper aims to analyse the end of the Muse as a metaphor for the end of the world in poetry. Far from considering the end of the world as an end *per se*, I share the assumption that the end is followed by a rebirth. Based on this premise which applies to the end of the Muse, I observe the birth of the Muse as a source of the poet's inspiration in ancient Greece, as well as I examine the role that the Muse plays in both Camões' epic and lyric poetry. As I travel through time, I stop at Garrett's lyric poetry, while examining the female muse that inspires this poet. Then, I reflect on the absence of the Muse in the poetry of Portuguese Modernism and thereafter. As such, one may assume this absence as the end of the Muse in poetry and thus the end of a world. However, as the end of the world entails a new beginning, I therefore focus on the muse being reborn and treated afresh, confining this theme to the poetry penned by women.

**Keywords:** the end of the world, end of the muse, rebirth, poetry, women's poetry

Esta comunicação tem por objecto de estudo a análise do *topos* da Musa na poesia portuguesa. Para tal, proponho-me viajar no tempo, com vista a explicar a presença, o desaparecimento e a reemergência desta temática. Interessa-me, em particular, falar do fim da Musa – enquanto metáfora do fim do mundo – na poesia de autoria feminina, e o seu conseqüente ressurgimento em poemas escritos por mulheres. Porém, antes de empreender tal jornada, parece-me importante explicitar a concepção de fim de mundo que subjaz à génese deste ensaio. Assim, parto do conceito de fins do mundo e não de “o fim do mundo” e apoio-me no livro do *Génesis*. O lexema “*génesis*” significa origem ou princípio e o livro sagrado homónimo a explicação bíblica acerca da origem do mundo. Porém, neste mesmo livro, o princípio e o fim não se excluem, o que é anunciado nos seus primeiros capítulos, com a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Como observa Maria Manuel Lisboa, poder-se-á conceber o fim do mundo, ainda que reduzido a duas pessoas (2011: 19). Verifica-se assim que, no primeiro livro da Bíblia, enquanto se narra o princípio do mundo e da espécie humana, não se deixa paradoxalmente de anunciar o fim de um mundo. Com efeito, a expulsão de Adão e Eva do Paraíso não conduz de modo algum a um fim, mas transmuta-se num começo, ou seja, num novo mundo, que resulta de um acto de desobediência a Deus. Para Maria Manuel Lisboa, a Queda foi provavelmente o primeiro verdadeiro apocalipse, já que Adão e Eva entram num mundo novo, que se substitui ao mundo do Jardim do Éden (2011: 53). Importa, porém, clarificar o conceito de “*apocalipse*”, termo que em grego significa “revelação”.<sup>1</sup> Frederico Lourenço, ao referir-se ao livro do *Apocalipse*, diz: “O que o autor do livro escreveu é a descrição pormenorizada das suas visões atinentes à revelação divina, à segunda vinda de Cristo” (2015: 77). Deste modo, quer o *Génesis* quer o *Apocalipse* pressupõem o fim do mundo e o seu recomeço, pelo que a premissa de um fim ao qual se segue um recomeço será o fio condutor deste ensaio.

Voltemos ao tema que propus no início desta comunicação: a(s) Musa(s) na Poesia. Para tal, sirvo-me de uma abordagem genealógica, citando Vítor Aguiar e Silva: “Segundo o relato de Hesíodo, na *Teogonia* (vv. 52 ss), da relação amorosa, durante nove noites consecutivas, de Mnemósine com Zeus, nasceram as nove Musas” (2012: 705): “Calíope, Clio, Érato, Euterpe, Melpómene, Polímnia, Terpsícore, Talia e Urânia”. Porém, como observa Maria Helena da Rocha Pereira, é Homero quem primeiro as canta na *Ilíada*:

Dizei-me agora, ó Musas habitantes do Olimpo,  
– pois vós sois deusas, estais presentes e tudo sabeis,  
ao passo que nós só ouvimos o que diz a fama, e nada vimos –  
quais os chefes e soberanos dos Dânaos. (Il. 484-487, *apud* Rocha Pereira 2009: 15)

Importa salientar o que escreveu a ilustre classicista, no que respeita à significação de cada uma das nove Musas:

