



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A OSCILAÇÃO DO CORPO E DA LINGUAGEM: UMA LEITURA DA POESIA DE
LUIZA NETO JORGE

Mariana Americano Conti Tavares

Rio de Janeiro
2025

MARIANA AMERICANO CONTI TAVARES

A OSCILAÇÃO DO CORPO E DA LINGUAGEM: UMA LEITURA DA POESIA DE
LUIZA NETO JORGE

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciada em Letras no curso
Português/Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sofia Maria de Sousa Silva

RIO DE JANEIRO
2025

MARIANA AMERICANO CONTI TAVARES

DRE: 120017434

A OSCILAÇÃO DO CORPO E DA LINGUAGEM: UMA LEITURA DA POESIA DE
LUIZA NETO JORGE

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras no curso Português/Literaturas de Língua Portuguesa.

Data de avaliação: 19/01/2026

Banca examinadora:

 Documento assinado digitalmente
SOFIA MARIA DE SOUSA SILVA
Data: 19/01/2026 12:35:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

NOTA: 10

Professora Doutora Sofia de Sousa Silva (UFRJ)

 Documento assinado digitalmente
MARLON AUGUSTO BARBOSA
Data: 19/01/2026 12:51:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

NOTA: 10

Professor Doutor Marlon Augusto Barbosa (UFRJ)

MÉDIA: 10

AGRADECIMENTOS

À Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros, pelo espaço de incentivo à pesquisa e aos bons encontros entre alunos, professores e livros.

Aos amigos queridos com quem tive a alegria de dividir conversas, cafés e risadas: Breno, Patrícia, Nícolas, Domenique, Caio e Beatriz Figueiredo.

À minha orientadora, Sofia Maria de Sousa Silva pelo apoio à minha pesquisa e por ter aberto as portas ao encanto que é a poesia portuguesa.

Aos professores do Setor de Literatura Portuguesa da UFRJ, pelas aulas que me lembraram por que eu quis estudar literatura e que me mostraram o caminho da literatura portuguesa.

Aos meus gatos, Sushi e Sinatra, companheiros de tardes e noites de estudo, pelo amor, ronrons e carinhos sem fim.

À minha avó, pela doçura ao meu olhar e ao guardar a memória da menininha leitora que ainda sou.

À minha mãe, pelo apoio e amor incondicional.

Despedaça expor esta fractura [...]

(Luiza Neto Jorge, "Fractura")

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. O CORPO EM SUSPENSÃO: “DE CIMA, DE ANTES, DE MAIS FUNDO”	9
2. OFÍCIO A FLUTUAR: “EU, ARTÍFICE”	16
3. ENTREMEAR A MATÉRIA: “UMA ARQUITECTURA”	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
REFERÊNCIAS	27

INTRODUÇÃO

Em grande parte contemporânea ao regime salazarista, a produção poética de Luiza Neto Jorge conviveu com um contexto social e político em que as palavras e o corpo eram utilizados como ferramentas do mecanismo discursivo propagandista da ditadura, sendo veículo da ideologia fascista e sendo alvo de censura e alienação. As possibilidades de criação artística e de vivência das escolhas subjetivas de cada indivíduo eram cerceadas pelas ideias totalitárias, pelos discursos repressivos e pelos sentidos perpetuados pelo regime. A linguagem estava gasta pelo seu uso meramente instrumental e doutrinador e o corpo estava imposto à docilidade e à contenção de seus desejos.

Os poetas, por terem a linguagem como matéria-prima de seu ofício, são defrontados, nesse contexto, por uma questão estética e ética a respeito de sua criação. Como escrever poesia e por que fazê-lo? Em Portugal, um grupo de poetas – composto por Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Maria Teresa Horta, Fíama Hasse Pais Brandão e Casimiro de Brito – publicaram livros individuais em uma obra coletiva chamada Poesia 61, publicada em 1961, que veio a propor um modo de escrever poesia pautado na atenção ao uso que era feito da linguagem e em como organizá-la estruturalmente no poema. A atenção dada às palavras vai em contramão ao uso alienado e descompromissado com a forma de se dizer e com o conteúdo do que se está a dizer.

A concepção estrutural do poema, segundo Eduardo Prado Coelho (1968), é uma das premissas da revista coletiva Poesia 61. A materialidade discursiva vinha a tensionar os usos mais comuns da língua, uma vez que o rigor dado à palavra e a seus significados, pela experimentação e pela abertura para uma inovação das formas do poema, restitui à linguagem sua capacidade criativa, indo além dos modos comuns de dizer e dos sentidos cristalizados. Nesse sentido, a lição dos poetas da Poesia 61 para Jorge Fernandes da Silveira (1987, p. 35) é de

sem abdicar do compromisso com o seu tempo, o poeta investe na autonomia da escrita; ele sabe que, ao invés de uma relação especular com a realidade, há no texto a ocupação de um espaço de diferença, pois cada autor operacionaliza os instrumentos do mundo nos extremos da sua própria linguagem.

Essa relação não especular da poesia com a realidade, portanto, faz com que o sentido se produza por meio do uso da linguagem no interior do poema, sem que haja uma fixação do fazer poético como uma dinâmica de espelhamento do mundo na poesia.

Luiza Neto Jorge compartilha com os demais poetas de 61 essa atenção à dimensão estrutural do poema, tendo como característica a presença do corpo e da escrita em sua materialidade, tensionando e provocando uma suspensão na ordenação dos sentidos, criando outras formas de escrever poesia e do corpo estar no mundo. Considerando a leitura de Luís Miguel Nava (2004) de que na poesia de Luiza Neto Jorge há uma homologia (origem comum) entre o corpo e a escrita, pode-se dizer que o corpo e a linguagem estão indissociados nessa elaboração poética e que, para além de tema, o corpo é um modo de escrever, um meio de conhecimento e de criação de imagens, sons e ritmos.

