

Sara Marina Barbosa  
Centro de Estudos Comparatistas  
Faculdade de Letras de Lisboa  
[sara.barbosa@campus.ul.pt](mailto:sara.barbosa@campus.ul.pt)

*Canto*: feminino, plural – Sobre as vozes em *Poesis*, de Maria Teresa Horta<sup>1</sup>

*Nós somos tudo aquilo que se move à nossa volta (...)  
Somos tudo aquilo que foi antes de nós e tudo aquilo  
que se projecta no futuro, que ajudamos a construir.*  
Maria Teresa Horta<sup>2</sup>

### 1. Irmã de Orfeu ou uma poética de diferença sexual

A estreia poética de Maria Teresa Horta, na década de 60 do século XX, situa-a entre as pioneiras vozes femininas que se fazem ouvir na poesia sem procurar elidir as marcas de sexo, género ou sexualidade. A *História da Literatura Portuguesa* organizada por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho regista-as nos seguintes termos:

Desde Florbela Espanca e Irene Lisboa, passando por Natália Correia, que a mulher se esforçava por trazer à poesia portuguesa a expressão descomplexada da condição feminina; mas só com as três mulheres que integravam o grupo de *Poesia 61*, Maria Teresa Horta, Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge, essa expressão parece atingir a autenticidade e a plenitude. (Saraiva, 2002: 358)

A “autenticidade” e a “plenitude” dessa expressão vêm marcadas nos versos de Maria Teresa Horta desde cedo – fazendo uso das palavras do crítico e seu companheiro na *Poesia 61*, Gastão Cruz – por um sentido de “radical contestação” (2008: 270). Interessa também convocar o trabalho da ensaísta Ana Luísa Amaral que ao falar da autora de *Minha Senhora de Mim* (livro que, recorde-se, foi publicado em 1971 e logo retirado pela censura), propõe o emprego do conceito de *transgressão*, esclarecendo-o: “reside num aproveitamento da tradição poética, para, a partir dela, romper fronteiras e limites” (2017: 27).

Para melhor entender o confronto com as imposições e limites canónicos, acrescente-se ainda uma reflexão do autor de *A Morte Percutiva* sobre o estatuto da poesia de noventa:

como nomeação do mundo, como revelação da ‘importância misteriosa de existir’ (cito Pessoa, evidentemente), como relação do poeta com o universo, é, porventura, o

---

<sup>1</sup> Este estudo foi desenvolvido no âmbito da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/140336/2018, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

<sup>2</sup> Entrevista a Ana Raquel Fernandes, publicada na revista *Café com Letras* (Fernandes, 2016:73).

núcleo mais estável e significativo da nossa língua poética no século XX. (Cruz, 2008:25)

Partindo das noções enunciadas, a saber, contestação/transgressão, tradição poética e nomeação do mundo, i.e. de um universo concreto e subjectivo, pretende-se investigar alguns dos ecos e vozes que Maria Teresa Horta revela em *Poesis*, volume que viu a luz em 2017.

A obra convida a entrar num universo em que, desde logo (“*Ab initio*”, como salienta o título do primeiro poema), o *eu* se assume feminino, corpóreo e sexualizado, ao mesmo tempo que torna manifesta a sua arte poética – e anote-se que *Poesis* pode muito bem ser lido como um exuberante conjunto de artes poéticas. Veja-se esse poema inicial:

Primeiro escrevi  
com breves murmurações  
e lentos cuidados de asa

desabituada  
do voo das palavras

Depois ganhei pé  
na fundura de mim mesma  
na ousadia dos versos

onde se colhem  
os êxtases  
no corpo da escrita

Em seguida comecei  
a assombrar os verbos  
e a reinventar metáforas

a sintaxe de fogo  
os ícones do tempo  
as dúvidas, os dilemas

Escrevendo poemas  
(Horta, 2017:17)

Numa primeira fase, o sujeito lírico descreve com rigor e pormenor a génese da sua aventura na escrita – organizando em torno do verbo “escrevi”, os modos que o esclarecem: “com breves murmurações” e, em seguida, “lentos cuidados de asa”. Note-se a lenta progressão temporal, transmitida pelos vocábulos que organizam o discurso – “Primeiro”, “Depois”, “Em seguida” –, apontando a gradual maturação do ofício da escrita.

