

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

LARISSA BISTAFÁ ANTUNES DE OLIVEIRA

CORPOS SAGRADOS E DESEJOS PROFANOS:

Luxúria e ambiguidade em poemas de *Decadência* (1923), de Judith Teixeira

SÃO CARLOS-SP
2026

LARISSA BISTAFA ANTUNES DE OLIVEIRA

CORPOS SAGRADOS E DESEJOS PROFANOS:

Luxúria e ambiguidade em *Decadência* (1923), de Judith Teixeira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos de Literatura.

Linha 1: Literatura, História, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Camila da Silva Alvarce

SÃO CARLOS - SP
2026

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Larissa Bistafa Antunes de Oliveira, realizada em 20/02/2026.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar)

Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce (UFSCar)

Este trabalho é dedicado a Exu Tiriri e Maria
Mulambo, guardiões dos meus caminhos e das minhas
travessias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) por proporcionar um ambiente fértil ao meu desenvolvimento acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar (PPGLit), por me acolher em minha jornada formativa como pesquisadora e por oferecer experiências tão estimulantes, como estágios, aulas e projetos de extensão, que têm sido fundamentais para os meus estudos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que me permitiu realizar esta pesquisa.

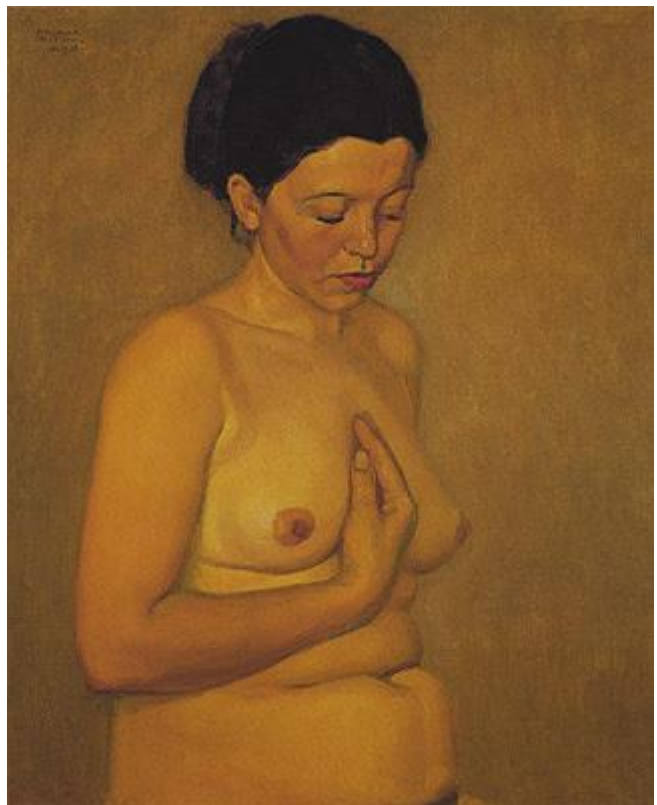
À minha orientadora, Profa. Dra. Camila da Silva Alvarce, por todo o apoio, dedicação e ensinamentos, pelas excelentes aulas e reuniões e por toda a competência, empatia e sororidade que a tornam um grande exemplo de profissional e de ser humano para mim.

Agradeço aos membros da banca examinadora, Profa. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF) e Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar), pela leitura atenta do trabalho e pelas valiosas contribuições e sugestões, fundamentais para o aprimoramento e o desenvolvimento final desta dissertação.

À minha família, especialmente à minha avó Aparecida e ao meu avô José, por uma criação repleta de afeto e pelos sacrifícios que fizeram para que eu tivesse acesso a uma boa educação e às melhores oportunidades acadêmicas. Ao Thomas, que também é parte essencial dessa família, por sua paciência, amor incondicional e por estar sempre ao meu lado nos meus melhores e piores momentos.

Aos meus amigos, especialmente aos colegas de turma do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, pelo apoio e pelas trocas valiosas. Por fim, agradeço às mulheres dissidentes que, em diferentes tempos e contextos, desafiaram as normas impostas ao corpo, ao desejo e à escrita, tornando possível a emergência de outras vozes, outras poéticas e outros modos de viver.

“É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal” (Cixous, 2022, p. 31).



Pintura do Modelo Vivo, Antônio de Pádua Dutra.

RESUMO

Judith Teixeira (1880–1959) foi uma poetisa modernista portuguesa cuja obra desafiou os paradigmas morais e estéticos de seu tempo, por isso enfrentou severos episódios recriminatórios. Devido à recepção de sua época, Judith permaneceu por muito tempo marginalizada do cânone literário português. Em seus poemas, observa-se a expressão livre e plural dos desejos femininos, que abrange desde o erotismo heterossexual até o lesboerotismo, configurando o que a própria autora denominou de força da “luxúria”. Por assumir uma voz feminina subversiva e consciente de sua potência desejante, Judith Teixeira ocupa um entrelugar estético: dialoga com as temáticas do Decadentismo, com a experimentação e cronologia do Modernismo e antecipa debates sobre gênero e sexualidade que seriam retomados pelo pensamento pós-moderno. Assim, a presente pesquisa tem como objetivo examinar a construção da luxúria em *Decadência* (1923), considerando suas ambiguidades, duplicidades e transgressões poéticas. O aporte teórico mobiliza, principalmente, *O Erotismo* (1988), de Georges Bataille, além das contribuições da crítica feminista e dos estudos culturais, especialmente autores como Showalter (1994), Klobucka (2009), Hélène Cixous (2022), Richard Rorty (2007) e Bhabha (2013), para discutir o erotismo, a subjetividade e o discurso feminino como formas de resistência. Deste modo, compreende-se que Judith Teixeira inaugura uma poética de transgressão que ultrapassa os limites de seu tempo, reafirmando o poder da escrita como espaço de desejo, emancipação e afirmação do feminino.

Palavras-chave: Luxúria; Erotismo; Escrita feminina/feminista; Poesia portuguesa modernista; Judith Teixeira.

ABSTRACT

Judith Teixeira (1880–1959) was a Portuguese modernist poet whose work challenged the moral and aesthetic paradigms of her time, for which she faced severe recriminations. Due to the reception of her work at the time, Judith remained marginalized from the Portuguese literary canon for a long time. Her poems express the free and pluralistic nature of female desires, ranging from heterosexual eroticism to lesbian eroticism, configuring what the author herself called the force of “lust”. By assuming a subversive female voice conscious of her desiring power, Judith Teixeira occupies an aesthetic in-between space: she dialogues with the themes of Decadentism, with the experimentation and chronology of Modernism, and anticipates debates on gender and sexuality that would be taken up again by postmodern thought. Therefore, the present analysis aims to examine the construction of lust in *Decadência* (1923), considering its ambiguities, duplicities, and poetic transgressions. The theoretical contribution mainly draws on Georges Bataille's *Erotism* (1988), in addition to from feminist criticism and cultural studies, especially authors such as Showalter (1994), Klobucka (2009), Hélène Cixous (2022), Richard Rorty (2007) and Bhabha (2013), to discuss eroticism, subjectivity, and female discourse as forms of resistance. Thus, it is understood that Judith Teixeira inaugurates a poetics of transgression that transcends the limits of her time, reaffirming the power of writing as a space of desire, emancipation, and affirmation of the feminine.

Keywords: Lust; Eroticism; Feminine/Feminist writing; Modernist portuguese poetry; Judith Teixeira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Um caderno de Lena de Valois	17
Figura 2 – Capa da 1ª edição da obra Decadência (1923)	21
Figura 3 – Capa da 1ª edição da revista Europa	29
Figura 4 – Capa da 2ª edição da revista Europa	29
Figura 5 – Capa da 3ª edição da revista Europa	29
Figura 6 – Ilustração Bouquet de Fleurs, publicada em La Vie Parisienne	126
Figura 7 – Vênus de Capua (autor desconhecido, 117-138 a.C.)	143
Figura 8 – Vênus de Milo (autor desconhecido, Séc. II)	143
Figura 9 – Venus and naked man (Pablo Picasso, 1972)	143
Figura 10 – Venus et l'Amour (Pablo Picasso, 1967)	144

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 SOBRE A (FELIZMENTE) “DESAVERGONHADA” JUDITH TEIXEIRA.....	16
2.1 ENTRE VERSOS E ESCÂNDALOS: Apresentando a poetisa Judith Teixeira.....	16
2.2 ENTRE CLÁSSICO, MODERNO E PÓS-MODERNO: Judith Teixeira como transgressão contínua.....	34
3 “TORCEM-ME O CORPO DESEJOS”: A escrita de uma luxúria feminina.....	50
3.1 LUXÚRIA, EROTISMO E CENSURA EM JUDITH TEIXEIRA.....	50
3.2 ENTRE O SÉCULO XX E O SÉCULO XXI: Reflexões sobre a emergência da escrita feminina.....	79
4 DESDOBRAMENTOS POÉTICOS EM DECADÊNCIA (1923).....	97
4.1 PRÓLOGO AO LÍRICO: As chamas da poesia.....	97
4.2 ENTRE COLCHAS, ROSAS, ESTÁTUAS E CONTOS ENCARNADOS: Análise do corpus de poemas de Judith Teixeira.....	119
4.2.1 Ambiguidade e Erotismo.....	120
4.2.2 Desdobramentos Sensoriais.....	138
4.2.3 Decadência do ser: prazer pela dor e ruína.....	146
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS.....	163

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo analisar a poética de Judith Teixeira (1880-1959), figura singular e, ao mesmo tempo, marginalizada do modernismo português, cuja obra desafia os paradigmas literários e sociais de seu tempo. Iniciando sua trajetória sob o pseudônimo de Lena de Valois¹, com publicações em periódicos, Judith consolidou-se como autora a partir de 1923, com a publicação das obras *Decadência* e *Castelo de Sombras*, seguidas por *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926) e pela novela *Satânia* (1927). Sua relevância no cenário literário português acentua-se ainda mais por sua direção na revista *Europa* (1925), singular por ser um periódico de crítica literária liderado por uma mulher. No entanto, sua produção foi sistematicamente excluída do cânone literário, não apenas por sua abordagem explícita do erotismo, mas também por incluir representações do desejo lesboerótico — uma perspectiva “sáfica²” que subvertia as normas de gênero e sexualidade vigentes.

A repressão enfrentada por Judith Teixeira exemplifica os mecanismos de censura e controle moral exercidos pela sociedade portuguesa do século XX. O episódio mais emblemático dessa perseguição ocorreu em 1923, durante o evento conhecido como “Literatura de Sodoma”, quando uma liga estudantil conservadora promoveu a queima pública de livros considerados “imorais”, entre eles *Decadência* (1923). Além de restringir a circulação de seus textos, essa ação reforçou a marginalização de vozes literárias dissonantes. No âmbito da crítica, o julgamento de José Régio — autor influente na formação estética da geração presencista — contribuiu de modo significativo para esse apagamento.

Em seu manifesto *Literatura Viva* (1927), ao avaliar autores do período, Régio reserva à Judith uma das apreciações mais severas, afirmando que “[...] todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto [...]” (Régio, 1927, s/p). O processo de apagamento prolonga-se e se intensifica durante a ditadura salazarista, quando a

¹ As informações relativas ao uso do pseudônimo Lena de Valois e às primeiras publicações da autora baseiam-se na seção “Cronologia de Judith Teixeira” da obra *Judith Teixeira e o lugar: uma “irmã de Shakespeare” no modernismo literário português*, de Gouveia e Sousa (2009), complementadas pelo artigo de Canedo e Silva (2023), denominado “Lena de Valois, a primeira Judith Teixeira”. A informação é igualmente confirmada em uma reportagem sem autoria, veiculada na Ilustração Portuguesa em 21 de janeiro de 1922, sob o título “Interiores de arte. A casa de Lena de Valois”, que pode ser consultada em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N831/N831_item1/P19.html. Acesso em: 15 dez. 2025.

² É importante ressaltar que este estudo não busca discutir a sexualidade da autora, mas observar como ela articula a linguagem como ferramenta de criação de erotismos, inclusive entre mulheres. Assim, como demonstra o estruturalista Benveniste (2006, p. 227), “[...] é no uso da língua que um signo tem existência”, ou seja, a escolha lexical não é neutra e adquire valor social no momento em que é eleita. Logo, neste trabalho, é realizada a opção pelo termo “lesboerotismo” (uma afirmação do desejo entre mulheres) ou “sáfico” (como referência à tradição literária iniciada por Safo de Lesbos, que codificou o desejo entre mulheres como linguagem poética) em detrimento do termo mais generalizante “homoerotismo”.

marginalização simbólica passa a operar também por meio de mecanismos institucionais de censura. Como observa Binet (2017, p. 41), “[...] enquanto poetisa Judith Teixeira morreu esquecida de todos, menos da censura salazarista que condenou as suas obras a um sono prolongado”. Assim, a contundência dessa crítica evidencia como discursos literários hegemônicos atuaram em paralelo aos mecanismos sociais de censura, consolidando a exclusão da autora do cenário cultural de seu tempo.

Tendo em vista o contexto de sua recepção, a partir de um levantamento realizado em repositórios brasileiros e portugueses de dissertações, os trabalhos permitem observar que a fortuna crítica recente sobre Judith Teixeira tem se concentrado, sobretudo, nos processos de marginalização, censura e apagamento que marcaram sua trajetória, bem como nas relações entre sua obra e os debates sobre gênero, sexualidade e dissidência. Nesse conjunto, destacam-se estudos que privilegiam a literatura sáfica (Boia, 2013), a alteridade *queer* e a reapropriação do corpo (Chalakova, 2012), o lesboerotismo como forma de resistência feminista (Silveira, 2023), a construção da identidade feminina no início do século XX (Sousa, 2017), o erotismo de si e a hipótese do autoerotismo (Vieira, 2022), o diálogo comparativo com Safo (Zioldo, 2022) e a insurgência da voz feminina no cânone literário (Cassimiro, 2023). Em comum, essas pesquisas evidenciam o caráter transgressor da escrita de Judith, situando-a como uma figura central para debates contemporâneos sobre autoria feminina e sexualidade.