Este trabalho tem como objeto de estudo três poemas de Luiza Neto Jorge, presentes em *O seu a seu tempo*, de 1966. São eles: “de cima, de antes, de mais fundo”, “Eu, artífice” e “Uma arquitectura”. O objetivo é analisar os poemas investigando os tensionamentos criados pela linguagem e pelo corpo e como eles propõem outros modos deles se realizarem, pautados na presença, na materialidade discursiva e corporal. Formularemos através da noção de *oscilação*, presente no livro *A forma informe: leituras de poesia*, de Rosa Maria Martelo, e os conceitos de *efeitos da presença e do sentido*, presentes em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, de Hans Gumbrecht, como os poemas subvertem a ordem que desconsidera o corpo e a materialidade. A hipótese desse trabalho é que através da oscilação que a linguagem e o corpo são formulados nesses três poemas de Luiza Neto Jorge, criando outros modos de escrever poesia e de estar corporalmente no mundo.

1. O CORPO EM SUSPENSÃO: “DE CIMA, DE ANTES, DE MAIS FUNDO”

*Pouco tempo um objecto
pertence à sua matéria
se bem que cada vez menos o tempo
me preocupe
e a matéria seja uma hora
de os objectos estarem
[...]*

(Luiza Neto Jorge, “O seu a seu tempo”)

A poesia de Luiza Neto Jorge tem como característica uma certa resistência à interpretação e à atribuição de sentidos, propondo uma experiência poética que convive com a crise, com a frustração do que se espera ao ler um poema e com a constatação de que para lê-lo talvez deva-se desconsiderar o que se espera que um poema seja. Há poemas que não são transparentes no que estão a representar, seja por serem fraturados em sua estrutura e provocarem um desnorteamento na sintaxe, seja por afinarem com traços surrealistas, seja por apresentarem uma linguagem que é marcada por um estado de oscilação, de não fixidez em uma só ordem. Essa linguagem – que, a partir da leitura de Luís Miguel Nava, consideramos indissociável do corpo – se apresenta como forma de desordenação dos modos, usos, tempos e convenções que incidem sobre ela, propondo uma elaboração poética em que o sentido não se concretiza, estando em suspensão.

Na introdução do seu livro *A forma informe: leituras de poesia*, Rosa Maria Martelo (2010, p. 9) aborda como faz parte da criação poética

um certo desencontro do poema com ele mesmo, isto é, o desajuste de suas próprias estruturas e a possibilidade de fazer ‘oscilar’ (o termo é de Luiza Neto Jorge) os pressupostos que lhe serviram de ponto de partida.

O poema e o corpo têm uma estrutura e uma forma de se ordenar, que são estabelecidas como ponto de partida para a elaboração poética, mas que não são cristalizações daquilo que essa poesia deve ser ou poderá ser. A materialidade do poema – em palavra, verso, estrofe, rima, ritmo e métrica – e do corpo – em pele, órgãos, músculos, ossos, células – é aquilo que os faz serem reconhecidos como tais, são os pressupostos que regem o contato que se tem com eles. O movimento de fazer oscilar essas noções estabelecidas cria, a partir daquilo que já se conhece, um outro modo de composição poética e da incidência do corpo no mundo, vinculado a um estado de desequilíbrio da ordenação e da primazia dos sentidos já consolidados sobre o que é poesia e o que é o corpo.

Hans Gumbrecht, em seu livro *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, tece uma crítica a forma como as ciências humanas priorizam à interpretação e à atribuição de sentido ao contato direto que os objetos produzem com sua presença material. Haveria, assim, uma mediação pelo sentido no contato que se tem com as palavras e com os demais objetos do mundo, sendo essa a instância privilegiada acima da experiência material e sensível. Tanto a linguagem quanto o corpo são regidos pela primazia do que é dito sobre eles, sobre o que eles podem significar e não do que eles próprios enunciam. Gumbrecht denomina esse ‘dizer sobre’ como “efeitos do sentido”, uma busca por extrair significados dos fenômenos numa lógica de interpretação. Enquanto, por outro lado, os “efeitos da presença” seriam aqueles estabelecidos numa relação de contato espacial entre o mundo e seus objetos, sendo valorizada a materialidade das coisas e não a sua metafísica. Para Gumbrecht:

Se atribuímos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos. (Gumbrecht, 2010, p. 14)

Essa atenuação do impacto que os objetos podem ter interfere diretamente na experiência que se tem deles, pois ao invés de afetarem por aquilo que comunicam, são mediados pelas camadas de interpretação e de sentidos perpetuados culturalmente. Mas seria possível vivenciar a realidade para além dos sentidos atribuídos a ela previamente? Como desequilibrar essa hierarquia, evidenciada por Gumbrecht, em que os efeitos da interpretação se sobrepõem aos da própria presença dos objetos? A poesia pode ser um caminho, pois é uma forma de provocar tensões entre esses sentidos já estabelecidos, uma vez que tem como matéria-prima a própria linguagem e aquilo que ela pode significar. Há a experimentação da capacidade criadora das palavras e da forma que elas se organizam na estrutura do poema, propondo uma experiência poética sensível e corporal, uma vez que impele que os corpos estejam presentes em seu contato com o poema.

A poesia de Luiza Neto Jorge propõem um movimento de fazer oscilar, através de sua materialidade discursiva e corpórea, os sentidos e os pressupostos do poema, estabelecendo um estado de reflexão e de suspensão, em que o corpo e o poema se materializam em uma oscilação de estruturas, se desprendendo da fixidez das formas. A partir desse espaço aberto para a experimentação, um outro modo de escrever poesia é performado, atrelado a um outro modo do corpo estar materialmente no mundo. Esse modo do poema estar em oscilação em relação a ele mesmo, desequilibra a hierarquia, que

Gumbrecht aponta, entre os efeitos do sentido e os efeitos da presença, pois provoca um tensionamento da linguagem e do corpo, produzindo presença, isto é, trazendo à materialidade para o centro da experiência poética sem, entretanto, dissociá-la aos sentidos que, não cristalizados, estão em estado de constante reformulação através do que a experiência corpórea produz.

Os tensionamentos entre o corpo e a linguagem estão presentes em diversos poemas do livro *O seu a seu tempo*, de 1966, de Luiza Neto Jorge. O poema “de cima, de antes, de mais fundo” é o primeiro da seção “O seu a seu tempo”, do livro homônimo, e introduz uma sequência dos três poemas que analisaremos e que trabalham o corpo e o fazer poético através da afirmação de sua materialidade e de seu estado de oscilação.

de cima, de antes, de mais fundo
me suspendo, de um jardim, de um espelho
em reflexão, de um automóvel em corrida
de antes, de cima, do mais fundo estado
como um dente a entrar no alimento,
como um rio a entrar no estado sólido
reconditamente entro, reconcentro
os vários sítios no meu centro,
em reflexão.