A etapa seguinte, uma vez dominados os códigos do “voo das palavras”, será a da “ousadia dos versos”, como se verifica através metáfora da estrofe seguinte que, sendo de natureza agrícola surge associada à colheita, realizada na época própria, e pela localização, à fisicalidade do acto escrevente – “onde se colhem / os êxtases / no corpo da escrita”. Agora que a escrita é consubstancial ao “eu”, recusando o que não seja a “fundura de mim mesma”, é tempo de instaurar a transgressão, rumo à plenitude. Assinalem-se os verbos “assombrar” e “reinventar”, elucidativos dos processos de transfiguração, apropriação e assimilação, através dos quais o sujeito vai tornando sua a retórica da escrita dos poemas. A “sintaxe de fogo”, forma de investir as palavras da paixão, do ardor e, ao mesmo tempo, por um processo alquímico ligado ao elemento, proceder à transfiguração necessária; “os ícones do tempo”, representações da linha temporal em que este “eu” se insere e que será esclarecida em poemas subsequentes; “as dúvidas, os dilemas”, questões humanas e da tradição lírica que, tendo em conta o trabalho de construção de uma voz poética feminina que este texto encena, são necessariamente objecto de reinvenção.

Está-se, assim, perante uma poesia que ousa dizer ao que vem: falar de si mesma, enquanto canto (a que chamará épico, como mais adiante se verá), porém com voz e corpo sexuado de mulher, que não quer nem precisa de ocultar-se para afirmar o seu valor.

No poema “Eurídice” (Horta: 2017:132), teremos finalmente acesso ao que se pode chamar a versão da história pela voz da figura feminina: Orfeu é abandonado pela sua musa que voluntariamente “se distancia”. Este abandono propicia a libertação não só de Eurídice, mas igualmente do cantor pois conforme regista Ovídio, Orfeu dedicar-se-á a novos amores (os rapazes)<sup>3</sup> e, em silêncio, sofrerá a morte às mãos das ménades – o vate foi silenciado<sup>4</sup>.

Não se põe em dúvida que a emancipação feminina seja benéfica para todas as pessoas, porém, ainda que a lira de Orfeu tenha acabado por ir parar, em Lesbos, quem sabe se às mãos de Safo<sup>5</sup>, a história de uma possível irmã do vate da poesia ainda não foi bem contada. A Eurídice do poema homónimo liberta de si Orfeu e, a partir daqui, os versos não são sobre ele, nem sobre a sua lira. Talvez venham a ser a história de outros amores, de sororidades, de vozes femininas desenhando “rubra rosa de fulgor / em torno/

---

<sup>3</sup> Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, X. 78-85.

<sup>4</sup> *Idem*, XI. 20-43; Também Maffei chama a atenção para este aspecto (Cf. 2019: 217).

<sup>5</sup> Segundo narra Ovídio, a lira e a cabeça de Orfeu “vão dar às costas de Lesbos” (*Metamorfoses*, XI. 55), o que nos autoriza a imaginar uma linha que chegue à poetisa maior da mesma ilha.

da harmonia” (Horta, 2017: 132). É a épica aventura do conjunto dessas vozes que em *Poesis* Maria Teresa Horta intenta contar.

## 2. *Poesis* – Releitura, apropriação, transgressão

*Poesis* estrutura-se em sete secções que, como aponta Luís Maffei, além de constituírem o relato daquilo que Gastão Cruz designa por “a vida da poesia”, dão corpo a um “livro de gesta, um conjunto épico”. Neste corpo de textos, Maria Teresa Horta, voltando a citar a recensão de Maffei “cultiva de novo o lugar feminino na, da, criação” (2019: 216).

“Vocação”, “Invocação”, “Avocação”, “Convocação”, “Provocação”, “Evocação” e “*Ad Finem*” são as divisões do livro, precedendo o singular poema final, significativamente intitulado “Epopéia”, que funciona como epílogo e explicitação, grafado em itálico, a apontar para uma voz poética em discurso directo, que dirige a sua fala a quem a ouve ou lê. Ouça-se esse final, que pode, circularmente, levar-nos ao início:

*Epopéia*

*Esta é a minha epopeia  
feita de poesia  
perdimentos e palavras*

*sem deuses nem batalhas  
sem heróis nem lágrimas  
sem o bronze das armas*

*poema a poema a poema  
paixão após fulgor após beleza  
na sua dimensão mais ávida*  
(Horta, 2017:254)

A voz poética assume-se rapsodo que, singularmente, revisita e revê a tradição: aqui não se procura o “som alto e sublimado” nem o “estilo grandiloquo e corrente” do decassílabo canónico do legado patriarcal (a épica camoniana, síntese e modelo do género em Portugal).