Em diálogo com esse campo consolidado, a presente dissertação propõe um deslocamento analítico ao privilegiar o erotismo não apenas como temática ou marca identitária, mas como princípio organizador da linguagem poética em *Decadência* (1923). Parte-se da hipótese de que o desejo, na obra de Judith, estrutura-se por meio da hipérbole, no qual imagens sensoriais, símbolos recorrentes e construções atmosféricas articulam prazer, dor, delírio, inquietação e ruína do sujeito. Ao enfatizar a materialidade do poema — seus ritmos, repetições, metáforas, refrões e jogos imagéticos —, esta dissertação busca demonstrar como a luxúria opera como força inventiva, responsável pela constituição de um corpo que se escreve e de uma subjetividade lírica intensificada, situada entre fruição e aniquilamento. Desse modo, o trabalho insere-se nos estudos sobre Judith Teixeira ao mesmo tempo em que os amplia, ao evidenciar o papel estruturante do erotismo na configuração de sua poética. Assim, a análise concentra-se em três eixos analíticos identificados nos poemas selecionados de *Decadência* (1923), que, embora distintos, convergem para a construção de uma linguagem luxuriosa singular que atravessa toda a poética de Judith Teixeira.

Assim, os poemas “A Minha Colcha Encarnada”, “Rosas Vermelhas”, “A Estátua” e “O Meu Chinês” são analisados sob o viés da ambiguidade (primeiro eixo), dos desdobramentos sensoriais (segundo eixo) e do prazer obtido através da dor e ruína do ser (terceiro eixo). Esta organização não pretende estabelecer fronteiras rígidas entre os poemas, mas permite observar como Judith Teixeira mobiliza poeticamente a luxúria em diferentes registros, de modo a afirmar uma escrita feminina que reivindica o direito de dizer e reinventar o desejo.

Deste modo, o aporte teórico fundamenta-se nas reflexões sobre o *Erotismo* (1988), de Georges Bataille, que concebe o desejo como uma força transgressora, e em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo* (1994), de Octavio Paz, que discute a relação entre poesia e erotismo. Complementam a análise *Conceitos Fundamentais da Poética* (1974), de Emil Staiger, *Theory of the Lyric* (2015), de Jonathan Culler, *Esse Ofício do Verso* (2000), de Jorge Luis Borges, e *Amor Poesia Sabedoria* (2005), de Edgar Morin, que fornecem ferramentas teóricas para a leitura crítica do texto poético.

Esta dissertação, além de contribuir para o resgate crítico da obra de Judith Teixeira, insere-se no debate interdisciplinar promovido pelos Estudos Feministas e Culturais, que fornecem conceitos essenciais para analisar as dinâmicas de poder envolvidas na formação do cânone literário. Através do diálogo com as reflexões de Showalter (1994), Magalhães (1995), Klobucka (2009) e Cameron (2018), por exemplo, que discutem a construção social dos discursos femininos e/ou dos discursos hegemônicos por meio de um pensamento filosófico e crítico em torno da linguagem. Assim, busca-se demonstrar como a marginalização de Judith não foi um episódio isolado, mas parte de um processo sistemático de silenciamento de vozes que desafiavam as normas de gênero e sexualidade.

A dissertação se justificativa pela necessidade de revisão historiográfica do modernismo português, que tradicionalmente relegou autoras mulheres a posições periféricas, pela urgência teórica de se pensar o erotismo feminino como espaço de criação, ou seja, para além dos modelos patriarcais, utilizando a poesia de Judith como estudo de caso privilegiado, e pelo compromisso ético-político com o pensamento de Rorty (2007, p. 326) acerca da ampliação do “nós”, isto é, a inclusão de perspectivas historicamente excluídas no campo do saber acadêmico.

Assim, esta dissertação estrutura-se em três capítulos. O capítulo “Sobre a (felizmente) ‘desavergonhada’ Judith Teixeira” propõe um mapeamento crítico e analítico da trajetória literária da autora, articulando sua produção poética, narrativa e ensaística ao contexto

cultural do Modernismo português e às tensões estéticas, morais e políticas que atravessaram sua recepção.

O subcapítulo “Entre versos e escândalos: apresentando a poetisa Judith Teixeira” propõe uma apresentação sintética, porém crítica, da trajetória literária de Judith Teixeira, acompanhando a constituição de sua obra e os principais marcos de sua circulação no campo cultural português das primeiras décadas do século XX. O percurso enfatiza, sobretudo, como a autora constrói uma escrita marcada pela hipérbole dos sentidos, pela ambivalência entre erotismo e misticismo e pela centralidade do desejo feminino, elementos que se tornam decisivos tanto para a singularidade de sua poética quanto para a recepção moralizante que contribuiu para sua marginalização. Para isso, o capítulo percorre momentos-chave de sua produção: os textos iniciais assinados como Lena de Valois (poemas e contos), a afirmação autoral com *Decadência* (1923) e a censura que se segue, os deslocamentos temáticos e formais em *Castelo de Sombras* (1923) e *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926), bem como a passagem à prosa narrativa em *Satânia* (1927), em que retornam tensões estruturantes de sua escrita, como corpo e espírito, instinto e norma, liberdade e sujeição. Considera-se ainda sua importante atuação como editora da revista *Europa* e a emblemática conferência *De mim* (1926).

Em seguida, o subcapítulo “Entre Clássico, Moderno e Pós-Moderno: Judith Teixeira como transgressão contínua” oferece uma chave de leitura para situar a autora no Modernismo português, destacando tanto continuidades com o decadentismo-simbolismo quanto o deslocamento operado por Judith ao inscrever o corpo e a sexualidade feminina como eixo de criação. Mobilizam-se, como apoio teórico, reflexões sobre regimes de saber e linguagem (Foucault, 2007) e sobre contingência e invenção vocabular (Rorty, 2007), além de aproximações com debates posteriores que ajudam a compreender por que sua obra tensiona categorias estabilizadas de seu tempo, antecipando discussões contemporâneas dos estudos culturais e feministas, e por que sua recepção foi atravessada por hierarquias de gênero e interdições morais.

Em seguida, o capítulo “‘Torcem-me o corpo desejos’: a escrita de uma luxúria feminina” investiga a poética de Judith Teixeira a partir da articulação entre luxúria, erotismo e censura, compreendendo a expressão do desejo como princípio estético, ético e político de sua escrita, incluindo uma perspectiva feminista das condições histórico-sociais que englobam a vivência da mulher escritora, principalmente no século XX português. Seu subcapítulo “Luxúria, Erotismo e Censura em Judith Teixeira” examina como a autora afirma a “luxúria” como princípio estético e ético de sua poética, respondendo às censuras morais de sua época e

convertendo o desejo em poesia. Parte-se da conferência *De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida sobre a Estética Sobre a Moral* (Teixeira, 2015) para evidenciar a defesa da sinceridade e de um léxico luxurioso que organiza as imagens poéticas. A noção de luxúria é inicialmente situada em seu percurso histórico-conceitual, a partir de sua tradição filosófica e teológica, conforme sistematizado por Drummond e Carias Junior (2014), evidenciando como o termo foi progressivamente associado ao pecado, à desordem e à degradação do corpo. Essa leitura é tensionada pela própria formulação de Judith, que concebe a luxúria como potência vital, aproximando-a da noção de pulsão, tal como desenvolvida por Sigmund Freud em *As pulsões e seus destinos* (2016). A partir desse diálogo, a luxúria passa a ser compreendida como força constante, criadora e irreduzível à repressão moral.

Este eixo conceitual é aprofundado por meio das reflexões de Georges Bataille em *O Erotismo* (1988), para quem o erotismo se constitui como experiência de transgressão dos interditos e como busca de continuidade, articulando sexo, sagrado e morte. Em diálogo com Bataille, o capítulo mobiliza Octavio Paz, especialmente em *A dupla chama* (1994), para pensar o erotismo como invenção simbólica e “sede de outridade”, deslocando-o da esfera do instinto para a da linguagem e da representação. Ainda nesse horizonte, Richard Rorty, em *Contingência, ironia e solidariedade* (2007), oferece uma chave decisiva para compreender a escrita de Judith como criação de um novo vocabulário do desejo, isto é, como prática poética capaz de tornar dizível aquilo que antes não encontrava forma de expressão.

A partir dessas bases teóricas, o capítulo analisa brevemente alguns trechos de poemas de *Decadência* (1923), nos quais o erotismo se manifesta por meio de imagens hiperbólicas, convulsão, delírio e ambivalência, frequentemente associadas à dor, ao sagrado e à ruína. Essa análise conduz à problematização da distinção instável entre os termos “erótico”, “pornográfico” e “obsceno”, discutida à luz de Alexandrian (1993) e de estudos lexicais como os de Gomes da Silva e Lins Gomes (2020). Diante do caráter histórico e moralizante dessas categorias, o capítulo justifica a opção metodológica pelo termo “luxúria”, por ser central na autodefinição da autora e por evidenciar de forma mais precisa a transgressão aos interditos religiosos e sociais.

Ainda no subcapítulo, a poética da luxúria é situada em um contexto histórico mais amplo de repressão às sexualidades dissidentes, com base nos estudos de Paulo Drummond Braga (2011) e Fernando Curopos (2016), que demonstram como o desejo homo e, particularmente, lesboerótico foi sucessivamente enquadrado como pecado, crime ou patologia. Esse enquadramento histórico permite compreender o episódio da censura

conhecido como “Literatura de Sodoma” (1923) não como um escândalo isolado, mas como uma reatualização moderna de dispositivos antigos de controle do corpo e da linguagem. A análise do episódio mobiliza ainda estudos de Almeida (2014), Gonçalves (2014), Oliveira (2023) e Samyn (2018), evidenciando as assimetrias de gênero na defesa pública dos autores censurados e o silêncio crítico que recaiu sobre Judith Teixeira.

Ainda neste capítulo, o subcapítulo “Entre o século XX e o XXI: reflexões sobre a escrita feminina” constitui um eixo fundamental do capítulo ao deslocar a análise do caso Judith para uma reflexão mais ampla sobre as condições históricas, simbólicas e materiais da autoria feminina. Nesse momento, o capítulo dialoga com Homi K. Bhabha, em *O local da cultura* (2013), para compreender a posição da mulher escritora como “minoría” não numérica, mas política e discursiva, situada na periferia do poder e autorizada a reinscrever a tradição a partir da contingência. Essa perspectiva é aprofundada pelas contribuições de Gerda Lerner em *A criação do patriarcado* (2023), que historiciza os mecanismos de subordinação feminina e demonstra como as mulheres foram estruturadas socialmente como “maioria tratada como minoria”, com efeitos diretos sobre a produção e a circulação de suas narrativas.

No campo literário, as reflexões de Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (2014) permitem compreender os obstáculos materiais e simbólicos que historicamente impediram a consolidação da escrita feminina, enquanto Hélène Cixous, em *O riso da Medusa* (2022), radicaliza essa discussão ao reivindicar uma escrita do corpo e dos prazeres como gesto de ruptura com a economia simbólica falocêntrica. Este aparato teórico é articulado ainda às contribuições de autoras como Ana Luísa Amaral (2019), Natália Correia (1999), Silvia Federici (2017) e Guacira Lopes Louro (2010), que permitem compreender a escrita feminina como prática simultaneamente estética, política e histórica, atravessada por relações de poder que incidem sobre o corpo, o desejo e a linguagem.

Desta forma, o capítulo sustenta que a poética da luxúria em Judith Teixeira não deve ser lida apenas como expressão individual ou como provocação moral, mas como gesto de autoria que tensiona estruturas patriarcais de longa duração, inscrevendo o corpo feminino desejante no espaço da literatura. Ao articular erotismo, censura e escrita feminina, o capítulo demonstra que a marginalização de Judith resulta menos de uma suposta inadequação estética e mais do caráter radical de uma escrita que reivindica, para a mulher, o direito de dizer o desejo em seus próprios termos. Assim, a obra de Judith Teixeira emerge como um ponto de inflexão que permite repensar, do século XX ao XXI, as relações entre gênero, linguagem e poder no campo literário.

Após a reflexão desenvolvida no capítulo anterior acerca da formação de uma linguagem poética que emerge entre interditos, luxúria e transgressão, o quarto capítulo, intitulado “Desdobramentos poéticos em *Decadência* (1923)”, desloca o foco da discussão para a análise do fazer poético propriamente dito, tomando o lirismo como forma privilegiada de inscrição da subjetividade e do desejo na linguagem. O primeiro subcapítulo, “Prólogo ao lírico: as chamas da poesia”, constitui, assim, o alicerce teórico que antecede e sustenta a leitura do *corpus* poético, propondo uma reflexão sistemática sobre a poesia enquanto experiência estética, sensível e existencial.

Partindo das contribuições clássicas de Emil Staiger (1977), o capítulo também articula essas formulações a abordagens mais recentes do gênero, como as de Michel Collot (2004), Jonathan Culler (2015) e Florencia Garramuño (2008), que permitem compreender o lírico não como expressão de uma interioridade estável, mas como acontecimento discursivo, performativo e relacional. Em diálogo com essas perspectivas, mobilizam-se ainda as reflexões de Jorge Luis Borges (2000), Edgar Morin (2005) e, de modo central, Octavio Paz (1982, 1994) para pensar a poesia como força criadora que se desvia da linguagem utilitária, instaurando um campo de intensificação do sensível, no qual palavra, ritmo, imagem e desejo se entrelaçam.

O capítulo parte do pressuposto de que tais teorizações do lírico, embora fundamentais, mostram-se insuficientes quando aplicadas a uma produção poética de autoria feminina, historicamente situada sob regimes de censura, moralização e apagamento. Por esta razão, a reflexão teórica é ampliada pela incorporação da crítica feminista, entendida como instrumento indispensável para problematizar as condições culturais, simbólicas e políticas da enunciação poética. Nesse horizonte, dialoga-se com Elaine Showalter (1994), especialmente por meio do conceito de ginocrítica, Isabel Allegro de Magalhães (1995), ao pensar a perspectiva feminina como forma específica de apreensão do mundo, Anna M. Klobucka (2009), no que diz respeito à autoria feminina no contexto português, e Deborah Cameron (2018) e Simone de Beauvoir (2019), para compreender a feminilidade como construção cultural atravessada por relações de poder.