(Jorge, 2001, p. 134)

A mancha gráfica do poema é enxuta, condensada em versos longos, que estendem-se no tempo em que corpo em movimento se anuncia e se reformula, marcado pelo ritmo das repetições, pelas rimas e paranomásias. É um poema que centra-se no corpo pelos estados de suspensão e reflexão, presentes no verso 2 e no verso 4 – “me suspendo” – e no verso 3 e no verso 10 – “em reflexão” – sendo o meio pelo qual esse eu-poético se movimenta em encontro e em desencontro de si. Suspender-se é pender, sem contato com o chão, sustendo-se no ar, num tempo de espera. É um modo de tensão da matéria, que não se aterra, não se concretiza ou solidifica, mas que em leveza e exatidão, no movimento de pender, se estabelece “em reflexão”. Reflexão do tempo ao deter-se sobre si, sobre o seu corpo e sobre o tensionamento provocado pela mudança da direção do movimento do objeto que incide sobre o outro e tem sua imagem refletida parcialmente, em feixe ou em ondas.

O estado de reflexão e de suspensão materializa um corpo em oscilação, pela presença que flui entre estados corpóreos, sendo matéria em movimento. Cabe notar que essa tensão criada por esse estado de presença que pende e não se fixa, é um posicionamento que habita os contrários, as dicotomias estabelecidas sobre a linguagem e sobre o corpo. Essa força de desequilíbrio, de rompimento com discursos que dividem a experiência e não

permitem o contato entre os corpos e entre as palavras com o mundo é central na poética de Luiza Neto Jorge. Segundo Rosa Maria Martelo (1998, p. 71), nessa poesia “[...] resistir é recuperar uma unidade que a sociedade alienou, é desactivar dicotomias como as que opõem o corpo e o espírito, o sonho e a realidade, o real o imaginário”. Dessa forma, estar em suspensão e em reflexão é oscilar entre posições, relacionando-se com contrários e buscando um modo de estar que não solidifique sentidos, mas que os abra para experimentação e reformulação.

Ao não se fixar em um só modo de organização e de estrutura, o poema performa uma intensidade pela presença, isto é, busca evidenciar-se no modo como tensiona esse corpo e essa linguagem em seus usos. Cabe ressaltar que capacidade comunicativa da linguagem de afetar e de impactar por sua intensidade enquanto matéria é, na poética de Luiza Neto Jorge, uma afirmação de uma atitude perante a realidade, pois como diz Gastão Cruz (2010, p. 33), nessa poesia

Existe, acima de tudo, a sua visão do mundo, o seu particular modo de o sentir e criticar de afirmar uma existência e uma atitude, que, [...] encontra a mais veemente forma de se manifestar e exprimir no próprio uso que é feito da linguagem.

Dessa forma, através do uso que é feito da linguagem essa poesia afirma uma visão de mundo, um posicionamento ético diante de uma realidade – considerando o contexto ditatorial vivido no período de publicação do poema em 1966 – de alienação e censura. Afirmar o corpo e a linguagem, assim, é um modo de subverter a ordem vigente e propor um modo de criar e existir pautado na experiência corpórea.

O tensionamento da linguagem que é feito em “de cima, de antes, de mais fundo” evidencia uma atitude de desconformidade, de insurgência ao modo de ser exato e coerente, sendo, pelo contrário, inexato e em estado de vir a ser constante. Esse movimento é evidenciado pela busca por alcançar esse corpo em suspensão e em reflexão, ao tecer circunstâncias pelas quais ele se revela e por meio das quais pode-se chegar a alguma forma de concretude fugidia. Essas circunstâncias são dadas pela presença de advérbios que indicam o lugar “de cima”, “de um jardim”, “de um espelho”, “de um automóvel em corrida”; que indicam o modo “de mais fundo”, “do mais fundo estado”; e que indicam tempo “de antes”. Nota-se que o que é construído no poema, a partir de repetições que se alternam – “de cima, de antes”, “de antes, de cima” – é um fluxo e refluxo de circunstâncias concretas que ora estão vinculadas a algo externo, ora a algo interno ao eu-poético. “de mais fundo”, “do mais fundo estado”, “reconditamente”, “internamente” indicam uma

interioridade pela qual esse sujeito se comunica com o que o cerca, assim como os adjuntos adverbiais de lugar, como “de um jardim”, localizam o espaço em que esse contato se dá. É por meio desse espaço criado de interioridade e de aprofundamento, que é estabelecida a presença desse corpo em estado de suspensão e de reflexão. É um deslocamento de dentro pra fora, de desvelamento de algo íntimo, como se a cada movimento de “entrar” uma camada dessa realidade se revelasse e se tornasse visível, pela luz que o olhar do poeta coloca ao deter-se sobre ela.

Esse contato corpo a corpo entre interno e externo está presente também nos versos “como um dente a entrar no alimento” e “como um rio a entrar no estado sólido”. Há uma comparação desse estado de suspensão, pelo qual o poema percorre, com esses encontros do dente com o alimento e do rio com o seu estado sólido. São encontros que modificam o estado físico dos objetos, seja transfigurando sua forma de alimento a partir da mordida do dente, seja transformando a liquidez da água de um rio na solidez do gelo. Pode-se dizer que há a proposição de um restabelecimento da ‘coisicidade’ dos fenômenos, uma valorização de suas mudanças físicas, pela percepção empírica de como ocorre o contato corpo a corpo no mundo e quais são os seus efeitos. A relação de comparação, portanto, é centrada entre a materialidade dos estados físicos, que são concretos e sólidos, e a oscilação do estado corpóreo do eu-poético. A busca que é feita com essa comparação é de aproximar-se de uma descrição possível desse modo de ser-estar presente no poema, mesmo que nele não haja a cristalização de nenhuma forma de interpretação. O que há é uma representação que é fugidia a uma definição exata, uma vez que o poema trabalha as transformações da condição da matéria.