A epopeia distingue-se por exprimir “a exaltação de um acontecimento memorável e extraordinário, capaz de interessar a um povo ou mesmo à própria humanidade, veiculando uma visão heroica do mundo” (Ferro, 1997 : 342-343); é também por ser um modo que une narração e lirismo, se destina a tratar matéria grandiosa e ter sido estabelecido “ao longo dos séculos pela teorização poética, a partir do modelo aristotélico, e fazendo deste género um dos mais codificados da produção literária” (344),

que tão bem serve o propósito de, subvertendo o modelo, manter o tom de “exaltação” de um (ou vários) acontecimentos memoráveis para a história da humanidade. Na primeira secção de *Poesis*, “Vocação”, cujo conteúdo tem muito de “proposição”, encontra-se um poema que, de certa forma, responde ao questionamento acerca do sentimento épico: “Desobedecendo ao preceito” (Horta, 2017: 27-28).

A história pode, assim, voltando a “Epopéia”, ser contada de forma diversa: três tercetos em verso predominantemente curto (redondilha), valorizando a incisão do signo, a harmonia e a musicalidade: “poesia, / perdimentos e palavras” – a enumeração surge ao serviço de uma economia objectiva no desvelamento desta “epopeia” e a aliteração sublinha o ritmo que se opõe ao da estrofe seguinte. Três versos anaforicamente paralelos, sendo os dois primeiros de ritmo binário, o que aponta, por um lado, para uma cadência de pendor guerreiro ligada à tradição, mas por outro, para a sua anulação, pela polaridade negativa das frases. A última estrofe insiste na musicalidade dada pela aliteração e na acumulação de experiências que constitui esta aventura heroica, alternativa e transgressora: “poema a poema a poema” (em vez de deuses e batalhas, heróis, lágrimas e armas); o verso seguinte, apesar de um pouco mais longo, mantém a estrutura tripartida do anterior e a ideia essencial exprime-se gradativamente, até ser concluída pela amplificação que constitui o último verso: “Paixão após fulgor após beleza / na sua dimensão mais ávida”.

Podemos fechar *Poesis* por momentos e voltar de novo à primeira página, pois está aberto o caminho para uma nova compreensão da épica que é a escrita poética no feminino: feita de contenção e de excesso, na justa medida, próprios da forma breve, que a tradição consagrou no lirismo e Maria Teresa Horta resgatou para contar a aventura de escrever à margem do género e do sexo canónicos. Não se encontram nestes textos os habituais elementos que compõem o género épico, mas sim uma apropriação de alguns deles (como a inscrição numa linhagem que remonta às canções de gesta ou a celebração de “grandes feitos”) e, sobretudo a sua subversão, mostrando que essa celebração ou esses feitos não têm de obedecer ao cânone patriarcal. A poesia pode escreve-se outra e afirmar um outro paradigma heróico, instituindo novos cantos para novas heroínas.

Da mesma forma se tornou claro, desde os primeiros poemas, que a poesia é e está na vida sendo por isso responsabilidade da poetisa inscrever no poema os símbolos da sua existência quotidiana, nomear o universo, empregando novamente a terminologia de Gastão Cruz. Leia-se, a título de exemplo, poema “Acrescentando a vida”:

Vou acrescentando a vida  
dando pontos de escrever  
no que em mim está rasgado

faço a bainha dos versos  
prego o botão da blusa  
ponho o fecho de correr  
na asa da estrofe alada

Leio e faço poesia  
acaricio as lombadas  
dos livros e o seu saber

pelas páginas do prazer  
vou criando a harmonia  
na senda da ambiguidade

ponho luz na escuridade  
(Horta, 2017: 42)

O sujeito lírico que se representa nestes versos não recusa as tarefas habitualmente desempenhadas pelas mulheres, nem as coloca num universo à parte do seu trabalho poético, antes as convoca para o seu texto e nele as entrelaça, conferindo-lhe o valor, reconhecimento e dignidade que muito lhes têm sido negados. As actividades ligadas ao acto de costurar (“dando pontos”; “faço a bainha”; “prego o botão”; “ponho o fecho”) são também artes de criação poética: o próprio texto é uma metáfora têxtil.