Nesse capítulo, a poesia é tomada como força criadora e humanizadora, capaz de religar o sujeito à sua interioridade e de instaurar novas formas de sensibilidade — dimensão que, em Judith Teixeira, manifesta-se sob o signo da luxúria, conceito que a própria autora elege para nomear o impulso vital e poético de sua escrita. Tal “luxúria” deixa de ser apenas um tema para se tornar um princípio estético e filosófico, pois é a energia que move a linguagem e corporifica o desejo. Assim, o capítulo estabelece a ponte entre as discussões

teóricas e a análise do corpus de *Decadência* (1923), examinando de que modo a poetisa transforma o erotismo, a dor e o prazer em matéria lírica.

Com isso, a dissertação avança para a leitura interpretativa dos poemas, no capítulo intitulado “Entre Colchas, Rosas, Estátuas e Contos Encarnados: Análise do *corpus* de poemas de Judith Teixeira”, na qual a fusão entre corpo e palavra, desejo e transcendência, confirma a poesia de Judith Teixeira como um espaço de reinvenção do feminino e de resistência aos interditos culturais e religiosos de sua época.

2 SOBRE A (FELIZMENTE) “DESAVERGONHADA”³ JUDITH TEIXEIRA

2.1 ENTRE VERSOS E ESCÂNDALOS: Apresentando a poetisa Judith Teixeira

Sons ritmados dolentes,
num sensualismo intenso,
vibram misticismos decadentes
por entre nuvens de incenso...
(Teixeira, 2015, p. 60).

A epígrafe que inaugura este capítulo, retirada do poema “Perfis Decadentes”⁴, antecipa a atmosfera estética que envolve a poética de Judith Teixeira (1880-1959). Em seus versos há uma combinação de sensualidade, religiosidade profana e decadência — elementos que configuram uma escrita marcada pela hipérbole⁵, ambivalências e uma explícita recusa aos limites formais e morais de sua época. A poetisa ousa destacar corpos e desejos femininos, explorando uma sinestesia que se manifesta ao detalhar imagens poéticas, criar pela linguagem sentimentos intensos de prazer, além de evocar uma atmosfera mística e ritualística, como sugerem os “misticismos decadentes” (v. 8) e o aroma de “nuvens de incenso” (v. 9), questões que serão aprofundadas posteriormente em um capítulo de análise poética. Deste modo, esta dissertação propõe destacar uma poetisa tão expressiva e subversiva que, não obstante, acabou marginalizada por trazer à luz sexualidades centradas no feminino e celebrar, em muitos poemas, os amores entre mulheres.

No que se refere à biografia da poetisa, Judith Teixeira nasceu em Viseu, uma cidade de tradição fortemente conservadora. Desde o início de sua trajetória literária e pessoal foi alvo de críticas moralizantes. Como comenta Binet (2025, p. 37, grifo nosso):

³ O termo “desavergonhada”, aqui empregado de modo ressignificado, retoma uma acusação dirigida à Judith Teixeira no contexto das polêmicas morais que marcaram a recepção de sua obra. Em texto publicado na revista *Ordem Nova* (1926), Marcello Caetano, então jovem intelectual ligado a setores conservadores, recorreu a esse qualificativo de forma injuriosa ao comentar *Decadência*, associando a escrita da autora a uma suposta imoralidade, vulgaridade e ausência de decoro. Ao recuperar criticamente este adjetivo no título do capítulo, busca-se subverter seu sentido original, transformando-o em signo de insubordinação estética, afirmação do desejo feminino e resistência aos discursos morais que contribuíram para o apagamento da autora no cânone literário português.

⁴ Publicado originalmente em *Decadência* (1923).

⁵ O termo “hipérbole” será retomado ao longo desta dissertação como uma categoria analítica central, especialmente nos momentos dedicados à leitura dos poemas de Judith Teixeira. Nesse contexto, adota-se a perspectiva de Jonathan Culler (2015), para quem a lírica frequentemente se constrói por meio de intensificações que extrapolam a experiência ordinária, assumindo formas explicitamente hiperbólicas. Como observa o autor, “[...] a maioria dessas letras possui um caráter explicitamente hiperbólico, o que é especialmente marcante devido à sua brevidade. Isso assume diferentes formas, desde a chegada de uma deusa até a prosopopeia de rosas falantes, passando pela autoaniquilação na imaginação do infinito, pela elevação do vislumbre de um estranho que passa a um momento de apocalipse, ou pela evocação dos efeitos radicais do nascer da lua” (Culler, 2015, p. 36, tradução nossa). Assim, a hipérbole será compreendida não apenas como figura de linguagem, mas como procedimento constitutivo da experiência lírica, sobretudo na intensificação das imagens, dos afetos e do desejo.

[...] era filha ilegítima, o que bastava para a manter afastada da boa sociedade viseense. Em seguida, o seu casamento foi anulado por adultério, o que constituía um escândalo, agravado pela publicação, em 1923, do livro de poemas *Decadência*, que foi apreendido por ordem do Governador Civil de Lisboa. Em 1926, publica *Nua – Poemas de Bizâncio* e em 1927 um livro de novelas, *Satânia*. **Os títulos são sugestivos, considerados certamente como uma provocação numa sociedade, como já sublinhámos, extremamente conservadora, marcada pelo peso da Igreja Católica.**

Mesmo em meio à censura — como no caso da apreensão de sua primeira obra, *Decadência* (1923), no episódio conhecido como “Literatura de Sodoma” —, Judith Teixeira construiu uma obra que desafia simples classificações. Sua poética, conforme observa Binet (2025, p. 41), combina:

[...] uma sensualidade doentia, que se quer mística, uma nuvem de incenso, duas mulheres que se beijam violentamente, uma desordem dos nervos e dos sentidos, eis um conjunto de elementos claramente apontando para uma poesia que é, e que se quer, decadente.

Vale lembrar que, antes de consolidar a autoria de seus livros com seu próprio nome, Judith publicou em periódicos sob o pseudônimo Lena de Valois, que, segundo Canêdo e Silva (2023), não era um recurso de ocultamento, mas uma assinatura literária assumida — inclusive com conhecimento de seu círculo íntimo, como o marido e os amigos próximos. A partir de 1922, com o periódico *Ilustração Portuguesa* revelando o nome artístico, a autora evidenciava a escolha consciente de afirmar sua marca literária, abandonando o pseudônimo definitivamente após a publicação de *Decadência*.

Figura 1 – Um caderno de Lena de Valois



Fonte: Silva e Leite (2025, p. 84).

Entre os textos assinados como Lena de Valois destaca-se o poema “A Pobre mais Pobrezinha”, que já revela uma sensibilidade voltada para o olhar sobre as paixões femininas. No poema, o eu lírico constrói uma cena quase cinematográfica, filtrada pela vidraça, mas é nesse distanciamento que emerge a melancolia, um dos traços que atravessará sua escrita posterior, como se pode analisar nos seguintes versos:

Olho através da vidraça
A pobre gente que passa
E fico triste a cismar...

Passa uma triste lourinha
Toda rota a pobrezinha,
Só tem vida no olhar...

Oh! lourinha triste e fria:
Porque escondes a agonia,
Da tua linda carinha?

Levanta a loura carita,
Deixa ver a dor maldita,
Do teu olhar desgarrado...

É a fome que tortura
E põe sombra de loucura,
No teu rosto macerado?

[...]

Passa o vento, e na rajada
Traz-me a voz da desgraçada
Numa queixa dolorida

– Fome?!... Isso é lá sofrer!...
Se eu, nem podia comer,
Se me desses do que é teu...

Trago a vida no olhar...
Que me cega, a procurar
O amor que me perdeu!...

Era toda a minha vida!...
E agora fiquei perdida...
Morri, quando o vi partir.
(Teixeira, 2015, p. 193-194).

Embora ainda não exponha o erotismo transgressor que se tornará central a partir de *Decadência*, o poema antecipa uma poética de extremos, como o excesso de dor e a imagem de uma morte simbólica, como pode-se observar no último verso: “morri, quando o vi partir”. Tais questões apontam para a intensidade subjetiva que Judith radicalizou nas obras assinadas com seu próprio nome.

Além de poemas, Judith Teixeira também publica, sob o pseudônimo Lena de Valois, dois contos em prosa: *Almas Simples (Fé)*, em 1918, e *Lali...*, em 1919. Tais narrativas, ainda pouco exploradas pela crítica acadêmica, antecipam aspectos centrais da escrita que a autora desenvolverá posteriormente em seus poemas, sobretudo no que se refere à construção de uma subjetividade feminina atravessada pela dor e pela afirmação de um desejo que, mesmo diante da perda, recusa-se à completa anulação.

Em *Almas Simples (Fé)*, por exemplo, a narrativa acompanha a trajetória de Maria de Jesus, mulher profundamente religiosa que vê sua vida ser desestabilizada pela partida do esposo, António, para a França com o exército português. A ausência do companheiro é, inicialmente, atenuada pelas cartas que ele lhe envia, nas quais promete retornar no Natal. Sustentada pela fé, Maria de Jesus reza constantemente e chega a fazer promessas pelo retorno do amado, acreditando que suas preces seriam atendidas. Em uma de suas cartas, comunica a António que está grávida, o que reforça sua esperança de recompor a vida conjugal interrompida pela distância.

Contudo, há a notícia da morte de António, rompendo brutalmente esse horizonte de expectativa. Ainda assim, a protagonista se recusa a aceitar a perda definitiva e, após dar à luz uma menina, Maria da Luz, a mãe passa a frequentar diariamente um ponto elevado da paisagem, à espera do retorno do esposo. Enfraquecida física e emocionalmente, Maria de Jesus persiste em sua crença, até que, surpreendentemente, António retorna vivo. No entanto, consumida pelo processo de sofrimento que atravessou, a protagonista não resiste à intensidade desse momento e morre, num desfecho que associa fé, dor e transcendência.

Ao analisar esta narrativa, Valentim (2013) observa que, mesmo sucumbindo à morte, a personagem feminina é construída sob o signo da liberdade e da escolha própria sobre o seu destino. Para o crítico, a narrativa evidencia “[...] um sujeito feminino ansioso pela expressão de uma verve de criação liberta de quaisquer instrumentos reguladores” (Valentim, 2013, p. 161), antecipando uma concepção de subjetividade que se afirma pelo gesto autônomo de escolha, mesmo quando esse gesto culmina na morte.

Esta leitura dialoga com a análise de Silva (2024, p. 131), que chama atenção para a carga simbólica dos nomes das personagens. A protagonista chama-se Maria de Jesus, figura que sofre intensamente e cuja dor a conduz à morte, numa clara aproximação com a simbologia bíblica do martírio. Enquanto sua filha, Maria da Luz, entregue ao pai ao final da narrativa, configura-se como uma espécie de linhagem feminina, em que o nome “Luz” pode ser lido como signo de esperança e de um futuro possível, apontando para uma continuidade que resiste à tragédia vivida pela mãe.

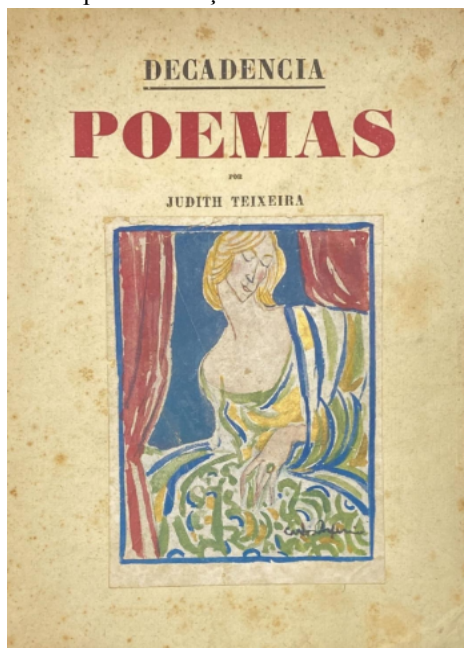
Deste modo, *Almas Simples (Fé)* apresenta uma representação mais próxima do modelo tradicional da mulher casada, ancorada na religiosidade e nos valores familiares — ainda que marcada por uma força interior e por uma fidelidade aos próprios princípios, como observa Valentim (2013). É a partir desse ponto que as narrativas publicadas sob o pseudônimo Lena de Valois passam a delinear outros caminhos possíveis para a expressão do feminino, abrindo espaço para configurações afetivas menos normativas, como se observa em *Lali....*, inscrito em um contexto no qual emergem aproximações afetivas entre mulheres.

Tais aproximações antecipam, de modo ainda sutil, uma vertente do desejo feminino que será explorada de forma mais incisiva nas produções poéticas posteriores de Judith Teixeira e que, não por acaso, se tornará alvo de censura e de severas críticas dirigidas à poetisa. Como aponta Gouveia e Sousa (2009, p. 21), ao comentar a poesia da autora, observação que pode ser estendida a esta narrativa, “ao transgredir a moral e a inefável canonização sexual, a poesia de Judith Teixeira adquire uma tensão erótica desviante, o que, de per si, a coloca, ao tempo, em lugar solitário e original”.

No conto, a narrativa constrói-se a partir da relação entre duas amigas — Lali e a narradora, cuja identidade não é nomeada —, marcada por um vínculo de solidariedade diante das dores amorosas de Lali. A narradora assume, então, uma postura de cuidado e consolo, descrita por meio de gestos corporais e de uma linguagem sensível, na qual o afeto ultrapassa os limites de uma amizade convencional. Afinal, passagens como “Agarrei a cabecita dolorida de Lali, beijei-a com toda a ternura da minha grande amizade” (Teixeira, 2009, p. 68) sugerem um contato físico carregado de intimidade e emoção, instaurando uma zona ambígua entre amizade e desejo. Como observa Silva (2024, p. 132), esse vínculo é atravessado por um “erotismo acentuado por sua feminilidade”, inscrito tanto na descrição da personagem — marcada por “um leve perfume, doce, enervante, subtilmente feminino [...]” (Teixeira, 2009, p. 67) — quanto na atmosfera decadentista-simbolista que envolve a cena, compondo um ambiente estético que intensifica a dimensão sensorial e afetiva da narrativa.