Segundo Rosa Maria Martelo (2010, p. 16), “A linguagem que interessa à poesia não representa, antes procura apresentar, pela sua força de presença, a evidência do real”. Dessa forma, a presença das circunstâncias e das mudanças de estado físico no poema são a evidência da presença corpórea do eu-poético, são relações que se repetem e criam a imagem do corpo que se enuncia no poema e que pretende, desde o início, não se concretizar em nenhuma estrutura fixa. A força da presença da materialidade física é central para a composição do corpo e do fazer poético nesse poema. Assim, o contato dos objetos em sua instância de matéria – em sua realidade espacial, temporal e, sobretudo, física – restitui a sua camada sensível a encontros que vão além de formulações de sentidos, sendo marcados pelos efeitos que suas presenças geram entre si.

Os três versos finais – “reconditamente entro, reconcentro/os vários sítios no meu centro,/em reflexão” – reorganizam o eu-poético em si mesmo, pois ao voltar-se para si ele estabelece uma outra forma de ordenação. O movimento de entrar é recôndito, isto é, escondido, íntimo e oculto, restrito ao espaço da interioridade. Esse movimento de interiorização é fortalecido pelo efeito produzido pela paronomásia presente nesses versos, ao uma palavra ligar-se a outra pelo seu som em “**reconditamente**” e “**reconcentro**”; e em “**entro**”, “**reconcentro**” e “**centro**”. Essa repetição provoca uma combinação e uma união dos sons. Além disso, nota-se também que há um jogo de palavras em que uma palavra está inserida lexicalmente na outra, sendo o caso de “reconcentro” que tem “centro” em sua composição. Octavio Paz em *O arco e a lira* diz que: “Todo ritmo verbal já contém em si a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa” (1982, p. 85). Assim, o ritmo produzido por esse jogo verbal já é em uma enunciação completa, mesmo que não seja da ordem da interpretação, criando uma imagem pelo som de um centro com outros centros em seu próprio centro. Pode-se dizer, assim, que o verso anterior do dente entrando em contato com o alimento se aproxima da imagem aqui construída, pois as palavras tensionam os seus sons e sentidos pela sua fusão, estando uma em relação à outra, uma inserida dentro da outra.

O eu-poético está em presença nessa introspecção das palavras, dos sons e dos sentidos, que retornam para dentro de si e dos elementos que os acompanha para encontrar o centro pelo qual todo o movimento do poema se estabelece. O último verso do poema “em reflexão” coloca em perspectiva a partir de qual estado físico os vários espaços no interior do eu-poético se reconcentram e de que modo os versos do poema estão estruturados. É um verso que marca o movimento que está em curso, posicionando a voz poética em seu estado corpóreo de matéria em suspensão, pendendo sobre a fixidez, como um corpo num pêndulo a desequilibrar.

Ao formular sobre as dinâmicas de equilíbrio e desequilíbrio da poesia, em que os tensionamentos das linguagens fundam outros modos de dizer, Martelo diz que “Emergindo umas das outras, equilibradas umas sobre o desequilibrar de outras essas linguagens são o próprio movimento do mundo que, pela linguagem, habitamos” (2010, p.18). A linguagem se renova pelos próprios usos que são feitos dela, pela forma como ela é organizada. Esse desequilíbrio e esse movimento de tensionamento evidencia a sua existência enquanto estrutura e, paralelamente, o corpo que está presente nesse poema é também uma estrutura que está engendrada em um outro modo de se ordenar, um corpo em suspensão.

Apontamos que os desequilíbrios da linguagem e do corpo se relacionam com os conceitos de Gumbrecht sobre os efeitos do sentido e os efeitos da presença. Os sentidos, significados que são buscados no contato que é feito com um objeto, não são desconsiderados, mas estão, assim como a linguagem e o corpo, em suspensão devido a centralidade da experiência corpórea. A partir dessa reformulação dos sentidos, o poema produz presença ao traçar o corpo em movimento de estar sensível aos efeitos gerados pelo contato, não se consolidando em uma só ordenação. Portanto, através da forma de fazer oscilar e desequilibrar, o poema “de cima, de antes, de mais fundo” propõem um meio de realizar-se no tensionamento. Com a mudança de estados físicos, com a fluidez das circunstâncias, do tempo, dos sons que se fundem e se confundem e das formas de buscar se concentrar em seus centros, a materialidade corporal e discursiva se realiza em reflexão e em suspensão, sendo esse um outro modo de ser-estar no corpo e na linguagem.

2. OFÍCIO A FLUTUAR: “EU, ARTÍFICE”

*Um diminuto berço me recolhe
onde a palavra se elide
na matéria – na metáfora –
necessária, e leve, a cada um onde
se escoa e resvala. [...]*

(Luiza Neto Jorge, “A magnólia”)

O poema “Eu, artífice” vem em seguida ao poema “de cima, de antes, de mais fundo” no livro *O seu a seu tempo*.

Eu, artífice

Atento agora ao traço,
corrijo o mais da matéria,
ergo a minha arte do poço
onde flutua.

Como o brilho se desprende
do metal mais bravo,
no forro de cada um
o desgaste é tanto

que eu, artífice, colho
o que de mim
alimenta,
falo do que estou sendo,
da sua mão em desordem,
dos passos, das lágrimas baixas
que se vão constituindo.

(Neto, 2001, p. 135)

O eu-poético apresenta-se e nomeia-se como um “artífice”, um artista, artesão e operário. O trabalho manual está presente em todas essas áreas e envolve apuro, cuidado e inventividade, além de esforço e uma dedicação laboral intensa. O fazer poético, assim, é tratado nesse poema – que volta-se e tematiza o próprio fazer poético, sendo possível dizer que trata-se de um metapoema – em sua dimensão de engenho e rigor, expressas na atenção dada ao traço e ao ato de correção, de olhar criterioso à matéria, que na poesia são as palavras e a forma como elas são estruturadas em versos e estrofes. Logo no título do poema é indicado que esse “eu” está se colocando como central, indicando que o poema parte da reflexão sobre esse artífice e sobre o seu ofício.