Na verdade, Clio significa a glória que os versos concedem; Euterpe, o deleite de escutar o canto; Talia, os banquetes onde ele se entoava; Melpómene, a melodia, e Terpsícore, a dança; Érato, o desejo e o prazer de a ouvir; Polímnia, a abundância de sons; Urânia, o seu carácter celestial, divino; Calíope, a beleza da voz. (2014: 213)

A estudiosa coimbrã acrescenta: “A especificação de atribuições das Musas, que fará, por exemplo, de Clio a patrona da História, de Melpómene a da Tragédia, etc. é muito tardia” (s/d: 243), esclarecendo que durante a época arcaica e clássica, as nove, indistintamente, inspiravam o poeta (cf. *ibidem*).

Deixemos a Grécia antiga e passemos a Portugal. Quedemo-nos no período áureo do Renascimento, detendo-nos em Camões. A abrir o Canto III d’*Os Lusíadas*, o sujeito poético invoca Calíope, pedindo-lhe inspiração:

Agora tu, Calíope, me ensina  
O que contou ao Rei o ilustre Gama;  
Inspira imortal canto e voz divina  
Neste peito mortal, que tanto te ama. (2010: 99)

Se, na épica camoniana, a Musa surge como o reavivar da tradição clássica ocidental, na lírica, a musa, fonte de inspiração do Poeta, é convocada através da figura da mulher amada, idealizada e inacessível, fruto de um amor não-correspondido.<sup>2</sup> Confinando-me aos sonetos do poeta, lembro o poema supostamente inspirado por D. Catarina de Ataíde.<sup>3</sup> Socorrendo-se dos anagramas Natércia e Liso, o sujeito poético aborda a temática do amor não-correspondido, qualificando a mulher amada por “crua Ninfa”:

Na metade do Céu subido ardia  
o claro, almo Pastor, quando deixavam  
o verde pasto as cabras, e buscavam  
a frescura suave da água fria.

Co a folha das árvores, sombria,  
do raio ardente as aves s'amparavam;  
o módulo cantar, de que cessavam,  
só nas roucas cigarras se sentia.

Quando Liso Pastor, num campo verde,  
Natércia, crua Ninfa, só buscava  
com mil suspiros tristes que derrama.

– Porque te vás de quem por ti se perde,  
para quem pouco te ama? (suspirava).

[E] o eco lhe responde: – *Pouco te ama*. (1994: 155)

Evoco este soneto já que a relação amorosa do vate quinhentista com Natércia é recriada no poema “Camões” de Almeida Garrett, obra que, presumivelmente, inaugura o Romantismo em Portugal e cuja reescrita me leva a considerar a figura da musa na lírica garrettiana.<sup>4</sup> Escolho *Folhas Caídas* – “Livro Primeiro”, poemário em que a mulher-musa não é representada como figura idealizada e inacessível, nem tão-pouco resulta de um amor não-correspondido. Com efeito, a mulher inspiradora deste livro tardio de Garrett é casada, frequentadora dos meios sociais do poeta, com quem estabelece uma relação de equidade, desempenhando, simultaneamente, o papel de objecto e sujeito sexual. Na verdade, a musa do autor de *Frei Luís de Sousa*, é, neste livro, representada através da figura da mulher-demónio, antítese da mulher-anjo, ou seja, a mulher que não se conforma com a passividade e a obediência, que reclama ser sujeito, não se coibindo de manifestar desejo sexual e de o consumir. José Gomes Ferreira - numa introdução a *Folhas Caídas* - refere que as musas inspiradoras deste poema eram “produto de amores múltiplos” (1954: 36), contudo não deixa de dar a conhecer a tese de Gomes de Amorim, esclarecendo: “Garrett intentou apresentar a Viscondessa da Luz como inspiradora única” (37). A despeito de a musa de Garrett, em *Folhas Caídas*, provir da inspiração de uma ou

várias damas, a musa que inspira o sujeito poético enquadra-se no estereótipo da mulher-demónio, como se pode verificar no poema “Anjo és”:

Anjo és tu, que esse poder  
Jamais o teve mulher,  
Jamais o há-de ter em mim.  
Anjo és, que me domina  
Teu ser o meu ser sem fim;  
Minha razão insolente  
Ao teu capricho se inclina,  
E minha alma forte, ardente,  
Que nenhum jugo respeita,  
Covardemente sujeita  
Anda humilde a teu poder.  
Anjo és tu, não és mulher.  
Anjo és. Mas que anjo és tu?  
(...)  
Que anjo és tu?  
Em nome de quem vieste?  
Paz ou guerra me trouxeste  
De Jeová ou Belzebu? (1955: 135-136)

Despeço-me de Garrett e percorro a Literatura Portuguesa, detendo-me no fim do mundo da Musa. Para tal, lembro Álvaro de Campos:

Os antigos invocavam as Musas.  
Nós invocamo-nos a nós mesmos.  
(...)  
Quantas vezes me tenho debruçado  
Sobre o poço que me suponho  
E balido "Ah!" para ouvir um eco,  
E não tenho ouvido mais que o visto —  
O vago alvor escuro com que a água resplandece  
Lá na inutilidade do fundo...  
Nenhum eco para mim...  
Só vagamente uma cara,  
Que deve ser a minha, por não poder ser de outro.

E uma coisa quase invisível,  
Exceto como luminosamente vejo  
Lá no fundo...  
No silêncio e na luz falsa do fundo...

Que Musa!... (1986: 263)

Neste poema, o “eu” lírico prescinde da invocação à(s) Musa(s) para obter inspiração, uma vez que ele é agora a própria Musa. Entrando em ruptura com a tradição, Álvaro de Campos inscreve-se na modernidade, prefigurando uma nova concepção de arte, que repudia os clássicos e o passado. Não será por acaso que este poema surge da pena do mais modernista dos heterónimos pessoanos. E já que me detive num expoente do modernismo, não posso deixar de recordar a poetisa modernista Judith Teixeira.<sup>5</sup> Judith é a musa que canta, em vez da musa silenciada que o poeta invoca para pedir inspiração. Verifico que na sua obra poética, o sujeito poético nunca invoca nem sequer faz menção à musa. Na verdade, o “eu” lírico em Judith Teixeira personifica a mulher-demónio, dando-lhe voz, ao mesmo tempo que exorta a mulher à luxúria, como atesta este excerto de “Rosas Pálidas”: “A luxúria, ó pálidas irmãs, / é a maior força da vida” (Teixeira 2015: 162). Em vez de injuriar o desejo, Judith Teixeira celebra-o, advoga-o e incita a mulher à sua fruição. Mais, alguns dos seus poemas celebram a paixão homoerótica.<sup>6</sup> Ao franquear o canto da volúpia e da exaltação do prazer lúbrico, e sendo a primeira poetisa a fazê-lo, Judith não carece da inspiração das Musas, porquanto a sua escrita apresenta a luxúria como propulsora do acto criativo.

O fim do mundo da Musa preconizado por Álvaro de Campos e observado na poesia de Judith Teixeira está também patente em Florbela Espanca, sua contemporânea, atendendo a que não se encontra qualquer referência à Musa na escrita da poeta de *Charneca em Flor*.<sup>7</sup> Tal como em Judith Teixeira, a obra florbeliana caracteriza-se por uma poética transgressora, excedendo todos os limites, aceites à época, para a poesia de uma mulher. A poeta define-se nos sonetos que cantam o interdito, ao afirmar um canto de mulher, onde o erotismo irrompe das mais diversas formas e o corpo incensado de desejo, como em “Volúpia”, usurpa o papel da Musa enquanto fonte de inspiração:

No divino impudor da mocidade,

Nesse êxtase pagão que vence a sorte,  
Num frémito vibrante de ansiedade,  
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

(...)