Tais descrições, ainda que não nomeiem explicitamente uma relação amorosa entre mulheres, constroem um campo afetivo que tensiona as normas morais e os regimes de visibilidade do desejo feminino vigentes à época. Por conseguinte, ainda que menos estudados, os contos de Lena de Valois já delineiam as tensões entre fê, sofrimento e liberdade feminina, ao mesmo tempo em que o conto *Lali...* antecipa, de forma sutil, a emergência de afetos dissidentes que marcarão a poesia posterior de Judith Teixeira, principalmente sua primeira obra *Decadência*.

Figura 2 – Capa da 1ª edição da obra *Decadência* (1923)



Fonte: Silva e Leite (2025, p. 107).

Em *Decadência*, Judith Teixeira inaugura uma escrita que não hesita em enfrentar os interditos morais de sua época, tanto no plano temático quanto no formal. Composto por 32 poemas, o livro estrutura-se segundo uma lógica que privilegia o ritmo dos sentidos, da percepção e da experiência subjetiva, mais do que a obediência às convenções tradicionais de versificação. Como observa Giavara (2015, p. 160), trata-se de uma obra:

[...] formal e tematicamente obedientes muito mais ao ritmo dos sentidos que às regras de versificação, também é possível divisar motivos típicos da estética decadentista como, por exemplo, a predileção pelo onirismo e pelo universo fantástico, pelas figuras míticas e por uma imaginação excessivamente criativa, reafirmando, com isso, a permanência da reação às doutrinas positivistas em vigor desde o fim do século XIX.

Neste sentido, o próprio título *Decadência* já anuncia a retomada de um imaginário onírico e simbólico que atravessa grande parte dos poemas do livro, marcado pela recorrência de imagens insólitas e por uma atmosfera de suspensão entre sonho, delírio e desejo, conforme aponta Giavara (2015, p. 186). Essa poética da hipérbole e da sugestão articula-se a uma sensibilidade erótica e feminina que, por muito tempo censurada, desloca o desejo do espaço privado para o domínio do poético, construindo-se por meio de descrições aprofundadas de um corpo que deseja intensamente, a ponto de converter o prazer em dor e vertigem para o eu lírico.

Esta operação literária se dá, sobretudo, pelo modo como o corpo feminino é metaforizado pela natureza, por imagens religiosas e/ou por símbolos de misticismo. Há, por exemplo, o poema “Flores de Cactus”, no qual o elemento natural é alegoria para o desejo, afinal “nascem para ser beijadas/ e possuídas”, elas se entregam “toda aberta” como um corpo feminino:

Flores de cactus resplandcentes,
Espelhantes, encarnadas!
Rubras gargalhadas
De cortesãs...
Embriagam-se de sol,
Pelas doiradas manhãs,
Viçosas e ardentes!

Bela flor imprudente!
Brilha melhor o sol rutilante
Nas suas pétalas vermelhas...
É sugestivo
O ar insolente
E petulante,
Como se deixam morder
Pelas doiradas abelhas!

Nascem para ser beijadas
E possuídas
Pelo sol abrasador...
Lascivas,
Predestinadas
Para os mistérios do amor!

Eu gosto desta flor pagã
E sensual,
Que num místico ritual
Se entrega toda aberta
Aos beijos fulvos do sol!

Oh! Flor do cactus enrubescida!
No teu vermelho, há sangue, há vida...
- E eu tenho uma enorme sede de viver!

Agosto – Meio-dia
1921
(Teixeira, 2015, p. 52-53).

No poema, as imagens construídas por Judith Teixeira operam por meio de uma intensa carga sensorial, o que aproxima o poema de uma concepção de lírica que privilegia a sinestesia e a instabilidade das formas. Nesse sentido, o tom do texto dialoga com a definição proposta por Emil Staiger em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1977), que trabalha a partir de uma concepção mais tradicional do lírico, centrada na experiência subjetiva e na primazia da sensação sobre a forma estável. Para Staiger (1977), a imagem lírica não se

organiza como representação plástica e duradoura, mas como uma visão fugidia, atravessada pelos sentidos:

Em outras palavras: para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem ‘corpo’, nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem, mas não tem um busto no sentido de uma forma plástica e nenhuma fisionomia marcante. Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo (Staiger, 1977, p. 45).

Ainda que esta formulação esteja ancorada em uma perspectiva clássica da lírica, ela se mostra produtiva como ponto de partida para a leitura de *Decadência*, sobretudo no que diz respeito à ênfase nos sentidos e na dissolução das formas estáveis. Neste sentido, a flor aparece não como objeto natural descrito em sua materialidade, mas como metáfora, que se dissolve e se recompõe em diferentes perspectivas. Logo, ora sensual e pagã, ora marcada pela intensidade cromática do vermelho, ora pelo ritual místico de entrega ao sol, Judith constrói um quadro em que os elementos se apresentam de forma fragmentária e sinestésica, reforçando a ideia de que a lírica se estrutura mais por sensações e disposições anímicas do que por descrições estáveis.

A leitura pode ser aprofundada à luz da reflexão de Michel Collot, que, em *O sujeito lírico fora de si* (2004), propõe uma compreensão moderna do lirismo em que o sujeito poético não se fecha em sua interioridade, mas se projeta em direção ao exterior. Para o autor, o sujeito lírico moderno é “projetado em direção ao exterior”, movimentando-se ao “encontro do que transborda de si para fora de si” (Collot, 2004, p. 166). Nesse processo ocorre um jogo de posse e desposse, que o autor descreve nos seguintes termos:

Essa posse e esse desposse são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatou o poeta cósmico (Collot, 2004, p. 166).

No caso de “Flores de Cactus”, é justamente a flor — enquanto elemento exterior — que desencadeia o desejo do eu lírico e opera como mediadora entre erotismo e transcendência. Tal dinâmica torna-se particularmente evidente na penúltima estrofe do poema: “Eu gosto desta flor pagã/ E sensual,/ Que num místico ritual/ Se entrega toda aberta/ Aos beijos fulvos do sol!”. Embora o verso se inicie com a afirmação explícita do eu (“Eu

gosto”), o foco da cena desloca-se rapidamente para a flor, caracterizada por adjetivos que conjugam erotismo (“pagã”, “sensual”) e sacralidade (“místico ritual”). A entrega “toda aberta” aos “beijos fulvos do sol” constrói uma imagem simultaneamente sexualizada e ritualizada, na qual o gesto do beijo é sublimado e transferido para a relação entre a flor e o sol, instaurando uma cena em que erotismo e misticismo se entrelaçam. Deste modo, o poema confirma a observação de Collot (2004, p. 175) de que “é raro o sujeito cantar só sua pessoa, fora da exaltação que confere seu encontro com Deus, com o outro, com o mundo ou com a língua”. O desejo não se enuncia como experiência puramente interior, mas como efeito de uma relação com o exterior sensível, que absorve e redefine o próprio sujeito lírico.

Para além da relação do sujeito com o seu exterior, essa dinâmica também encontra ressonância na reflexão de Florencia Garramuño (2008), ao destacar que, em parte significativa da poesia moderna e contemporânea, o predomínio da percepção sensorial implica uma relativa minimização do sujeito. Segundo a autora, ao centrar-se sobre os sentidos, a poesia “viabiliza uma intensa circulação de emoções e sentimentos para os quais, no entanto, o sujeito acha-se ausente ou, pelo menos, minimizado ou despersonalizado” (Garramuño, 2008, p. 82). A autora destaca, ainda, a exploração de sentimentos acentuados, especialmente do sentido do tato nos poemas contemporâneos:

Uma poesia dos sentidos — ou, melhor, *esta* poesia dos sentidos — seria, portanto, uma poesia que se aninha no limiar entre exterior e interior fornecido pelos sentidos. [...] Esse predomínio do sentir acarreta, paradoxalmente, uma minimização do sujeito. Embora o predomínio do sentir pudesse gerar uma poesia nitidamente subjetiva, tal subjetivismo se encontra presente apenas como meio de pôr em cena um processo pelo qual o exterior incide em sujeitos mínimos dos quais, como sujeitos resta pouco: porque deles fica apenas uma subjetividade que é pura materialidade moldada por aquilo que ingressa na poesia e no sujeito lírico através dos sentidos (Garramuño, 2008, p. 84).

Portanto, em “Flores de Cactus”, como em outros poemas de *Decadência*, o toque e o beijo não se apresentam como ações diretas do eu lírico, mas são transferidos para um outro figurado, que opera como mediação do desejo. Essa alteridade simbólica concentra a carga sensória e erótica do poema, enquanto o sujeito lírico se mantém em posição deslocada, constituindo-se menos como centro da experiência e mais como ponto de passagem do sensível. Tal procedimento reforça uma poética em que o desejo se organiza no encontro com o exterior, em consonância com a noção de um lirismo que se constrói para fora de si (Collot, 2004) e com a minimização do sujeito em favor da intensidade perceptiva (Garramuño, 2008).

Além do erotismo explícito em poemas como “Flores de Cactus”, há versos que intensificam o sentimento de melancolia⁶, como se encontra em “Ressurgimento” — um dos poucos exemplos de soneto em sua obra, já que a maior parte de suas composições privilegia o verso livre. É importante ressaltar que, mesmo com uma certa mudança de temática que acarreta uma mudança de tom poético, o poema também utiliza uma reprodução com imagens mais sensoriais, remetendo à recordação, como o poema anterior.

Passei o dia triste meu amor...
Foi um domingo inteiro de agonia.
Tudo empalidecera em derredor,
ficou a latejar a dor sombria!

Que doloroso e cálido sabor,
nos lábios me abrasava todo dia!
Sentia ter bebido a própria dor,
dor imprecisa, negra nostalgia...

No silêncio do morno entardecer
bebi a angústia que me fez sofrer,
e se fundiu em pranto, diluída...

E agora, amor, a minha angústia acalma,
purificada na dor, a minha alma,
vai ressurgir de novo para a vida!

Mês dos Cravos – Sol-posto
1920
(Teixeira, 2015, p. 62).

Ainda que o tom se torne mais introspectivo, a lógica imagética permanece próxima daquela observada em poemas de viés erótico, pois trata-se menos de narrar uma situação concreta do que de traduzir estados afetivos por meio de sensações difusas, associadas ao entardecer, ao silêncio e à diluição da angústia.

Como pode ser observado no final do poema acima, a autora encerra suas produções com uma marcação do ano e uma nota de registro temporal — como “Sol-posto” ou “Meio-dia” —, uma escolha recorrente que aproxima o leitor de uma experiência quase diarística. Tal recurso intensifica a sensação de intimidade e confissão, entrelaçando a atmosfera lírica ao instante vivido, como se cada poema guardasse não apenas uma voz, mas também uma hora, uma luz, uma vibração irrepetível. Ao mesmo tempo, como observa Maria Lúcia Dal Farra (2025), a insistência na notação de tempo e lugar não se reduz a um simples

⁶ Embora *Decadência* apresente traços evidentes de melancolia, este trabalho privilegia, devido à extensão e ao objetivo central da pesquisa, a análise dos aspectos eróticos da poética de Judith Teixeira. Assim, questões mais soturnas ou de teor depressivo serão mencionadas apenas quando vinculadas diretamente à representação do desejo, uma vez que a ênfase recai na forma como a autora tensiona a sexualidade feminina e seus interditos.

efeito de espontaneidade, mas opera como um gesto consciente de demarcação entre criação e experiência: “[...] Judith insiste em grafar uma notação de lugar e tempo, como que a implicar o salto entre aquilo que a fantasia produziu e aquilo que diz respeito à sua contingência pessoal, expondo a diferença entre a atitude artística e a realidade” (Dal Farra, 2025, p. 99).

Desta forma, o registro temporal funciona simultaneamente como marca de intimidade e como índice de distanciamento crítico, revelando uma escrita que, ao mesmo tempo em que se oferece como confissão, reflete sobre seus próprios limites enquanto construção poética.

Após a publicação de sua primeira obra poética, Judith Teixeira lança, ainda em 1923, *Castelo de Sombras*, coletânea composta por 25 poemas que se afasta da temática erótica mais explícita e privilegia uma poética de tonalidade soturna, marcada pela religiosidade e pelo misticismo. Como observa Silva (2023, p. 149), em *Castelo de Sombras* “vai predominar um tom místico com valores poéticos simbolistas, como a sugestão, a evocação e a inexatidão”. A mudança temática também é ressaltada por Sousa (2017, p. 52), ao notar que a segunda coletânea de Judith Teixeira se apresenta mais “discreta e nostálgica”:

A segunda coletânea de Judith Teixeira, *Castelo de Sombras*, apresenta-se mais discreta e nostálgica. Nesta obra não são abordados sentimentos de amor sensual, mas antes sentimentos de saudade, de ansiedade, de inquietude. Os próprios títulos dos poemas são mais ‘sombrios’ se assim os pudermos designar: eis alguns exemplos: ‘Ninguém...’, ‘Maus Presságios’, ‘Estranha Dor’, ‘Inverno’, ‘Quatro Cantigas de Tristeza’, ‘Nostalgia’, ‘Tédio’, ‘Cinzas’, ‘Quando o Sol Morre’.

Esta construção poética encontra expressão exemplar em versos do poema “Inverno”, nos quais o eu lírico associa a dor interior a imagens de desolação e lamento:

[...]
Foi a voz do meu tormento
soluçando em convulsões
juntar a canção do vento
as suas tristes canções.
[...]
(Teixeira, 2015, p. 103).

O fragmento evidencia como a poetisa transforma o sofrimento em força poética, construindo imagens que associam a natureza (o vento, o frio, o sopro) ao tormento íntimo do eu lírico. Tal poética hiperbólica se prolonga em *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926) — com 34 poemas no total —, livro que, como destaca Binet (2025, p. 41), se insere no ciclo de textos “orientalistas” e decadentistas, marcados pelo exotismo, pela sinestesia das imagens e por

uma atmosfera onírica. O poema “Scheherazade” é exemplar da fusão entre erotismo e misticismo orientalizante:

Assim... de mansinho...
une a tua boca à minha boca.
Amor, assim... devagarinho...
entorna mais sombra nos teus olhos!...
E sonha, e sofre ainda
a luxúria do meu beijo...
Oh como a volúpia é linda,
crispando o teu desejo!