Os primeiros versos do poema abordam essa dimensão artesã da escrita poética: “Atento agora ao traço,/corrijo o mais da matéria,/ergo a minha arte do poço/onde flutua”. Estar atento ao traço é ter consciência da materialidade discursiva, das palavras e de seus usos e, com isso, usá-las com rigor e cuidado, buscando criar os sons, as imagens e os sentidos desejados. Um elemento que compõem a escrita é a reescrita e o verbo “corrigir”

indica esse trabalho de reformulação da linguagem, de reelaborar o que não está em consonância com o que se quer criar a partir do uso da língua. Essa correção, no poema, volta-se ao “mais da matéria”, aos excessos que podem ser evitados, como num trabalho de lapidação de uma pedra ou de edição de um livro. Os substantivos “Traço” e “matéria” compõem o que é o poema é, um espaço em que os traços da escrita, da rasura, dos versos e das estrofes, são a materialidade do poema se constituindo. O tempo da escrita poética está no “agora”, no momento em que o eu-poético volta a sua atenção ao traço e através dele busca chegar à matéria e à forma bruta e sem excessos de sua poesia.

Ao tratar sobre experiência poética, podemos notar a presença de verbos que marcam as ações e movimentos feitos pelo eu-poético, sendo o caso de corrigir, erguer, flutuar, colher, falar e ser. São verbos que expressam a presença de uma materialidade que não está solidificada e estática, mas em deslocamento. Segundo Luís Miguel Nava (2004), os verbos que poderiam estar de acordo com a poesia de Luiza Neto Jorge seriam “boiar (ou flutuar) e pairar (ou voar)”. No terceiro e quarto verso do poema pode-se notar a presença desse campo de significação, pois a imagem da arte desse eu-poético ser erguida de um poço em que flutua indica o espaço suspenso em que pairam as estruturas e os sentidos do poema, sendo arquitetado a partir da fluidez.

Como no poema “de cima, de antes, de mais fundo”, em que o estado de suspensão e reflexão apresentaram-se como norteadores dos sentidos produzidos sobre o corpo e sobre o poema, pode-se estabelecer paralelamente que esses mesmos estados estão presentes na condição flutuante, apontada por Nava sobre a poética de Luiza Neto Jorge e presente no poema “Eu, artífice”. São, sobretudo, movimentos de desequilíbrio e de oscilação que estão em curso nesses poemas, que pretendem propor outras estruturas por meio das quais a materialidade esteja no centro do fazer poético e os sentidos sejam construídos a partir do que a experiência corpórea produz. O poema é apresentado como um corpo em movimento de vir a ser constante e a aproximação entre essas duas instâncias está presente nos verbos utilizados para tratar o ofício poético, que se articulam a de um corpo em flutuação e, por conseguinte, a de uma linguagem em flutuação.

Nos versos “Como o brilho se desprende/do metal mais bravo,/no forro de cada um/o desgaste é tanto” pode-se notar uma atenção a artefatos e a seus estados físicos. O metal é caracterizado como bravo, trazendo-o para um campo de significação de coisas animadas que tem emoções e, que nesse caso, são bravas, não dóceis. O metal bravo pode também ser relacionado a um metal forte e resistente, mas que mesmo assim desprende um

brilho. Do metal bravo o brilho se desprende, como há desgaste no forro de cada um. O desgaste, a alteração de forma e da aparência, do contorno desse forro, material interno que reveste uma outra matéria, indica uma decadência pelo uso ou pelo tempo. A parte interior de cada um, ou seja, de cada corpo, está desgastada e contrasta com o brilho que reflete do metal, uma vez que o exterior brilha, mas o interior está corroído.

Há nesses versos uma intensidade imagética, criada nesse contraste entre estados físicos, que revela uma contradição das condições dessas matérias, “como se a imagem que nós temos do real fosse o produto dum verniz que a intensidade desta poesia fizesse ir pelos ares.” (Nava, 2004, p. 233). O verniz, essa película protetora brilhante que protege as superfícies e as mantém belas, é rompido pela carga de força e vigor que as imagens produzem no poema. Do brilho ao desgaste, o que fica é um meio termo entre um e outro, um desequilíbrio da força do metal brilhante pela existência comparativa do forro desgastado e sem brilho. Pode-se notar, portanto, que o tensionamento entre essas imagens produz uma força de presença, como dita por Gumbrecht, em que o somos afetados pelo efeito de intensidade pelo seu contato e pela sua materialidade.

Os versos que seguem voltam-se ao eu-poético: “que eu, artífice, colho/o que de mim alimenta,/falo do que estou sendo”. A atenção está na interioridade e no que ela traz a essa voz, que diante da quebra da estrofe precedente se relaciona com os contrastes das imagens anteriores por meio da noção de consequência, como se a partir do desgaste o movimento natural seja o de retornar a si e interiorizar-se. Assim como o artífice que corrige sua matéria de excessos, colher é uma atividade manual de seleção, fundamental para a subsistência dos seres humanos. Ao selecionar o que de si provém alimento, o eu-poético está a recolher em si o que o nutre e, no sentido da experiência poética, o que compõem o poema, o que o mobiliza na sua escrita e, assim, o que o mantém vivo. Afinal, segundo Jorge Fernandes da Silveira, “[...] o texto é um organismo vivo que respira através do seu tecido verbal; um corpo que vive ao mesmo tempo na sua linguagem e na circulação de linguagens ‘mortas’ que concentra” (1986, p. 54). Ao considerar a existência viva do poema enquanto corpo que respira, o poeta trabalha a linguagem em seu desequilíbrio, naquilo que ela comunica em seus sentidos dados, isto é, mortos enquanto formulação viva e mutante; e também em sua presença material, se refazendo a cada leitura. Logo, é uma oscilação entre o que está dado e o que está constantemente se refazendo.