– Meu corpo! Trago nele um vinho forte:  
Meus beijos de volúpia e de maldade! (1978: 143)

Continuo a viagem, galgando o tempo. Detenho-me em Fiama Hasse Pais Brandão. Observo a diferença abissal entre a poesia de Fiama e a de Florbela. Como nota João Gaspar Simões, Florbela era “mulher antes de mais nada” (*apud* Klobucka 2009: 76), ao passo que “as autoras como Sophia de Mello Breyner Andresen, Fiama Hasse Pais Brandão ou Luiza Neto Jorge surgiam como *poetas* antes de mais nada”, como sustenta Anna Klobucka (2009: 82), acrescentando que Fiama ou Sophia “eram vistas a trabalharem o verso com um cuidado tão grande quanto (sexualmente) neutro” (*idem*: 82-83). No entanto, no caso destas três grandes poetisas, subscrevo o que Maria Irene Ramalho profere: “in the most powerful poetry by women, they reveal their being poets as coinciding with poetry itself” (2007: 185), ou seja, a poeta escreve-se no texto poético.

Não podendo dissociar-se o contexto espaço-temporal da produção literária, o que, em parte, explica a necessidade da inscrição da identidade sexual na poética de Judith ou Florbela, em Fiama, tal questão não se coloca. Com efeito, na poesia da autora de *Morfismos* predomina a impessoalidade, característica que justifica a neutralidade sexual da sua poesia.

Mas, independentemente de a poesia de Fiama se distinguir da de Judith ou Florbela – como afirmi –, há no entanto um pormenor que une a escrita da autora de *Obra Breve* à de Judith ou Florbela: a não invocação da Musa como fonte de inspiração da criação poética. Apesar do exposto, a musa surge, de outra forma, na poesia de Fiama, pois ela é “poeta artesã e hermética”, por oposição “ao poeta inspirado, ‘voyant’ ou órfico”, como refere Manuel Gusmão (2010: 34). Nessa qualidade, Fiama trabalha a forma e o conteúdo poemáticos, ignorando o papel da “Musa”, embora explore este tema no fazer poético, como se verifica nestes versos de “O Abutre” do livro *Era*, reunido em *Obra Breve*:

Vem do prefácio a face omnívora sábia,

cílio com que vigio a musa, o nascimento  
que é Ressurgimento (2006: 168).

Ao “vigiar a musa”, o sujeito poético reverte a hierarquia entre a inspiração e o inspirado, subvertendo a tradição. Deste modo, Fiana anuncia o embrião do renascimento do mundo da musa, tomando novas qualidades. Trata-se – como defende Maria Manuel Lisboa – de um apocalipse, no seu sentido original, isto é, de um estádio conducente a um novo começo (2011: 8), um novo mundo.

Este novo mundo da musa será explorado por Ana Luísa Amaral, como se pode verificar em alguns poemas de *A Génese do Amor* (2005), título que evoca o livro do *Génesis*, remetendo para o início do mundo e quiçá a origem do amor do primeiro casal bíblico Adão e Eva. Através da revisitação da tradição literária – via Dante, Petrarca e Camões, bem como das suas amadas musas Beatriz, Laura e Natércia –, o sujeito poético reescreve e subverte a história desses amores, dando voz às musas, outrora silenciadas. Detenho-me no poema “Diálogo entre Camões e Natércia”. Em tom paródico, Ana Luísa estabelece uma relação intertextual com o soneto camoniano, supracitado, reescrevendo-o.<sup>8</sup> Centro-me na personagem Natércia, que inicia o poema, verbalizando o que deseja do amado e confronto-me com a musa, sujeito do discurso e do desejo:

E não fales de mim:  
Fala comigo (2010: 468)

Como Camões insiste em falar dela, Natércia responde-lhe:

– Meu brando amor,  
fala comigo antes,  
não deixes que os meus olhos  
assim fiquem,  
vagos, ainda antigos,  
sem saudades  
Seduz-me novamente,  
traz-me versos  
em que queira sentir que em ti navego (*idem*: 468-469)

Conforme se observa, o sujeito da enunciação não se limita a pedir ao amado que dialogue com a musa, mas incita-o à sedução, já que a solicitação de versos pressupõe o desejo erótico. Daqui se poderá concluir que Ana Luísa utiliza a linguagem – à maneira de Camões – para falar da sua amada musa Natércia, transformando-a numa mulher apaixonada, mulher-sujeito do desejo, ao invés de objecto, como o fora para o sujeito poético camoniano. Assim, subverte a imagem tradicional da mulher na poesia de autoria masculina, pelo que se poderá assegurar que a musa da lírica camoniana é, segundo a voz poética de Ana Luísa, desmusada. Ademais, a musa muda, cantada pelo autor d’*Os Lusíadas*, transmuta-se na voz poética que canta o “muso”, silenciando-o.