Asas longuíssimas, esguias,
tumultuando indominadas no
vendaval das nossas sensações!

– Escuta, amor:
este turbado rumor
cálido e dolorido,
é o eco tantas vezes repetido
das nossas fêrvidas
e magoadas
crispações!...

.....
Lá fora, o dia morre tristemente...
Não vejas, meu Bem,
oh! não queiras ver
o céu nostálgico.
opalescente
e agonizante!...
Fecha ainda mais,
na ternura dos teus braços,
a graça perturbada

do meu corpo feminino...
E sofre...queima ainda
a linda Sultana do teu desejo,
na brasa do teu beijo
agónico...
soluçante...
e que não finda!

Outono – Sol-posto
1925
(Teixeira, 2015, p. 165-166).

Aqui, a figura de Sheherazade ou Xerazade (evocando o imaginário das *Mil e Uma Noites*) é exaltada como símbolo de entrega e ardor. Logo, a poetisa transforma o corpo feminino em superfície que arde, queima, consome-se na chama de um desejo que não se apaga e, pela expressão de uma poética da luxúria, mais uma vez, sofre represálias, assim como foi em *Decadência*.

Contudo, a evocação de Xerazade ultrapassa a dimensão orientalizante e erótica, mobilizando também a figura da narradora que escreve — e narra — para não morrer. Na tradição das *Mil e Uma Noites*, Xerazade sobrevive pela palavra, adiando a morte ao sustentar a narrativa noite após noite. Judith Teixeira recupera esse imaginário e o reinscreve em uma poética do desejo feminino que não se limita à entrega corporal, mas afirma a escrita como gesto de permanência e resistência. Como observa Lima (2012, p. 64), Xerazade “sobrevive e faz sobreviver através da narrativa”, pois, para ela, “narrar é viver”, assim como, para aquele que escuta, ouvir é também uma forma de reconciliação com a vida e com o amor.

Ao assumir a palavra e conduzir a cena do desejo, o eu lírico feminino afasta-se da posição tradicional de objeto e aproxima-se da figura de Xerazade enquanto sujeito ativo da enunciação. Ainda segundo Lima (2012, p. 64), essa personagem ganha relevância no pensamento feminista contemporâneo justamente por inverter “o papel tradicional da mulher como sedutora passiva”, ao exercer, pela linguagem, “um poder alternativo de sedução ativa”. Assim, no poema “Scheherazade”, o desejo não se manifesta apenas no corpo que arde ou sofre, mas na própria construção do poema, que faz da escrita um espaço de visibilidade para o feminino em um campo literário historicamente marcado pela centralidade masculina. Assim, ao evocar Xerazade, Judith Teixeira sugere que escrever — tal como narrar — é também uma forma de existir, resistir e inscrever o desejo feminino no espaço poético.

Além de suas publicações poéticas, Judith Teixeira destaca-se também, em 1925, por dirigir e editar a revista *Europa*. Apesar da curta duração — apenas três edições, entre abril e junho de 1925 —, o periódico desempenhou um papel decisivo na divulgação de produções literárias e artísticas inovadoras, afirmando-se como espaço de resistência intelectual e experimentação estética em uma sociedade rigidamente conservadora. Como observa Bonilha (2017, p. 279), tratava-se de um “[...] periódico reflexivo, variado, o que o torna uma revista única, incomparável com as revistas da mesma época em termos de estrutura e conteúdo”.

Ainda que breve, o projeto evidencia a intrepidez artística e intelectual de Judith Teixeira, que, após a censura sofrida em 1923, reafirma-se como figura central na criação de espaços alternativos de circulação cultural e literária.

Figura 3 – Capa da 1ª edição da revista *Europa*



Fonte: Site Modern!smo - Arquivo virtual da Geração de *Orpheu*⁷.

Figura 4 – Capa da 2ª edição da revista *Europa*



Fonte: Site Modern!smo - Arquivo virtual da Geração de *Orpheu*.

Figura 5 – Capa da 3ª edição da revista *Europa*.



Fonte: Site Modern!smo - Arquivo virtual da Geração de *Orpheu*.

⁷ As capas e os apontamentos de Anna M. Klobucka estão disponíveis em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/108?Itemid=987>. Acesso em: 01 jul. 2025.

Em 1926, Judith Teixeira realiza a conferência *De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral*, na qual afirma: “sou eu que componho e distribuo aos meus nervos os motivos das suas vibrações” (Teixeira, 2015, p. 219). A formulação sintetiza uma concepção de escrita visceral, em que o corpo — e, sobretudo, o corpo feminino — deixa de ser mero objeto de representação para tornar-se território ativo de criação, desejo e transgressão. A escrita surge, assim, como prolongamento direto da experiência sensível, recusando qualquer separação rígida entre vida, estética e moral.

Neste sentido, como observa Cascais (2017), a *Conferência* não deve ser compreendida apenas como uma resposta circunstancial aos ataques morais e difamatórios dirigidos à autora após a publicação de *Decadência*. Ao contrário, o texto assume um caráter “programático” e “doutrinário”, funcionando como uma espécie de teorização retrospectiva de sua obra poética e narrativa. Ao explicitar princípios que já atravessavam sua escrita literária, Judith confere à própria produção um grau elevado de autorreflexividade, revelando uma consciência estética e ética que a crítica de sua época — e por muito tempo a posterior — foi incapaz de reconhecer plenamente. Além disso, a *Conferência* insere-se em um horizonte mais amplo de debates modernistas, dialogando com tomadas de posição públicas e manifestos contemporâneos, mas também ultrapassando-os ao afirmar uma subjetividade dissidente em um contexto profundamente hostil. Assim, como afirma Cascais (2017, p. 94-95),

O presente texto sustenta que, longe de se retrair numa postura defensiva, a Conferência se alça a um plano programático e doutrinário que reflete quanto já era afirmado poeticamente na obra anterior da autora, funcionando como uma teorização retrospectiva do conjunto dela e assim conferindo à sua obra um caráter bem mais autorreflexivo e fundamentado do que a crítica duradouramente foi capaz de reconhecer. Mais, a Conferência não só articula, no plano ético e político, com tomadas de posição pública e manifestos congêneres, nomeadamente de Raul Leal e de Fernando Pessoa, como os ultrapassa, elevando-se a um plano de afirmação orgulhosa numa época em que não lhe teria sido possível aproveitar da linguagem de exclusiva degradação e estigmatização ao seu dispor (‘lésbica’ era então exclusivamente depreciativo) qualquer termo que exprimisse a superação da condição deteriorada de vergonha identitária que era a sua.

Deste modo, a *Conferência* pode ser lida como um gesto decisivo de autoafirmação intelectual e estética, no qual Judith Teixeira não apenas legitima sua escrita, mas também inscreve sua experiência dissidente em um campo discursivo que antecipa debates posteriores sobre performatividade, identidade e desejo. Ao transformar a exposição pública de si em

exercício crítico e criativo, a autora faz da *Conferência* um espaço de enunciação em que vida, corpo e escrita se articulam como formas indissociáveis de existência e resistência. Em seguida, em 1927, publica *Satânia*, obra que reúne duas novelas, *Satânia* e *Insaciada*. Em *Satânia*, destaca-se a personagem Maria Margarida, cuja construção encarna um erotismo feroz e uma autonomia inquietante, dividida entre um casamento aceito socialmente e a atração física, instintiva e avassaladora que a liga ao caseiro Manuel. A narrativa articula o erotismo à natureza, retomando um procedimento recorrente na poesia da autora, no qual o ambiente exterior atua como espelho e catalisador dos impulsos internos da protagonista. Assim, o desejo de Maria Margarida se manifesta em simbiose com a paisagem, como se observa na descrição da polinização do lírio, figurado como um corpo a ser penetrado:

A madrugada acordara morna e luminosa descerrando a carne tenra dos lírios; dos lírios que perdiam a sua candura abrindo as pétalas, distendendo-as num rumor quente, para receberem no seu sexo o pólen doirado e fecundante, espalhado pelo vento ou trazido nas patas peludas das abelhas que vinham sugar o mel puríssimo do seu sangue (Teixeira, 2015, p. 305).

Do mesmo modo, ao sonhar com o caseiro, a protagonista é descrita a partir de imagens naturais que reforçam a fusão entre corpo, desejo e paisagem:

E ela, perdida, procurava-lhe a boca vermelha e rude e o seu peito arfava-lhe esmagado, unido ao peito dele, numa posse sadia e forte em que toda ela se dava, **como uma papoila aberta aos beijos quentes do sol**, numa alegria rubra e natural – como a filha do carreiro, como a pastora da herdade! (Teixeira, 2015, p. 306, grifo nosso).

Contudo, o desejo vivido por Maria Margarida não é por ela plenamente aceito. A personagem interpreta seus impulsos como uma espécie de histeria ou febre (Teixeira, 2015, p. 309), fortemente atravessada pela diferença de posição social entre ela e o caseiro Manuel. Cultivada e pertencente a uma classe abastada, Maria Margarida despreza o desejo sexual que sente por ele e, a princípio, valoriza sua dependência masculina, o que torna ainda mais conflituosos seus pensamentos acerca do corpo, do sexo e da liberdade, como se lê em: “Apreciava a sua independência e revoltava-se perante a sujeição obrigatória ao homem que a possuísse...” (Teixeira, 2015, p. 311). Trata-se, assim, de uma personagem dilacerada entre o anseio por autonomia e as exigências sociais de um casamento compatível com sua classe.

Então, dividida entre pressões internas e externas, Maria Margarida acaba por ceder ao desejo pelo caseiro e, em seguida, aceita se casar com o abastado António de Silves. A partir desse ponto, a narrativa assume a forma epistolar — toda a história passa a ser

construída por meio das cartas confidenciais que Maria Margarida escreve à amiga Cristina, cujas respostas permanecem ausentes. O medo de que o marido descubra seu passado com Manuel intensifica a angústia da personagem, conduzindo-a, gradativamente, ao desfecho trágico de seu suicídio — solução extrema que pode ser lida como o único gesto possível de liberdade em uma sociedade rigidamente conservadora.

Em *Insaciada*, Judith Teixeira retoma o tema do desejo interditado a partir da história de duas amigas, Clara de Ataíde e Maria Eduarda. Às vésperas de receber convidados em sua casa, Clara encontra-se tomada pelo tédio, recolhida em seu quarto com a amiga como confidente. A chegada de uma carta inesperada de um amigo poeta — cujo conteúdo não é revelado ao leitor — desencadeia uma sucessão de acontecimentos que culminam no suicídio do poeta, após Clara ir ao seu encontro, abandonando as convenções sociais que a prendiam à função de anfitriã.

De volta à casa, profundamente abatida, Clara encontra novamente na amiga o amparo afetivo e revela sua dor por não conseguir saciar o desejo que sentia, explicitando, mais uma vez, as consequências das barreiras sociais impostas às relações amorosas:

Oh! o amor impossível!... Labareda que se extingue nas exigências do meu cérebro!... Amor, sensuália que eu filtro através do meu espírito de requinte e morre nostálgica de beleza... E para quê, para quê, esta angústia que eu não sei dizer e que só a minha alma doente de beleza compreende e sofre?! Ai, a minha carne terá de gritar eternamente!... e todo esse clamor terá de passar através do meu espírito faminto... insaciado!... E sempre o mesmo tédio a faltar-me, a vencer-me! (Teixeira, 2015, p. 359).

Como observa Gerry (2017, p. 153), “as duas mulheres sentirão a mesma inquietação existencial de insaciedade, resultado de uma contradição entre natureza e socialização [...]”. Trata-se, portanto, de personagens femininas complexas, atravessadas por ambivalências que já se faziam presentes na poesia de Judith, como aponta o próprio autor:

A matriz utilizada por Judith para delinear os comportamentos individuais, o tumulto interno e os conflitos interpessoais das protagonistas femininas das suas duas novelas é constituída por uma série de binómios dicotómicos, ora explicitados, ora apenas sugeridos, que refletem estados, conceitos ou atributos, tais como espírito (ou alma) – carne, instinto; lógica (ou inteligência), liberdade – escravidão; e sexualidade autodefinida – sexualidade imposta (Gerry, 2017, p. 147).

Na mesma direção, Silva (2015, p. 267–268) observa que a construção das personagens nas novelas de Judith Teixeira aponta para uma clara insubordinação às normas sociais, aproximando-se de um pensamento feminista ainda incipiente em Portugal:

Do mesmo modo, aí são representadas noções referentes ao feminismo – um tanto atrasado em Portugal em relação ao mundo anglo-americano e ao francês – através da construção de personagens que, como Maria Margarida e Clara de Ataíde, representam a tipificação de mulheres que procuram não se submeter aos ditames sociais (dos homens), gerando uma série de conflitos que fazem o leitor repensar o papel da mulher na sociedade do começo do século XX.

Os desfechos trágicos das novelas, deste modo, figuram o embate irreconciliável entre a expressão de um desejo luxurioso e o conservadorismo moral de sua época:

Viver os prazeres da carne, da Luxúria, sem o pesar no espírito conflituoso e conservador de uma época, seria o ideal para as personagens, mas como isso não pode acontecer, cria-se uma ambiência desassossegada nos comportamentos de qualquer destas mulheres gerando assim diversos conflitos que desembocarão numa série de mortes trágicas que ocorrerão no desfecho das duas narrativas (Silva, 2015, p. 275).

Desta forma, Judith Teixeira rompe com representações femininas clássicas, reconfigurando-as em figuras ambíguas, autônomas e múltiplas, que transitam por espaços antes interditos. Ao tensionar fronteiras morais e estéticas, sua escrita antecipa debates que atravessariam o século XX e colabora com o gesto modernista de questionar o pensamento clássico e suas normas fixas, como ressalta Gonçalves Neto (2025, p. 20–21).