O verso “falo do que estou sendo” traz o olhar para esse contínuo refazer da linguagem do poema e do corpo do eu-poético. O falo, enquanto simbólico erótico de um

corpo sexualizado, carrega a força do desejo, que coloca em movimento o indivíduo e o faz estar em busca, aberto as experiências que os encontros com o desconhecido podem propiciar e como esses encontros podem afetar. Nesse estado de devir está o eu-poético quando traz para o centro de sua escrita a elaboração pela fala do que ele está em curso de ser ou de se tornar. O olhar volta-se para o “agora”, que no início do poema é colocado como o agora do traço, e aqui é o agora do traço no momento em que essa voz está existindo no mundo. É a experiência corpórea que o norteia o fazer poético e pode-se perceber ao longo de todo poema “Eu, artífice” que o movimento é o de oscilar, é o de criar uma elaboração flutuante, que estrutura-se em uma ordem que não pretende ser concretizada. Considerando o que diz Martelo (2008, p.15) sobre a poética de Luiza Neto Jorge ser “A escrita de resistência e de exigência de um mundo outro. Mas raramente ela diz abertamente porque, em lugar de o dizer, prefere ser performática”, pode-se dizer que a experiência poética, nesse poema, é uma performance – prática indissociável à presença do corpo – de um outro modo de escrever poesia e do corpo existir materialmente no mundo. Modo esse que esteja vinculado a materialidade discursiva, dos usos que são feitos da linguagem no poema, e corporal, dos modos como o corpo se anuncia e marca a sua existência física.

Nos últimos versos “da sua mão em desordem,/dos passos, das lágrimas baixas/que se vão constituindo”, há a enumeração daquilo que é falado quando a voz poética fala do que está sendo. Nota-se a que nesses versos uma carga emocional que é introduzida pela presença de um “tu”. Os olhos voltam-se para baixo, para a “mão”, os “passos” e as “lágrimas”. Até esse momento o poema estava remetendo-se ao próprio poema e ao próprio poeta, o “eu, artífice”, numa perspectiva de olhar para dentro de seu ofício e para dentro de si. Com a marcação de um “tu” o olhar volta-se para fora, em uma sucessão de vestígios de uma cena que se assemelha à elaboração narrativa da memória, em seu capturar de pequenos detalhes que juntos compõem a história que mesmo podendo ser compartilhada, terá diferentes modos de ser lembrada. O desordem das mãos junto aos passos transmite uma noção de partida ou desencontro, que é fortalecida pela presença das lágrimas. “das lágrimas baixas/que se vão constituindo”, um choro contido, discreto e silencioso está em curso, atrelado a um interlocutor que só é conhecido por recortes de gestos e pelo olhar que os observa.

Ao analisar a matéria do poema há, sobretudo, esse olhar que incide e percorre internamente e externamente aquilo que afeta, ocupa, instiga e provoca uma elaboração por parte da voz-poética. Por se tratar de um metapoema, reparamos que o artífice traz para

dentro do poema uma reflexão sobre os elementos que o fazem escrever e como deseja erguer a sua poética. O rigor dado ao traço está também no modo como ele se utiliza da linguagem e no modo como busca atentar-se àquilo que é capturado pelo seu olhar, como se pelo contato com o que o afeta ele fosse movido a escrever, seja por fatores internos ou cenas externas. A elaboração poética parte daquilo que é vivido em sua experiência corpórea e, pela oscilação, o poema é um corpo em movimento de vir a ser constante. O estado de flutuação da matéria caracteriza o poema como a performance de um fazer poético em processo de vir a ser, a oscilar entre estados pelo deslocamento, pela suspensão em que pairam as estruturas e os sentidos do poema, arquitetado-o a partir da fluidez. Dessa forma, o poeta trabalha a linguagem em seu desequilíbrio, oscilando entre o que está consolidado pelos sentidos e o que está em constante reformulação pela presença, sem desvincular-se da materialidade discursiva e corporal, pela qual constrói seu ofício a flutuar.

3. ENTREMEAR A MATÉRIA: “UMA ARQUITECTURA”

*os corpos gasosos movem-se
em correntes de ar
que solidificadas são
grossas paredes a separar
os outros corpos
a separar todos
os débeis estados da matéria*

(Luiza Neto Jorge, “A solidificação:
a solidão”)

O poema “Uma arquitectura”, vem seguido do poema “Eu, artífice”, no livro *O seu a seu tempo*.

Uma arquitectura

Entremear estar e
desaparecer dirigir-me para
onde ser
sem concentração e sem leveza
mais como objecto praticante
que
por acidente
servisse de paz e de perturbação

Corporalmente inserta numa
arquitectura
alvenaria salva merencória certa.

(Jorge, 2001, p. 136)

Assim como os poemas “de cima, de antes, de mais fundo” e “Eu, artífice”, este é um poema que propõe formulações sobre o corpo. O título “Uma arquitectura” evidencia a organização espacial de um objeto no mundo, de que forma ele se dispõe materialmente em seus elementos para se estruturar e ocupar um determinado território. Pensando na composição de um poema, há uma arquitetura pela qual ele se organiza e pela qual ele é reconhecido como poema e não como outro gênero textual. Essa arquitetura diz respeito a sua visualidade, sonoridade, a seleção das palavras e a forma com elas ocupam os versos e estrofes. O mesmo ocorre com o corpo, que é reconhecido pelas partes que o estruturam e o fazem ser um todo. Logo, pelo título, há o indício de que esse poema se voltará para as bases que estruturam o corpo físico e poético.

No primeiro e segundo versos “Entremear estar e desaparecer/dirigir-me para onde ser” há uma sucessão de verbos colocados um após o outro, sem vírgula os separando, como se estivessem sendo realizados em um só tempo e sem pausa, uma imagem composta de diversos movimentos. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, diz que “A frase poética é tempo

vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se criando” (1982, p. 80/81). Assim, por meio da frase poética presente nesses versos há um ritmo concreto de um corpo em movimento de realização e criação contínua. Os verbos entremear, estar, desaparecer, dirigir-se e ser são verbos que envolvem a presença de um corpo que os encarna e os produz.

A noção de um corpo entremeando pressupõe a existência de um outro corpo que será entremeado, seja um objeto, um ambiente ou uma pessoa, mas necessariamente uma existência material e sensível. Envolve o campo de significação do “entre”, daquilo que se interpõe a dois meios, entrando em contato com ambos mas não se fixando em nenhum, mantendo-se em seu estado e em seu movimento. Esse corpo entremeia e permanece transitoriamente em seu estado e em seu tempo para em seguida desaparecer. Guiado pelo verbo “dirigir”, há um deslocamento do corpo pelo espaço em busca de um lugar em que possa existir.