Esta associação das tarefas ditas domésticas à escrita e particularmente à poesia, é visível em vários poemas deste volume, além do que se acaba de referir, com referência a duas das mais emblemáticas funções femininas que ligam trabalho e cuidado, criatividade e amor – o universo da tecelagem e da costura e o da culinária. Citem-se alguns exemplos: “fiar e tecer” (29); “a tecer / a destecer o que faço” (como Penélope), 115; “cerzindo a dor com a sombra / o pomar com o vestido / a tília na luz incerta” (156); “a aventura que teço / no alinhavo do vento” (169); ao universo culinário como no poema “Ao lume do meu peito” – “Deito no tacho as palavras (...) Levo ao lume” (101). Quem dá voz a esta escrita está inteira nos poemas: corpo, razão, sentimento e tradição. E nisto se inclui o trabalho que desempenha para cumprir o que a sociedade espera de si, o seu papel de mulher.

Se o “eu” poético recorda, por vezes, que esta é a sua obra poética, para frisar a contiguidade entre o texto e quem o tece, a amadora e a coisa amada, (“Eu sou a minha poesia”, 2017: 25), é igualmente forte a consciência de que a sua voz não é singular mas sim constituída por todas as vozes que a precederam e dela fazem parte, de forma

intrínseca. E se, no poema “Palavras” (97), “Há palavras de poesia / de versos a seu amado / seu amante e seu amigo”, convocando explicitamente a tradição da lírica trovadoresca, a essas se acrescentam outras, “palavras de leitura / de descoberta e ruptura / palavras de conhecer”, assinalando a capacidade de ir pondo em causa a “descoberta” pela “ruptura” e discernimento entre “conhecer” e “saber”. E se novamente se inscreve a tradição, ao nomear as “palavras de se escrever / sonetos com a saudade”, agora aludindo à fortuna que o soneto teve na poesia de autoria feminina e temática amorosa, a conclusão aponta para a possibilidade de olhar a tradição de perspectivas outras, numa releitura potencialmente transgressora:

Há palavras de avidez  
de verde pino e malícia  
palavras de português

na descoberta da língua  
(Horta, 2017: 97)

“Na memória de Zeus” (Horta, 2017: 131), poema de “Convocação”, é um dos que não pode deixar de ser convocado para estas observações, por literalmente pôr em cena o confronto entre a figura de Zeus, representante de uma tradição patriarcal e *eu* poético cuja revisão da história vem, transgressora, perturbar a memória canónica. A “rosa”, flor-símbolo ancestralmente ligada ao feminino<sup>6</sup>, é adjectivada de forma a sublinhar a forma não-conforme àquilo que seria esperado do seu comportamento, pois esta rosa é “acicatada, incendiada / na memória de Zeus”. Como surge essa nova representação feminina, visando submeter um cânone? O sujeito poético responde pelas interrogações retóricas, assinalando primeiras e sub-reptícias insinuações: “Vozes? / Versos?”. O último dístico, porém, é afirmativo: “Musas / Poetisas escusas” – há outra história a ser contada, por outras vozes, outros versos; pelas musas e pelas obscuras poetisas a quem por muito tempo se não deu voz própria e que agora ousam falar ser serem nem terem intermediários<sup>7</sup>.

Não sendo possível observar analiticamente cada uma das vozes que *Poesis* convoca, estabelecendo uma linhagem que Maria Teresa Horta faz questão de tornar clara

---

<sup>6</sup> Recorde-se que a rosa é um símbolo da beleza, da vida, da alma, do coração, do amor (e do seu dom), associada à Mãe divina, mas também de renascimento e regeneração e uma das flores preferidas dos alquimistas (Cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982: 822-824).