Para concluir, escolho “Os teares da memória: Mnemósine e suas filhas”, do livro *Entre Dois Rios e Outras Noites* (2007), poema em que o sujeito poético é visitado pelas nove filhas da deusa da Memória, que a impedem de esquecer a “memória do mundo”:

Desejava esquecer, mas elas não me deixam:  
chegam com seu tear e sua mão cruel,

e sobre mim ensaiam um cansaço  
que há séculos lhes tem sido alimento  
(...)

Desejava esquecer, mas elas não me deixam,  
e a memória do mundo: uma pesada herança,

legado que não devo deixar a mais ninguém,  
que não posso gastar conforme me apetece,

porque elas o governam em mil sabedoria  
obrigam-me a usá-lo ao contrário do meu desejo. (2007: 111-113)

Na realidade, o sujeito poético pretende desaprender a “pesada herança” do passado da literatura de autoria masculina, em que as Musas eram invocadas, por forma a inspirar o canto do poeta. Contrariamente a essa tradição poética, as Musas neste poema não são invocadas, benquistas e, muito menos, mensageiras da palavra poética. Pelo contrário, são figuras terríveis e poderosas, cuja missão reside na sabotagem do acto criativo e no impedimento do canto poético feminino: um canto que visa obliterar “a pesada herança”,

da qual fazem parte as filhas da deusa da Memória. Mas o sujeito poético, ainda que o deseje, sabe que esta “herança” – o cânone literário ocidental de voz masculina – não será ignorada e permanecerá impreterivelmente como “legado”; porém, ao mesmo tempo, considera que este pode ser “re-visto”, ou seja, “se o lermos com novos olhos, a partir de uma nova orientação crítica”, como diria Adrienne Rich (1975: 167). Com efeito, relembro as palavras da poeta e ensaísta americana, como convite a uma nova forma de ver o mundo, tal como o conhecemos até aos nossos dias. Assim, a “re-visão” da “memória do mundo” conduzirá o leitor a uma nova exegese, que questionará o cânone literário ocidental e, conseqüentemente, o introduzirá num outro mundo, num novo começo, o que vem ao encontro dos versos “Reaprender o mundo / em prisma novo” com que Ana Luísa Amaral inicia “Topografias em quase dicionário” (2005: 453).

## Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (2007), *Entre Dois Rios e Outras Noites*, Porto, Campo das Letras.
- (2010), *A Génese do Amor*, in *Inversos. Poesia 1990-2010*, Lisboa, Dom Quixote.
- Barbas, Helena (1999), “‘Camões’ mais clássico que romântico”, in AA.VV., *De Garrett ao Neo-Garrettismo. Actas*, Maia, Câmara Municipal da Maia, 33-38.
- Brandão, Fíama Hasse Pais (1974), “O abutre”, in *Era*; ed. ut.: *Obra Breve. Poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, 168.
- Camões, Luís de (1994), *Rimas* (ed. Álvaro J. da Costa Pimpão), Coimbra, Almedina [1972].
- (2010), *Os Lusíadas*, Lisboa, Instituto Camões.
- Espanca, Florbela (1978), *Sonetos*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- Garrett, Almeida (1955), *Folhas Caídas* (intr. José Gomes Ferreira), Lisboa, Portugalíia Editora [1853].

Giavara, Suilei M. (2015), “Judith Teixeira e o Modernismo: quem se lembra?”, *Interdisciplinar*, nº 23, Universidade Federal de Sergipe, 67-78.

Gusmão, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Klobucka, Anna M. (2009), *O Formato Mulher. A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.

Ladeira, António (s/d), “Mythologies of the feminine and of the poet in Florbela Espanca and beyond”, <[www.mod-langs.ox.ac.uk/files/myths\\_08/ladeira.pdf](http://www.mod-langs.ox.ac.uk/files/myths_08/ladeira.pdf)> (último acesso em 30/09/2017).

Lisboa, Maria Manuel (2011), *The End of the World: Apocalypse and its aftermath in western culture*, Cambridge, Open Book Publishers.