Como no poema “de cima, de antes, de mais fundo” e no poema “Eu, artífice”, há neste poema uma suspensão do corpo em se fixar em uma forma concreta, protagonizando ações de deslocamento, que desprendem o eu-poético, colocando-o em estados transitórios da matéria. A oscilação dessas estruturas faz com que seja performado um outro modo de incidência do corpo no mundo, um estado de desequilíbrio da ordenação e de provocação de formas de ocupar o estado físico sem fixar-se ou limitar-se. Pode-se traçar um paralelo entre o desequilibrar da matéria do corpo e o desequilibrar produzido pela poesia na homogeneidade da linguagem e de seus usos. Rosa Maria Martelo diz que “[d]esse desequilíbrio, cuidadosamente procurado com grande rigor construtivo [...] esperava-se a produção de nova versões-de-mundo, isto é, procurava-se um sentido que se revelava no próprio processo de dizer” (2010, p. 117/118). Assim, a criação poética, rigorosa e apurada, é movida pela busca de uma constante renovação dos modos de escrever poesia – paralelamente, em relação ao corpo, uma constante renovação dos modos de estar materialmente no mundo – atrelados ao processo de vir a ser.

Os versos seguintes “sem concentração e sem leveza/mais como objecto praticante” remetem justamente a esse movimento do eu-poético de vir a ser, materializando-se em um estado oscilante entre a concentração – centrando e convergindo – e a leveza – boiando e flutuando. Esse corpo realiza-se ao não ser nem uma coisa nem outra, no entremear das duas compara-se “mais como” – e não exatamente como – a um “objecto praticante”. Desde os primeiros versos do poema há uma tentativa de aproximar-se da forma dessa voz poética, movendo-se por diferentes estados físicos, tecendo negativas e, agora, trazendo como

afirmativa uma comparação, que não atinge a completa semelhança. É uma relação de aproximação do objeto pela não definição exata. O que há de exato é a sua materialidade de objeto praticante, como presença incidente no mundo, pela prática ou pelo exercício que ele realiza sobre outra matéria. Portanto, a presença do eu-poético nesses versos se materializa em uma existência atuante e não passiva.

O verso “que” quebra o poema, fraturando-o estruturalmente e propondo uma pausa que instaura uma outra temporalidade rítmica. Para Jacques Derrida, em seu ensaio *Che cos'è la poesia*, essa quebra de verso é a ferida áfona, a memória silenciosa da ferida que revela a catástrofe corporal do próprio poema. O verso seguinte “por acidente” retorna a esse “acidente do verso” (Magalhães, 2020), evento inesperado que desestrutura a ordem anterior pela qual essa materialidade poética estava organizada, deixando uma marca incontornável. “servisse de paz e perturbação” traz o resultado desse evento para o “objecto praticante” corpo/poema. Sem querer, isto é, não intencionalmente, esse corpo em presença ativa no mundo serve simultaneamente para fins opostos: agindo causando a paz e agindo causando a perturbação. Analisando esses dois efeitos causados pela ação desse corpo, a paz diz respeito a uma ordem harmônica, em concordância e em homogeneidade. Em oposição, a perturbação diz respeito à desordem, ao caos e à crise. Considerando o movimento de entremear, de interpor-se e mesclar-se entre meios, pode-se dizer que o eu-poético está em presença nesses contrários e busca realizar-se nesta discordância de interpretações.

No poema, entremear a matéria é como a ordenação é colocada em oscilação através da experiência corpórea, desequilibrando os sentidos e pressupostos consolidados. Para Martelo, a poética de Luiza Neto Jorge tem como característica ser uma

Escrita com o furor e fulgor de um ritual incendiário, como se cada palavra escondesse uma carga de dinamite, a poesia de Luiza Neto Jorge parece corresponder à aceleração de um motor discursivo; ao trabalho de uma veloz máquina verbal capaz de descolar a língua de seus usos mais comuns, mas também de unir na mesma liga de sentido os reinos mais heterogêneos de palavras. (Martelo, 1998, p. 69)

O trabalho dessa veloz máquina verbal produz, portanto, dois resultados distintos e simultâneos: o de desestruturar os usos mais comuns da língua e o de unir sentidos opostos na experimentação poética. Dessa forma, é explorada a capacidade criativa da linguagem de se desprender da fixidez e da primazia dos efeitos do sentido, conceituados por Gumbrecht, e de produzir modos de ordenação oscilantes. Essa ordem oscilante é provocadora de desequilíbrios na estrutura do poema por tensionar a linguagem e criar imagens, no caso dos poemas analisados neste presente trabalho, do corpo em estados físicos também de

oscilação. Com isso, a linguagem e o corpo são apresentados em um relação de tensionamento e reformulação constante, produtora de presença por ser centrada na materialidade discursiva e corporal.

Nos versos “Corporalmente inserta numa/arquitectura” há o estabelecimento de uma fixidez à forma desse corpo do eu-poético. Nota-se que na progressão da materialização dessa presença corporal ao longo dos versos, chega-se aqui no momento mais definitivo. O movimento feito pelo eu-poético ao longo do poema foi o de deslocar-se por estados físicos dirigindo-se para onde pudesse ser mais como objeto praticante. Nesses versos, ele é inserido em uma arquitetura, em uma forma de organizar-se corporalmente que não é mais oscilante e em processo de vir a ser. Ele é um corpo em uma forma determinada no espaço e, nos versos seguintes, é expresso o que isso significa: “alvenaria salva/merencória certa”. Alvenaria, por ser uma técnica de erguer paredes de forma segura, utilizando tijolos, pedra e argamassa, traz a resistência e a fixidez que até então não estava presente no poema. A alvenaria nessa arquitetura está garantida, ela está firme como um prédio ou com uma coluna de uma casa. Entretanto, considerando a direção que o corpo estava buscando performar, ao não se fixar e ao posicionar-se de forma atuante, a segurança da estrutura garante também um estado de merencória, isto é, de melancolia a essa voz. Uma vez que ao ser inserto numa organização fixa, o corpo perde a sua força de presença, a sua mobilidade de estar ou não estar, de ocupar meios opostos, de existir em um processo de vir a ser que propicia uma experimentação corpórea e poética. O efeito sobre o corpo é o da letargia de ver-se limitado por um modo de ordenação, como se a busca que fez por materializar-se em fluidez tivesse chegado a um fim que o deixa abatido.