<sup>7</sup> Se tivermos em conta que as Musas, apesar de omniscientes e incontornáveis fontes de inspiração poética, apenas se manifestavam pela voz do poeta, que, no fundo, as legitimava. Aqui, a musa é parte da poetisa: “dentro de mim se inventa” (Horta, 2017:252).

e nela se enraizar, a enumeração, ainda que não exaustiva, pode fornecer um esboço ilustrativo.

A esta reunião de “poetisas / mas também as profetisas / filósofas, compositoras (...) inventando a mulher nova”, como é dito no poema “Visionárias” (2017: 209-211), são chamadas mulheres de diferentes quadrantes e origens. Eurídice rebelde, a recusar a submissão: “–Não irei mais de Orfeu / ser a sua musa” (132); Penélope, “desfazendo nó e laço / a desmanchar, a tecer” (155); Morgana, a feiticeira, com os seus filtros “e palavras salvadoras” (180), Cassandra, a “pitonisa (...) filha da profecia” (181); Safo, “mulher indomável / sem medo de se perder / onde a poesia é mais ávida”(208); Hildegara de Bingen, a monja-curandeira que vai “folheando o sol / na busca da muita luz” (212); Teresa de Ávila, modelo com os seus “Êxtases” e “Entregas” (215); Leonor de Almeida, escutando “em si / o motim / e depois o desconcerto” (217); a regrada Emily Dickinson, por um contraste, que talvez o não seja, antes atravessado pelo “todo numa mistura” (229); Sylvia Plath, “com o seu olhar aceso / de ferro em brasa” (231). Eis algumas das nomeadas para este registo transgressor que as canta como heroínas que foram.

Um excerto do início e outro do final de “Perdição” (Horta, 2017: 34-35) pode ser tomado como explicativo das finalidades desse encontro de irmãs, oriundas de séculos e espaços mítico-simbólicos tão diversos:

Para escrever eu preciso  
ter séculos de perdição  
  
com invenções de bramido  
lava em vez de chama  
mesmo antes do início  
  
(...)  
  
sou ladra e sou ladrão  
de feras e florestas  
ou sussurros e gemidos  
  
Para escrever eu preciso  
De eternidade e paixão  
  
Num excesso sempre  
incontido  
de perda e perdição.  
(Horta, 2017: 34-35)

O sujeito lírico começa por declarar a impossibilidade de exercer a escrita sem que esta se sustente de todo o labor que a precede: “séculos de perdição”. Os versos subsequentes explicitam o tempo e a matéria – não apenas este *eu* escreve contendo em si o mundo

“mesmo antes do início”, como trabalha com todas as palavras e todos os géneros que o precederam. Desse “excesso sempre / incontido / de perda e perdição” irá fazer parte, unido a sua escrita a de outros e outras; o seu caminho, porém, como afirma num outro poema é traçado “embaraçando os sentidos / os traços e os sinais // vindos dos tempos idos” (2017: 218), construindo também assim, pelas escolhas e pela transgressão, a sua linhagem.

### 3. “*Numa roda de mulheres*”<sup>8</sup>

No estudo que dedica à emergência da autoria feminina na poesia portuguesa, *O Formato Mulher*, publicado em 2009, afirma Anna Klobucka:

*O corpo feminino da escrita* emerge (...) como um dos últimos redutos em que a prepotência do discurso masculino consegue reter a plausibilidade que historicamente lhe foi garantida sem reservas e que, hoje em dia, a actividade social e intelectual autónoma das mulheres (...) amplamente questiona e deslegitima. (...) [É] através da leitura atenta e concretamente focalizada da produção literária de mulheres escritoras, ou, mais precisamente, de escritoras escrevendo(-se) enquanto mulheres, que se podem começar a esboçar as configurações textuais deste questionamento – ponto de partida para a formulação de relações efectivamente *outras* entre a sexualidade e a textualidade. (Klobucka, 2009: 41, itálico do texto)

As palavras da ensaísta aplicam-se, no geral, a toda a obra de Maria Teresa Horta e com particular ênfase a *Poesis*, lugar de inscrição de um corpo escrevente, retomando as afirmações iniciais do presente artigo, um corpo com sexo, com género, com sexualidade – um corpo feminino, orgulhoso por tomar, finalmente, a palavra e afirmar um discurso que é seu. Um discurso que traz em si todas as mulheres apagadas de uma tradição literária androcêntrica e falocêntrica, por falta de poder, real e simbólico, para fazer valer a sua palavra escrita.