Se, por um lado, essa postura profundamente disruptiva fez com que Judith Teixeira sofresse as pressões sociais de seu tempo — encontrando-se, como afirma Garay (2002, p. 77), “numa terra de ninguém, numa posição indefesa perante uma moral burguesa, misógina e erosexista que inundou a crítica e a literatura da época” —, por outro, a releitura contemporânea de sua obra permite reconhecer o alcance e a atualidade de sua escrita. Revisitar Judith Teixeira é, portanto, não apenas reavaliar uma autora silenciada, mas também abrir fissuras no cânone literário e nas formas consagradas de pensar o feminino, o desejo e a criação artística, produzindo deslocamentos que permanecem social e criticamente necessários. Como observa Maria Lúcia Dal Farra (2025), a trajetória da autora é atravessada por um processo profundo de apagamento simbólico:

Judith desempenha, no curso da sua vida literária, a própria encenação do suicídio em vida, visto que os títulos anunciados de suas obras futuras permanecem ainda hoje em silencioso desaparecimento. Aliás, há quase 30 anos é que se iniciou a proeza de recuperação dessa mulher, esquecida por mais de meio século dos meios culturais, pelo visto castigada pela ousadia, transgressão e impertinência devidas (hoje é possível admitir) à responsabilidade de ter inaugurado, no seio da literatura portuguesa, uma poética feminina de cariz homossexual (Dal Farra, 2025, p. 180).

Neste sentido, o movimento recente de recuperação crítica de sua obra não apenas resgata uma autora marginalizada, mas também evidencia a necessidade de rever os critérios históricos que sustentaram sua exclusão do campo literário.⁸

2.2 ENTRE CLÁSSICO, MODERNO E PÓS-MODERNO: Judith Teixeira como transgressão contínua

Criar a própria mente é criar a própria linguagem (Rorty, 2007, p. 64).

Compreender as transformações no modo de conceber o saber e a linguagem é essencial para a análise das rupturas propostas pela poetisa Judith Teixeira. Este subcapítulo propõe, portanto, traçar um contraste entre o pensamento clássico, fortemente estruturado pela lógica da semelhança e da representação, e o pensamento moderno, que começa a questionar essas bases a partir do movimento romântico. Ao evidenciar essas distinções, busca-se oferecer uma chave de leitura para a obra da autora, que emerge já no interior dessas transformações e se insere em uma tradição que recusa modelos fixos, abrindo-se ao fragmento, ao dissenso e à contingência do desejo.

Neste contexto, é importante destacar a contradição do modernismo português, que, mesmo pregando rupturas estéticas, manteve-se preso a hierarquias sociais, especialmente de gênero. Como observa Fábio Mário da Silva (2014), embora o período modernista promovesse mudanças e a liberdade formal nas artes, continuou a marginalizar vozes femininas como a de Judith:

Judith Teixeira e Florbela Espanca escreveram obras permeadas por um eros sentimentalista, temática proibida, até então, às mulheres escritoras portuguesas. Convém neste ponto recordar que a ‘era de ouro’ da literatura de autoria feminina em Portugal remonta ao período do começo do século XX, época em que surge um número talvez excessivo de poetisas. A partir deste momento – o da emancipação da mulher e do fortalecimento dos movimentos feministas – começa-se a ponderar, mais generalizadamente, sobre o modo como as mulheres escrevem e como os homens as descrevem. É neste período que surgem duas escritoras, Florbela Espanca e Judith Teixeira, que se inscrevem na História com uma literatura que possui alguns versos de cariz erótico, o que vem chocar os mais conservadores (Silva, 2014, p. 155).

⁸ Este texto foi redigido anteriormente à publicação da primeira edição brasileira da obra de Judith Teixeira, organizada por Fábio Mário da Silva (2026), que reúne sua produção poética, textos em prosa, escritos críticos e materiais documentais, incluindo inéditos. A edição constitui um marco no processo de recuperação crítica da autora, ampliando significativamente seu acesso no contexto brasileiro e promovendo sua inserção em debates contemporâneos.

Logo, o que se identifica, neste tipo de julgamento, é a permanência de um saber conservador, que define previamente o que é legítimo escrever e por quem. Ao considerar certas temáticas como “proibidas” às mulheres, reafirma-se uma lógica normativa que busca impor modelos únicos de expressão, eliminando a diferença. Para entender mais profundamente essas operações de apagamento e assimilação, recorre-se à obra de Michel Foucault. No estudo da evolução do saber cultural, em *As Palavras e as Coisas* (2007), o filósofo revela como o pensamento ocidental do século XVI era fortemente apoiado na noção de semelhança. Nesse regime epistêmico, a realidade era organizada e interpretada a partir de relações de similitude; portanto, compreender este modelo é essencial para compreender as rupturas iniciadas pelo Romantismo e aprofundadas posteriormente pelo Modernismo — ainda que marcadas por limitações sociais impostas ao gênero feminino (Silva, 2014, p. 155) — e pelo Pós-Modernismo. É importante destacar que, embora esta dissertação não se detenha em uma discussão exaustiva sobre o conceito de pós-modernidade, é visível o quanto a poética de Judith Teixeira se avizinha, sobretudo no plano temático e discursivo, de um modo de produção estética e cultural que rejeita a ideia de qualquer absoluto, como demonstra Hutcheon (1991, p. 23):

[...] ele [o Pós-Modernismo] se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard, qualquer narrativa mestra — tal como a arte ou o mito — que serviria de consolo para esses modernistas. Ele afirma que tais sistemas são, de fato, atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios.

Tal leitura se torna possível, sobretudo, porque, ao contrário de sua própria época — que censurou mais do que analisou suas criações —, hoje cresce o número de pesquisas que revisitam a obra de Judith à luz de reflexões pós-modernas, principalmente sobre gênero e sexualidade. Esta dissertação, inclusive, recorre a pensadores contemporâneos, sendo Richard Rorty — especificamente sua obra *Contingência, ironia e solidariedade* (2007) — uma referência central para pensar como a linguagem, entendida como prática contingente, sustenta uma poética capaz de abrir espaço a vozes femininas múltiplas, marginalizadas e dissidentes. Assim, ainda que a obra de Judith dialogue intensamente com tendências anteriores (principalmente o Decadentismo-Simbolismo) e se inscreva no período das inovações do Modernismo, ela também antecipa questões caras ao Pós-Modernismo, como a negação de verdades fixas e a inclusão de subjetividades até então interditadas, sobretudo a expressão de desejos femininos que se afirmam sem o pudor dos julgamentos morais de seu tempo.

É importante ressaltar que esta leitura não implica classificar a obra de Judith Teixeira como formalmente pós-moderna. As aproximações aqui estabelecidas dizem respeito, sobretudo, às temáticas, aos gestos discursivos e à dimensão ética de sua escrita, particularmente no que concerne às discussões sobre gênero, sexualidade, dissenso e contingência do desejo. Trata-se, portanto, menos de uma antecipação estética absoluta e mais de um deslocamento crítico que desafia as categorias estabilizadas de seu tempo.

Nesse sentido, como observa Cascais (2017), a conferência *De mim*, por exemplo, não se limita a uma resposta defensiva aos ataques sofridos pela autora, mas se configura como um gesto autorreflexivo, capaz de sistematizar princípios éticos e estéticos já presentes em sua produção poética. Assim, ao articular corpo, desejo e linguagem, Judith Teixeira afirma uma subjetividade dissidente que escapa aos regimes normativos vigentes, participando de debates sobre identidade, performatividade e liberdade de expressão.

A dificuldade de enquadramento dessa escrita ajuda a compreender a recepção crítica hostil e o consequente apagamento da autora. Como aponta Garay (2002, p. 77), Judith Teixeira ocupa uma posição de impasse no campo literário português, marcada por uma dupla marginalidade: “por ser mulher” e “pela projeção sáfica de sua obra”. Tal condição a coloca “numa terra de ninguém, numa posição indefesa perante uma moral burguesa, misógina e erosexista que inundou a crítica e a literatura da época” (Garay, 2002, p. 77). Esse não-lugar evidencia menos uma fragilidade da obra e mais a incapacidade da crítica de então em lidar com formas de expressão que desestabilizavam normas de gênero, sexualidade e autoria.

Para reforçar a distinção entre Modernismo e Pós-Modernismo, vale lembrar que a crítica literária contemporânea vem apontando, por exemplo, como o primeiro se ancora em projetos de ruptura formal — o que acaba, é claro, tecendo outras rupturas, para além da forma —, mas ainda nutre a busca por uma nova autenticidade ou por um centro de verdade renovado, enquanto o segundo recusa toda a essência fixa e celebra a pluralidade de narrativas e de sentidos possíveis:

Não é que o mundo modernista fosse ‘um mundo que precisava ser reparado’ e o mundo pós-modernista esteja ‘além dos reparos’. O pós modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição (Hutcheon, 1991, p. 24).

Estas diferenças ajudam a perceber como a poesia de Judith Teixeira, ainda cronologicamente situada no Modernismo, tensiona seus limites internos, abrindo fissuras

críticas que só mais tarde seriam nomeadas e aprofundadas por reflexões associadas à postura pós-moderna. Neste sentido, a elucidação da teoria foucaultiana sobre o pensamento clássico torna-se essencial, pois compreender como cada época cria e organiza saberes, interditos e modos de representar o real permite entender de que forma tais transformações atravessam também a literatura — que, ao abrir-se à contingência, torna-se um terreno fértil para novas linguagens, outras formas de desejo e múltiplas vozes femininas. É nesse solo que a poética de Judith se inscreve, de modo a confrontar interditos e deslocar verdades absolutas, propondo, pela escrita, modos plurais de existir.

Foucault (2007), no capítulo “A prosa do mundo”, identifica quatro figuras principais da semelhança: *Convenientia*, *Aemulatio*, *Analogia* e *Simpatia*. Cada uma opera com o objetivo de apagar a diferença em nome de uma unidade explicativa. A *Convenientia* refere-se à justaposição de seres semelhantes por proximidade. Segundo Foucault (2007, p. 24), este tipo de relação “implica uma contiguidade entre os seres”, sem exigir uma justificativa causal ou simbólica: “tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam”. O diferente, nesse sistema, é consequentemente classificado como inconveniente e, portanto, deve ser assimilado ou silenciado.

Mais artificial é a *Aemulatio*, uma semelhança entre seres distantes, cujos vínculos são metafóricos ou simbólicos. Trata-se de uma forma de correspondência à distância, baseada na ideia de que “as coisas dispersas através do mundo se correspondem” (Foucault, 2007, p. 26). Ainda que aparente variedade, ela reafirma a busca por ordem. Já a *Analogia* amplia essa tendência, permitindo ligações entre elementos distintos por meio de um esforço argumentativo que, ao justificar a semelhança, frequentemente apaga suas diferenças. Segundo Foucault (2007, p. 30), por sua abrangência, ela confere “um campo universal de aplicação”, tornando-se altamente assimiladora.

Por fim, a *Simpatia* propõe uma atração natural entre os seres, uma afinidade essencial. No entanto, ela também opera como ferramenta de uniformização e negação do dissenso. Foucault (2007, p. 32) alerta para os perigos deste mecanismo que “anula as individualidades”. Todas essas figuras de semelhança dependem da linguagem como instrumento para revelar, ou melhor, impor tais correspondências, então a linguagem clássica é concebida como espelho da verdade — ela assinala, nomeia, identifica o semelhante. Este processo é descrito como *Assinalação* (Foucault, 2007, p. 35), onde a linguagem não cria, apenas descobre aquilo que já seria intrinsecamente verdadeiro. Cada uma delas possui uma

característica própria e, de forma irônica⁹, o pensador nos demonstra como cada uma age para evitar a presença e a análise de objetos dissonantes, diferentes e descontínuos.

É justamente o modelo de saber clássico que começa a ser questionado com o Romantismo, que rompe com a representação e introduz uma concepção mais subjetiva e histórica da verdade — a noção de que a linguagem espelha o mundo começa a ceder lugar à ideia de que a linguagem constrói o mundo. Tal pensamento é aprofundado por Richard Rorty (2007), ao argumentar que o conhecimento não é mais a busca por correspondência entre linguagem e realidade, mas sim uma produção vocabular. A verdade, neste sentido, não está dada; ela é construída historicamente, culturalmente, linguisticamente:

A verdade não pode estar dada - não pode existir independentemente da mente humana - porque as frases não podem existir dessa maneira ou estar aí. **O mundo existe, mas não as descrições do mundo. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas.** O mundo em si - sem o auxílio das atividades descritivas dos seres humanos não pode sê-lo (Rorty, 2007, p. 28, grifo nosso).

A questão implica que a verdade não possui um fator intrínseco. Não há, portanto, uma “natureza da verdade” (Rorty, 2007, p. 33), pois se trata de um processo de criação linguística. Com isso, torna-se possível a coexistência de diferentes verdades — “o processo de mudanças das linguagens e de outras práticas sociais pode produzir seres humanos de um tipo que nunca existiu antes” (Rorty, 2007, p. 32) — sem a anulação de outras possibilidades de expressão. Afinal, este é o próprio processo de criação e análise da realidade:

[...] pensem nos termos ‘mente’ ou ‘linguagem’ não como o nome de um meio entre o eu e a realidade, mas apenas como uma bandeira que assinala a **desejabilidade de se usar um certo vocabulário ao tentar lidar com certas espécies de organismos** (Rorty, 2007, p. 44, grifo nosso).