O poema, portanto, é uma proposição do corpo e da linguagem se realizarem em uma estrutura de oscilação, por estarem entremeados e conviverem com meios opostos, mas coexistentes. Apesar de trazer a oscilação como movimento de elaboração poética, o eu-poético chega ao final sem conseguir tornar-se materialidade em movimento de deslocamento entre estados, sendo fixado uma estrutura que é tão resistente quanto limitante. Com isso, o tensionamento proposto dos usos e modos de organização material, são elaborações que ficam no campo da experimentação, mas que parecem conviver com uma realidade que impõem um padrão, uma forma a ser seguida. Entretanto, mesmo não se realizando ao final nesse entremear da matéria, essa voz poética, centrada na materialidade oscilante da linguagem e do corpo, performa um outro modo de ser-estar corpóreo, no qual os estados de matéria se entremeiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poemas “de cima, de antes, de mais fundo”, “Eu, artífice” e “Uma arquitectura” estão dispostos de forma sucessiva no livro *O seu a seu tempo*, de Luiza Neto Jorge. Essa disposição evidencia na leitura dos poemas as características compartilhadas entre eles, sendo a principal a de se tratarem de poemas cuja a presença do corpo e da linguagem é marcada por sua materialidade. Retomando os conceito de Hans Ulrich Gumbrecht sobre os “efeitos do sentido e os “efeitos da presença”, podemos dizer que esses poemas centram-se no contato físico que é estabelecido entre as presenças do corpo no mundo, explorando os modos como esse corpo pode realizar-se em matéria. Com isso, há a subversão da lógica que hierarquiza a interpretação e a materialidade, pois os poemas rompem com a cristalização dos sentidos já consolidados sobre o que é um poema e o que é um corpo, se utilizando desses pressupostos – as características que os fazem ser reconhecidos como tais – para propor outros modos de ordenação.

Nessa busca por outras formas de estruturar essas materialidades, notamos que há a criação de um desequilíbrio, reconhecido como central na experimentação poética. O movimento de fazer oscilar as noções estabelecidas cria, a partir daquilo que já se conhece, um outro modo de composição poética e da incidência do corpo no mundo. Evidenciamos esse aspecto ao explorar os estados físicos que o corpo ocupa em cada um dos poemas.

No poema “de cima, de antes, de mais fundo” o corpo está em constante movimento de suspensão e reflexão, estando sensível aos efeitos gerados pelo contato, não se consolidando em uma só ordenação. Notamos essa condição do corpo através da mudança de estados físicos, com a fluidez das circunstâncias, do tempo, dos sons, que ao serem elaborados numa fusão de formas e modos de realização, produzem uma presença sensível, um outro modo do corpo e da linguagem se organizarem.

No poema “Eu, artífice”, o eu-poético volta-se para o seu fazer poético e o elabora pela flutuação, partindo daquilo que é vivido em sua experiência corpórea, pela materialidade em estado de vir a ser. Pelo desequilíbrio, oscilando entre as formulações cristalizadas pelos sentidos e a materialidade discursiva e corporal produtora de presença, o corpo e a linguagem são erguidos em tensionamento, sendo o trabalho do eu-poético o de um ofício a flutuar.

No poema “Uma arquitectura”, ao entremear a matéria buscando formas de realizar-se em meios opostos, o eu-poético experimenta realizações do corpo e da linguagem em uma estrutura de oscilação. O poema performa esse estado oscilante, mas se concretiza,

ao final, numa estrutura de alvenaria, numa arquitetura fixa. Entretanto, pelo tensionamento dos usos e dos modos de organização material, há a experimentação poética de uma fluidez de estados da matéria, mesmo que ela não permaneça nesse desprendimento da ordem.

Suspensão, reflexão, flutuação e entremear: espaços oscilantes em que a experiência poética, nesses poemas é de abertura a modos de ser-estar corpóreos da linguagem e do corpo. A partir desse espaço aberto para a experimentação, uma outra forma de estruturar a linguagem é performada, atrelada a um outro modo do corpo estar materialmente no mundo. Ao buscarem não se concretizarem e não se ordenarem em uma fixidez material, os poemas suspendem os usos, os tempos e os modos cristalizados sobre o que é o corpo e o que é o poema. A experiência corpórea, assim como a experiência poética, é fruição, pela qual se afeta e se é afetado, num contato entre as palavras e o corpo. É por meio dessa materialidade discursiva e corpórea que é restituída a experiência da linguagem e do corpo para além de mediação de sentidos e de comunicação de interpretações, sendo a vivência de suas presenças enquanto coisas do mundo. Com este trabalho, pretendemos ter demonstrado que é através das oscilações do corpo e da linguagem que esses três poemas de Luiza Neto Jorge são construídos. Essas oscilações tensionam dos usos mais comuns da língua e do corpo, criando outros modos de escrever poesia e de estar corporalmente no mundo.

REFERÊNCIAS

- CRUZ, Gastão. A quarta dimensão da poesia de Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida (org.). **Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Niterói: EdUFF, 2010, p. 31-42.
- DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor*, n. 10, p. 113-116, maio 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- MAGALHÃES, Danielle. **Uma teoria do verso: amor e catástrofe**. Alea: Estudos Neolatinos, 2020.
- MARTELO, Rosa Maria. Furores e fulgor na poesia de Luiza Neto Jorge. **Hífen: Cadernos Semestrais de Poesia**, 12, 1998, p. 67-87.
- MARTELO, Rosa Maria. Corpo, Enunciação e Identidade na Poesia de Luiza Neto Jorge. **Identidades no Feminino: Cadernos de Literatura Comparada**. Porto: ILC/Granito Editores, 2001, p. 34-48.
- MARTELO, Rosa Maria. Um jogo de relâmpagos. In MARTINS, Floriano (Org.). **Corpo insurrecto e outros poemas** São Paulo: Editora Escrituras, 2008.
- MARTELO, Rosa Maria. **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- NAVA, Luís Miguel. Acme a ser Arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge. In: **Ensaaios reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 226-242.
- JORGE, Luiza Neto. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. **Portugal maio de Poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.