Lourenço, Frederico (2015), *O Livro Aberto. Leituras da Bíblia*, Lisboa, Cotovia.

Pereira, Maria Helena da Rocha (2009), “As combinações com as letras, memória de tudo, trabalho criador das Musas”, in AA.VV., *As Artes de Prometeu. Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 11-16.

-- (2014), “Poesia e poetas na Grécia arcaica”, in *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira. II. Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 211-216.

-- (s/d), “O conceito de poesia na Grécia arcaica”, <[www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas13-14/10\\_Rocha\\_Pereira.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas13-14/10_Rocha_Pereira.pdf)> (último acesso em 07/09/2017).

Pessoa, Fernando (1986), *Poesias de Álvaro de Campos*, in *Obra Poética*, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa.

Piégay-Gros, Nathalie (1986), *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod.

Ramalho, Maria Irene (2007), “Remembering forgetfulness: women poets and the lyrical tradition”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 16, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 179-203.

Rich, Adrienne (1975), “When we dead awaken: writing as re-vision”, in *Adrienne Rich’s Poetry and Prose: Poems, prose, reviews, and criticism* (org. B. Gelpi e A. Gelpi), Londres, Norton, 166-177.

Silva, Vítor Aguiar e (2012), “Mnemósine e as aranhas de Swift”, in AA.VV., *Uma Coisa na Ordem das Coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 705-718.

Teixeira, Judith (2015), *Poesia e Prosa* (org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva), Alfragide, Publicações Dom Quixote.

**Manuela Moreira** é estudante do 2º ano do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Prepara uma dissertação subordinada ao tema “Intertextualidades na Poesia de Ana Luísa Amaral e de Fiamma Hasse Pais Brandão”. Os seus interesses académicos enquadram-se no âmbito da Literatura Comparada, da Poesia Moderna e Contemporânea, dos Estudos Feministas e da Teoria *Queer*. Fez Mestrado em *Modern English Language* na Universidade de Glasgow e licenciou-se em Filologia Germânica na Universidade do Porto. Foi leitora de Língua Portuguesa nas Universidades de Glasgow, Liverpool e Salford.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Frederico Lourenço recorda que “A palavra grega ‘apocalipse’ (ἀποκάλυψις) não significa, (...), como popularmente se pensa, ‘cataclismo’; significa ‘revelação’” (2015: 77).

<sup>2</sup> A grafia “Musa”, com maiúscula, é aqui utilizada quando me refiro às nove Musas da tradição helénica. Quando escrevo “musa”, com minúscula, aludo ao sentido figurado, para designar a mulher amada, fonte de inspiração poética ou artística.

<sup>3</sup> Álvaro J. da Costa Pimpão, no prefácio da edição das *Rimas*, debruça-se sobre a questão da identidade da Musa sob o anagrama de “Natércia”, referindo que “Natércia” poderia ter sido D. Catarina de Almada ou D. Catarina de Ataíde, e acrescenta: “Da existência de uma ou duas Catarinas (de Ataíde), com assento no paço, não pode duvidar-se” (1972: LXVII).

<sup>4</sup> Helena Barbas considera que o poema “Camões” é mais clássico que romântico e “timidamente” crê que “não existe Romantismo em Portugal” (1999: 33).

<sup>5</sup> A aceitação de Judith Teixeira “no cânone modernista foi somente iniciada na década de 1970 por António Manuel Couto Viana, quando este a considerou uma exceção na literatura de autoria feminina da época, pelo fato de ser a única poetisa modernista” (Giavara 2015: 68).

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, em *Judith Teixeira – Poesia e Prosa* (org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva) (2015: 47, 136), os poemas “A Estátua” e “Ilusão”.

<sup>7</sup> A consagração de Florbela Espanca, enquanto poeta de pleno direito, só foi devidamente considerada durante a segunda metade do século XX, por críticos como Jorge de Sena, José Régio e Vitorino Nemésio (Ladeira s/d: 2).

<sup>8</sup> O emprego do verbo ‘reescrever’ inscreve-se na definição de intertextualidade proposta por Nathalie Piégay-Gros, para quem “L’intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte” (1996: 7).