Deste modo, as “verdades” passam a ser compreendidas como construções históricas e culturais, formuladas a partir de contingências — isto é, fatores temporais, sociais e ocasionais — e, por isso mesmo, sempre passíveis de questionamento e reelaboração. Abandona-se, assim, a ideia de uma verdade fixa e universal, como observa Rorty (2007, p. 46) ao afirmar que “as velhas metáforas morrem constantemente na literalidade e depois

⁹ Como demonstra Ferraz (1988, p. 20), a ironia emerge como “expressão da impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto”, revelando-se um dispositivo crítico que expõe as contradições inerentes aos sistemas de pensamento. Esta perspectiva dialoga diretamente com a análise foucaultiana das epistemes clássicas. Afinal, se Foucault descreve um regime de saber baseado na semelhança e na exclusão do dissonante, Ferraz mostra como a ironia opera justamente pela suspensão dessas certezas, colocando em crise a própria noção de representação estável. Neste sentido, a ironia não é apenas um recurso retórico, mas um modo de conhecimento que, ao manifestar “o jogo de oposições” (Ferraz, 1988, p. 20), desestabiliza os fundamentos do pensamento clássico analisados por Foucault.

servem de plataforma e contraste para novas metáforas”. Tal perspectiva permite compreender a criação artística como um campo de reinvenção contínua da linguagem, em que os sentidos não são dados, mas produzidos no interior das práticas culturais.

Ao se observar o projeto romântico, percebe-se que essas contingências já se manifestam de forma decisiva no processo de ruptura com o pensamento clássico e com seus modelos rígidos de representação. Conforme destaca Falbel (1998), o Romantismo emerge em um contexto profundamente marcado por transformações históricas e sociais, resultantes sobretudo da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, eventos que abalaram as instituições políticas tradicionais e alteraram as bases da organização social. Segundo o autor, tais revoluções “provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais)” (Falbel, 1998, p. 24). Nesse cenário, o princípio absolutista passa a ser questionado, e o ideal democrático assume centralidade, ampliando a participação das massas populares nos debates sobre o próprio destino histórico.

Essas transformações repercutem diretamente na produção cultural e literária do período. Como aponta Falbel (1998), a chamada “questão social” passa a ocupar um lugar relevante na historiografia e na sensibilidade romântica, manifestando-se por meio de uma atenção inédita às classes não privilegiadas e à experiência do povo: “a ‘questão social’ encontra lugar na historiografia romântica e [...] se manifesta como piedade para com os humildes, as classes não privilegiadas ou, ainda, para com a grande massa do povo” (Falbel, 1998, p. 36).

Nesta mesma direção, Benedito Nunes (1998) ressalta que a ruptura romântica não se limita a um fenômeno estético superficial, mas decorre de um deslocamento profundo no interior da cultura ocidental. Para o autor, “a grande ruptura dos padrões clássicos que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura” (Nunes, 1998, p. 53). Tal ruptura se intensifica com o avanço da sociedade industrial e com a reação ao sistema de ideias do Iluminismo, configurando o Romantismo como uma concepção de mundo própria de um período de transição entre o antigo regime e o liberalismo (Nunes, 1998).

Deste modo, seguindo a lógica proposta por Rorty (2007), os românticos, ao buscarem novos ideais e formas de expressão, operam necessariamente com um novo vocabulário, capaz de dar conta das contradições e tensões de um mundo em transformação. A reinvenção

da linguagem torna-se, assim, condição fundamental para a emergência de novas subjetividades e para a ampliação do campo do dizível.

Além disso, o movimento viabiliza o questionamento de ideias antes tomadas como universais, como as de beleza e bom gosto na arte, resultando em uma maior liberdade de representações. É o que também sustenta Rorty (2007, p. 63): “[...] ‘representar a realidade’ por meio da linguagem e, portanto, descobrir um contexto único para todas as vidas humanas, devia ser abandonada”. É diante dessas contestações que podemos compreender a poesia de Judith Teixeira. Para a autora, a contingência do saber e da linguagem se traduz na exploração de um erotismo que recusa as representações hegemônicas e rompe com os sistemas de “assimilação” e “analogia” descritos por Foucault (2007). Como observa Guacira Lopes Louro no capítulo “Pedagogias da Sexualidade”, de *O Corpo Educado* (2010), criar possibilidades de erotismos é também um modo de negar a ideia de que a sexualidade é natural ou intrínseca — como supunha a lógica do pensamento clássico — e de afirmar sua dimensão histórica e política:

Muitos consideram que a sexualidade é algo que todos nós, mulheres e homens, possuímos ‘naturalmente’. [...] No entanto, podemos entender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. [...] Através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas. **Os corpos ganham sentido socialmente** (Louro, 2010, p. 11, grifo nosso).

Concordando com a ideia apresentada por Rorty (2007, p. 64) de que “criar a própria mente é criar a própria linguagem”, a poética de Judith Teixeira evidencia como a linguagem pode ser ferramenta de invenção e resistência ao deslocar sentidos dominantes e reconfigurar os modos de sentir. Esta perspectiva será fundamental para compreender as tensões e subversões presentes em sua obra modernista.

Partindo, então, para a análise do Modernismo português, o movimento, ainda que inspirado pela vontade de ruptura com os modelos tradicionais, não constitui um movimento homogêneo ou linear. Pelo contrário, é marcado por ambiguidades estéticas, ideológicas e políticas. Como afirma Fernando Cabral Martins (2014, p. 18), “[...] ele é, ao mesmo tempo, caótico e coerente; irracionalista e racionalista; fluido e estático; fragmentário e organizado; aleatório e rigoroso; anárquico e hierárquico”. Para compreender a complexidade do movimento e localizar a poética de Judith, é necessário considerar as duas fases principais do Modernismo português: a do Orfismo, que se organiza em torno da revista *Orpheu* (1915), e a do Presencismo, ligada à revista *presença* (1927).

A primeira fase está diretamente relacionada à instabilidade da Primeira República portuguesa. E segundo Cleonice Berardinelli (1977, p. 20), “Orpheu é um grito de libertação de estruturas em ruína”. Trata-se de um movimento que associa rebeldia estética e cosmopolitismo, buscando afastar-se da tradição e do provincianismo, como afirma Jorge Valentim (2013, p. 149): “[...] a moderação não despertava interesse e o extremo e a exacerbação eram palavras-chave para o interesse da própria classe artística”.

Logo, os escritores ligados à revista *Orpheu* buscavam escandalizar e romper com as convenções da arte burguesa. Como resume Ribeiro e Rodrigues (2020, p. 42), os artistas do movimento:

[...] combateram o passadismo, foram contra os padrões clássicos; tinham, no geral, uma alma animalesca, revolucionária, de ‘sangue vivo’ – lutavam a partir da guerra contra o pré-estabelecido; pediram – ou, muito pelo contrário – exigiram liberdade formal (verso livre, ausência de rima, libertação do ritmo, liberdade na estrutura estrófica), escreviam, no caso dos poetas e prosadores, usando de uma linguagem coloquial, do dia-a-dia; eram igualmente irônicos, cientes do erro da sua consciência – palhaços no palco circassiano do Ser...

No entanto, esse gesto de ruptura e provocação não se estendia de forma equânime às mulheres no interior do movimento. Como observa Maria Lúcia Dal Farra (2025), ao analisar os bastidores da revista *Orpheu*, o espaço reservado à autoria feminina é marcado por um apagamento estrutural. Segundo a pesquisadora:

Nos bastidores da revista *Orpheu*, emblemática do Modernismo português e seu órgão fundador, há muito a especular, sobretudo no que concerne ao não-lugar das mulheres. Nas páginas dessa revista, a única escritora a ali comparecer não passa de uma *mulher fake*, de um simulacro de poetisa, nascida da pena de um dos colaboradores da revista — o açoriano Armando Côrtes-Rodrigues [...]. Refiro-me à ‘poetisa’ Violante de Cysneiros (Dal Farra, 2025, p. 169).

De modo paradoxal, como aponta ainda Dal Farra (2025), a revista foi frequentemente atacada por críticos da época como sendo uma “revista de mulheres”, acusação que, longe de indicar presença feminina real, revela antes o uso pejorativo do feminino como estratégia de desqualificação simbólica do projeto modernista.

Essas contradições internas do Orfismo — inovador em seus gestos de ruptura, mas limitado por exclusões sociais e simbólicas — não se restringem ao campo da autoria, estendendo-se também ao plano estético. Com efeito, para além de sua feição vanguardista, o movimento ainda guardava marcas significativas de correntes anteriores, especialmente do Simbolismo e do Decadentismo. A crítica destaca, nesse sentido, a permanência de elementos

como o misticismo, o esteticismo e a valorização das sensações. Como observa Illouz (2016, p. 274):

[...] por certo pensamento do “símbolo”, por uma busca antes de tudo pela “música” e pela “sugestão”, por uma luta em favor do “verso livre”. Ele é associado a certo misticismo, frequentemente esotérico, a um gosto pelas lendas, a uma busca por “paisagens de alma”, que compõem singularmente uma consciência aguda do desencantamento moderno.

Portanto, o Simbolismo funcionou como uma espécie de base de transição para as experimentações modernistas, é neste contexto que a poética de Judith se insere, cuja linguagem fragmentada e imagética ressoa diretamente seu legado estético. A crítica de Maria Lúcia Dal Farra (2010, p. 846) confirma esta filiação, ao apontar que a poesia de Judith apresenta “um fundo decadentista com décor próprio de sedas, coxins, flores, tapeçarias, quadros, espelhos, fausto oriental, estofos, painéis, mármore, vitrais”. Essa estética da interioridade e da hipérbole articula-se, na autora, com uma intensa expressão do erotismo feminino, que rompe com as convenções sociais e morais de sua época.

Para além dessas continuidades decadentistas-simbolistas, Maria Lúcia Dal Farra (2025) chama atenção para afinidades formais e imagéticas entre a poética de Judith Teixeira e procedimentos caros ao universo órfico. A pesquisadora identifica, na escrita da autora, um interesse recorrente pela duplicidade, pela máscara e pela instabilidade da identidade, elementos que também atravessam o imaginário modernista português:

[...] nomeio uma dubiedade (que também é de sexo e de gênero), uma dispersão de pessoa que se multiplica difusamente, como ocorre, por exemplo, em ‘A Outra’ [...]. Há também um interesse seu que reside mais na imagem, no simulacro e na máscara, que no original — antes no esbatido ambíguo da visão filtrada pelos espelhos e pelos vitrais (Dal Farra, 2025, p. 181).

Tais procedimentos aproximam Judith Teixeira de uma sensibilidade modernista que privilegia a fragmentação do sujeito, o jogo de duplicidades e a instabilidade do eu, ainda que sua inserção no campo literário tenha sido historicamente interdita por razões de gênero e pela escrita de cariz lesboerótica.

Além disso, não se pode deixar de notar sua semelhança com outros autores do movimento, por exemplo, a pesquisadora Dal Farra (2025, p. 101) destaca sua semelhança poética com Mário de Sá-Carneiro: “[...] a **imagem da outridade** que aponta sempre para uma **dubiedade de gênero** e para a sensação de emparedamento – nesse sentido, de modo

semelhante à poética de Mário de Sá-Carneiro, a quem Judith admira muito, por sinal, e cita-o na entrevista¹⁰. Assim como também é realizado pela pesquisadora Binet (2025, p. 43-44):

São autores os dois de uma obra poética sobretudo refletindo uma postura (pessimismo schopenaueriano, atração pela morte, solidão essencial, dor que prevalece mesmo sobre o prazer, narcisismo) e um estilo decadentes — como se fosse difícil deixar definitivamente uma época marcada pelo fim de um modelo sociocultural para entrar numa modernidade jovem e dinâmica.

Afinal, ao analisarmos a primeira estrofe do poema “Predestinada”¹¹, de Judith Teixeira e compararmos com a 22ª estrofe de “Dispersão”¹², de Mário de Sá-Carneiro, é evidente a semelhança ao retratar a melancolia:

Sou a amargura em recorte
numa sombra diluída...
Vivo tão perto da morte!
Ando tão longe da vida...
(Teixeira, 2015, p. 43).

Perdi a morte e a vida,
E, louco, não enlouqueço...
A hora foge vivida,
Eu sigo-a, mas permaneço...
(Sá-Carneiro, 2006, p. 12).

A afinidade melancólica entre Judith Teixeira e Mário de Sá-Carneiro evidencia como uma parte importante da poesia modernista portuguesa ainda carrega traços decadentistas e simbolistas, mesmo enquanto anuncia rupturas e inovações. Algo semelhante se observa em Fernando Pessoa, especialmente na escrita que ele atribuiu a Bernardo Soares em *Livro do Desassossego* (1982). Como analisa Pires (2010), a obra prolonga a atmosfera de cansaço, melancolia e decomposição típica do Decadentismo, mostrando como esse imaginário soturno atravessa a modernidade literária portuguesa:

O entendimento da dinâmica do *Livro do desassossego* em meio ao seu turbilhão de fragmentos, motivos e configurações, nesta perspectiva, não pode se distanciar da ideia de cansaço, de algo permeado pela sombra e dos motivos abstratos que pretendem tocar de forma mais profunda o espírito. É importante lembrar que especialmente a Europa, em meados das inovações que chegam ao século XX, vive uma atmosfera de melancolia e desesperança, a vaga noção de um mundo em decomposição, tão cara ao Decadentismo, que em muito se encaixa no perfil da personalidade literária Bernardo Soares (Pires, 2010, p. 7-8).

¹⁰ A entrevista mencionada por Dal Farra (2025, p. 101), intitulada “A polícia e as Letras. O caso da apreensão dos livros e o que nos afirma D. Judith Teixeira”, foi publicada no periódico *Diário de Lisboa* em 6 de março de 1923.

¹¹ Publicado originalmente em *Decadência* (1923).

¹² Publicado originalmente em *Dispersão* (1914).

Além dos aspectos soturnos, o uso da luxúria por Judith — aspecto que será melhor desenvolvido no próximo capítulo, no qual o prazer é compreendido como uma dimensão humana, mas também transcendental — pode ser aproximado do termo “volúpia”, presente na obra *A Confissão de Lúcio* (1914), de Sá-Carneiro, analisado por Cerdeira (2017, p. 30) como:

[...] o mais alto grau de uma espiritualidade corpórea, o espasmo mais sofisticadamente consentido de uma refinadíssima e espiritualizante erótica, cujo fundamento imagético seria a sinestesia, essa conjunção inesperada de sensações que se confundem para realizar o que nenhum sentido isoladamente é capaz de isoladamente conseguir.