Em entrevista a Ana Raquel Fernandes, Maria Teresa Horta confessa: “A minha voz é feminina, a minha escrita é de mulher. Gostaria que os meus poemas fossem sempre ditos por mulheres” (Fernandes, 2016: 73). A proposta parece radical, mas porventura justa, se se pensar que se trata de um resgate, de um ajuste de contas, de uma ocupação de espaço e tempo tão longamente negados. Afinal, conforme explicita o poema “Escritoras” (Horta, 2017: 232-235) o percurso foi (e ainda é) longo e arriscado – e constitui-se matéria épica deste canto. O texto apresenta uma estrutura formal que imediatamente nos transporta para a tradição do romanceiro – tercetos de verso curto agrupados em conjuntos de dois, três ou quatro que são pontuados por um dístico que

---

<sup>8</sup> Horta, 2017: 178

funciona como refrão: “Escrevemos / corremos riscos”. Trata-se de uma forma oralizante e dramática, que facilmente se imagina recitada (ou cantada) por um grupo de mulheres desempenhando as suas tarefas quotidianas, unindo a sua voz. Salientem-se apenas dois excertos, demonstrativos da leitura que acaba de se propor:

amazonas na conquista  
escritoras e poetisas  
criamos na rebeldia

a tomar a literatura  
pela raiz e semente  
e na matriz do inverno

mas nesse labor  
de Luz  
dissimuladas no tempo

**Escrevemos**  
Corremos riscos

(...)

libertárias e ousadas  
arrojadas, destemidas  
ardentes, flibusteiras

romancistas, passionárias  
filósofas e poetisas  
espadachins e feiticeiras

**Escrevemos**  
Corremos riscos

(Horta, 2017: 233-235, negrito do texto)

Assumindo-se plural e feminino, o sujeito poético enumera, em primeiro lugar, as agentes e os materiais envolvidos no arriscado labor da escrita, mostrando como esse foi um trabalho longo e lento (“na matriz do inverno”; “dissimuladas no tempo”); as restantes estrofes são também predominantemente constituídas por enumerações, mantendo o ritmo binário, a lembrar que há sempre um par, e insistindo na ideia de que aquelas que escrevem, ao longo dos tempos, tiveram necessidade de se transfigurar, de se confrontar, de correr todos os riscos, para conservar e passar o testemunho às gerações seguintes. Aqui se concretiza a matéria épica deste canto: esta é a gesta das escritoras, os seus riscos e as suas glórias, a sua vitória – “**Escrevemos**”.

Herdeiras desta orgulhosa tradição, seguimos com Maria Teresa Horta, ao encontro de Ariadne, para com ela desdobrar “[o] fio emaranhado / do desejo revolvido”

(2017: 118), um fio que nos pode guiar na leitura de *Poesis* – canto épico feminino e plural.

### Referências bibliográficas

Amaral, Ana Luísa (2017). *Arder a Palavra e Outros Incêndios*. Lisboa : Relógio D'Água.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Édition revue et augmentée. Paris : Éditions Robert Laffont et Jupiter.

Cruz, Gastão (2008). *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Fernandes, Ana Raquel (2016). “Maria Teresa Horta e a fruição da palavra” (Entrevista). *Café com Letras, revista de literatura*, Maio 2016, nº 2, 68-73.

\_\_\_\_\_ (2016). “Maria Teresa Horta: as teias da narrativa”. *Café com Letras, revista de literatura*, Maio 2016, nº 2, 74-76.

Ferro, Manuel (1997) “Epopéia”. *Biblios. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/ São Paulo: Ed. Verbo, 342-347.

Horta, Maria Teresa (2017). *Poesis*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Klobucka, Anna M. (2009). *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.

Maffei, Luís (2019). “Maria Teresa Horta. *Poesis*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2017” (Recensão crítica). *Colóquio/Letras*, nº 200, Jan. / Abril 2019, 214-217.

Ovídio (2007) *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.

Saraiva, Arnaldo (2002). “Anos 60. Poesia”. Lopes, Óscar e Marinho, Maria de Fátima. *História da Literatura Portuguesa, Vol.7. As Correntes Contemporâneas*. Lisboa: Publicações Alfa, 343-363.