Tal concepção aproxima-se da descrição de luxúria elaborada por Judith: “Inconsciente e, por isso, torpe nos inconscientes; sagrada, ordenadora e diretiva nos responsáveis, nos iluminados!” (Teixeira, 2015, p. 283). Nesse sentido, tanto a volúpia quanto a luxúria configuram-se como experiências que tensionam corpo e espírito, em que o prazer ultrapassa a dimensão meramente física para se inscrever em uma esfera estética e simbólica.

Neste sentido, a marginalização de Judith Teixeira não pode ser compreendida apenas a partir de continuidades estéticas com o Decadentismo ou o Simbolismo, mas exige considerar a centralidade da sexualidade feminina em sua escrita. Ao analisar a obra da autora, Garay (2002) propõe o conceito de modernismo sáfico para designar um conjunto de produções que, no interior do Modernismo, deslocam o eixo do desejo para fora da norma heterossexual e masculina, recuperando, de modo crítico, a herança de Safo e sua relação com o erotismo feminino. Segundo o autor:

Tal erotização registrar-se-á, com laivos de ambiguidade, no termo *sáfico* que, no modernismo literário, informará a busca de novos âmbitos erógenos e que, por sua vez, desvendará na psique feminina uma elaboração e recriação de conhecimentos do íntimo, desvinculado agora dum mundo abertamente masculino. O termo também conotará uma sistemática experimentação com o corpo e com a linguagem que abrirá o caminho à precisa e apaixonada estética decadentista (Garay, 2002, p. 45).

Nesta perspectiva, o sáfico não se restringe a uma marca temática ou identitária, mas configura um princípio estético e discursivo de ruptura. Como observa Garay (2002), trata-se de um procedimento que atua diretamente sobre os códigos de representação do corpo e do desejo, privilegiando a sexualidade feminina como força produtiva da criação poética:

Para além de conotar a *inversão* sexual do sujeito ou de uma intertextualidade específica de motivos e estilos eólicos, o modernismo sáfico será um instrumento

subversivo que privilegiará a sexualidade feminina. O sáfico torna-se, assim, um *eros* irreprimível, gerador também da criação poética (Garay, 2002, p. 69–70).

Tal dimensão contribui para explicar por que a obra de Judith Teixeira sofreu um grau de rejeição mais severo do que o enfrentado por outros modernistas homens. Como argumenta Garay (2002), em diálogo com casos como Oscar Wilde e Radclyffe Hall, o modernismo sáfico não promove apenas uma renovação temática, mas opera também uma inversão técnica e simbólica que atinge diretamente o campo da linguagem:

Este desejo de renovação ideológica do modernismo não se reproduz só no interesse por uma nova temática (de introspecção narcisista e o questionar da construção social do gênero), mas também por uma técnica de inversão que, ao inverter os tradicionais códigos do binarismo genérico, necessariamente revoluciona o campo linguístico, configurando uma renovada ‘linguagem poética do século XX’, segundo os esquemas do modernismo que o estudioso John Butt elabora (Garay, 2002, p. 76).

Assim, para além das continuidades decadentistas e simbolistas que atravessam o Modernismo português, a poética de Judith Teixeira inscreve-se num campo de radicalização estética e política, no qual a sexualidade feminina assume um papel central na subversão dos valores burgueses e do pudor vitoriano. Como conclui Garay (2002, p. 76), o modernismo sáfico converte-se, desse modo, em um instrumento iconoclasta que tensiona não apenas as formas literárias, mas também os discursos sociais sobre gênero e desejo. Neste sentido, o silenciamento de Judith Teixeira revela como a força patriarcal atuou para regular não apenas o conteúdo erótico de sua escrita, mas também o lugar da mulher que ousava narrar o desejo — ainda mais em seus próprios termos.

Esta leitura é corroborada por Maria Lúcia Dal Farra (2025), ao enfatizar que a exclusão de Judith do campo literário não decorre de um desvio estético isolado, mas da responsabilidade histórica de ter inaugurado, na literatura portuguesa, uma poética feminina de teor homossexual. Sugestivamente, a autora afirma que Judith foi “[...] castigada pelo atrevimento, transgressão e impertinência devidos (hoje é possível admitir) à responsabilidade de ter inaugurado, no seio da literatura portuguesa, uma poética feminina de cariz homossexual” (Dal Farra, 2025, p. 115).

Além disso, Dal Farra (2025) identifica, na escrita de Judith Teixeira, a recusa de um sujeito feminino uno e estabilizado, destacando a construção de uma subjetividade múltipla e móvel. Ao analisar o poema “A Outra”¹³, a pesquisadora aponta a presença de uma escrita que promove uma “multiplicação de pessoas que é a mulher” (Dal Farra, 2025, p. 116), visível

¹³ Publicado originalmente em *Decadência* (1923).

“[...] na existência simultânea da Dama e da Dona e das nuances que preenchem esses polos” (Dal Farra, 2025, p. 117). Tal fragmentação do eu feminino aproxima-se das estratégias modernistas de descentramento do sujeito, mas, no caso de Judith, adquire um peso político específico ao inscrever-se no corpo e no desejo de uma mulher que escreve a partir da dissidência.

A partir de 1927, consolida-se a segunda fase do Modernismo português, o Presencismo, em um contexto marcado pela instabilidade política decorrente da Ditadura Nacional (1926–1933). Diferentemente do gesto mais ruidoso e provocador do Orfismo, a geração presencista desloca o projeto de ruptura para uma reflexão centrada na interioridade, na sinceridade artística e na autonomia da arte. Esse movimento organiza-se sobretudo em torno da revista *presença*, cujo programa teórico foi fortemente orientado por José Régio, figura central na definição dos seus princípios estéticos. Como observa Enrico Martines (2007, p. 39), Régio “transformou-se no principal pólo gravitacional, em volta do qual o novo projecto tomou forma”, sendo “o único capaz — pelo menos nesta fase — de atenuar as potenciais fricções internas” e de lançar “as bases teóricas da nova revista”.

No manifesto *Literatura Viva*, publicado no primeiro número da *presença*, Régio explicita a visão crítica que orienta o movimento. O autor aponta como defeitos centrais da literatura portuguesa contemporânea a “ausência de originalidade e sinceridade”, lamentando que a crítica privilegiasse obras “destituídas de personalidade” e marcadas pela repetição de estilos já consagrados (Martines, 2007, p. 42). Para Régio, a verdadeira literatura deveria ser expressão direta da vida interior do artista, pois “literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria” (Régio, 1927, p. 2).

Tal concepção sustenta a defesa do princípio da “arte pela arte”, entendida como condição da liberdade criadora. Segundo Martines (2007, p. 45), Régio condena explicitamente os críticos que analisam a obra literária a partir de perspectivas morais, sociais, políticas ou religiosas, consideradas “estranhas à obra de arte”, bem como os escritores que concebem suas produções com finalidades externas ao campo estético, acusando-os de possuir “uma fraca personalidade artística”.

Essa posição é reiterada no modo como a *presença* se organiza enquanto espaço de legitimação literária. Como descreve Martines (2007, p. 46), após a consolidação das bases críticas do movimento, a revista passa a acolher, a partir dos seus primeiros números, nomes considerados exemplares da geração modernista, como Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Raul Leal, compondo um elenco, novamente, marcadamente

masculino. Tal configuração evidencia que, embora inovador em termos estéticos, o Presencismo reproduz exclusões estruturais semelhantes às observadas no Orfismo.

Do ponto de vista crítico, João Gaspar Simões (1927), em seu texto *Do Estilo* publicado no oitavo número da *presença*, reforça essa centralidade da interioridade ao definir o estilo como expressão da experiência existencial do sujeito. Para o autor, “estilo é, de facto, a revelação duma maneira peculiar de sofrer a vida”, isto é, “o modo como o homem se suporta no mundo” (Simões, 1927, s/p). Além disso, ele afirma que é na linguagem que se deve procurar “descobrir a personalidade do escritor”, pois “nem tudo quanto se escreve alcança o grau de estilo”, já que nem toda escrita emerge “das profundidades daquele que escreve” (Simões, 1927, s/p). Tal concepção reforça a valorização de uma interioridade entendida como universal e espiritualizada.

Ao mesmo tempo, como observa Márcia Seabra Neves (2011), a *presença* afirma-se como um projeto de cosmopolitismo estético-literário, defendendo a arte pura e a liberdade do artista. Segundo a autora, a revista destacou-se como “a afirmação de uma geração revolucionária que defendeu a arte pura e a liberdade do artista” (Neves, 2011, p. 133), repudiando “os constrangimentos derivados de um conceito estreitamente nacionalista de literatura” e sustentando que “as únicas fronteiras de uma obra de arte são as da própria criação” (Neves, 2011, p. 137). Trata-se, portanto, de um movimento que busca o universal, ainda que o faça a partir de critérios seletivos e excludentes.

É nesse ponto que se evidencia a tensão entre o projeto presencista e a obra de Judith Teixeira. Embora compartilhe com o movimento a valorização da interioridade e da sinceridade expressiva, a escrita de Judith confronta diretamente o ideal presencista de uma arte dessexualizada e espiritualizada. Isso se torna explícito no próprio manifesto *Literatura Viva*, quando José Régio afirma que “todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto” (Régio, 1927, s/p). Tal julgamento revela não apenas um critério estético, mas um gesto de exclusão que desconsidera a especificidade de uma escrita marcada pela corporeidade, pelo erotismo feminino e pela afirmação do desejo.

Deste modo, é necessário compreender o Presencismo como um projeto estético claramente situado, cujos valores — a interioridade espiritualizada, o individualismo artístico e a recusa do engajamento — acabaram por marginalizar vozes dissidentes como a de Judith Teixeira. Sua obra, ao inscrever o corpo e a sexualidade feminina no centro da experiência poética, revela os limites do Presencismo e expõe as contradições de um Modernismo que, embora esteticamente inovador, permaneceu social e culturalmente excludente.

A partir de tal ponto de vista, é importante ressaltar que até mesmo os autores pós-modernos, com suas fragmentações e rupturas, revisitam estilos de outros períodos, como aponta Alves (2002, p. 21):

Assim utiliza-se de um léxico literário marcado pelo Romantismo e Simbolismo; apropria-se de estruturas, versos e temas de alguns mitos da poesia francesa (Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine), da alemã (Hölderlin, Rilke) e da própria modernidade portuguesa (principalmente a figura/ficção pessoana) numa ostensiva apropriação que indica não só o gesto admirativo, o olhar solidário à aventura difícil da poesia, como também um provocativo descentramento da palavra alheia, revendo pela ironia a cultura literária ocidental, os paradigmas poéticos e as imagens-típicas do poeta sem lugar no presente.

Neste sentido, quando propõe o ideal de uma “política utópica”, Rorty (2007, p. 25) sugere uma forma de pensar política e eticamente moderna, em que a reflexão se descola dos valores fixos — como uma suposta “essência humana universal” — e se ancora na contingência e na criação de novos vocabulários capazes de responder às pluralidades da experiência. Trata-se, portanto, de uma rejeição às metanarrativas totalizantes que pretendem definir o que é comum a todos. É o que Hutcheon (1991) descreve como uma marca essencial do pós-modernismo, ou seja, expor o caráter excludente das narrativas universais e revelar suas fronteiras de poder.

Embora posterior, a questão exposta por Hutcheon ajuda a compreender como a poética de Judith Teixeira antecipa o gesto crítico ao recusar a universalidade do desejo masculino como norma, como apresenta Valentim (2013, p. 151):

Nas décadas iniciais do século XXI, quando muito se fala de visibilidade para os direitos dos homossexuais, lésbicas, transexuais e transgêneros, não se pode menosprezar que, há quase cem anos passados, uma mulher ousou nomear a multiplicidade do seu desejo e da sua subjetividade.

Neste sentido, a escrita de Judith confronta concepções ideológicas profundamente enraizadas em uma sociedade patriarcal, pois, como afirma Silveira (2023, p. 28):

Ao enaltecer a figura de uma mulher, a poeta afronta as concepções ideológicas da época, as quais se consolidaram imersas na submissão feminina. Dessa forma, quando a voz lírica descreve o corpo a partir do desejo, da contemplação sem objetificá-lo, rompe com mais um paradigma, ao defrontar os mecanismos históricos de manutenção da exploração da mulher.

Assim, o gesto de descrever o corpo a partir do desejo e não da objetificação não configura uma adesão explícita ou programática a um movimento feminista organizado, mas

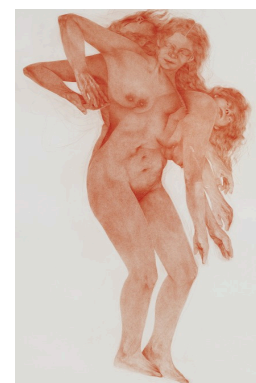
evidencia uma postura de resistência simbólica que tensiona os limites impostos à expressão feminina no início do século XX. Como sintetiza Silveira (2023, p. 30), “pode-se assumir, ainda que indiretamente, a relação entre a poesia de Judith Teixeira e o feminismo, na medida em que sua escrita desmistifica o *ser* mulher e propaga ideias até então indiscutíveis no espaço conservador”. Portanto, sua escrita feminina e erotizada opera como um ato de resistência à linguagem normativa, criando outras formas de dizer o desejo e, por isso, será alvo de marginalização e apagamento, como será discutido a seguir. Alves (2002, p. 180) observa que, acerca da poesia portuguesa pós-1960, “[...] não podemos ignorar que falar de poesia é falar de individualidades, de obras singulares com algumas perplexidades comuns frente ao trabalho poético e a inserção da poesia no movimento da vida portuguesa e ocidental”. Esta reflexão permite compreender que, mesmo inserida no contexto modernista, a poesia de Judith Teixeira já prenuncia uma escrita da subjetividade que se confronta com os paradigmas de sua época. Mesmo antes das formulações pós-modernas, sua obra antecipa questões centrais que só seriam amplamente debatidas mais tarde, como pontua Alves (2002, p. 183, grifos nossos):

Sem dúvida, outros nomes vêm surgindo, principalmente uma produção **feminina de ruptura** que está por estudar [...]. Há um tom melancólico ainda pela descrença do futuro, pela impossibilidade de utopias, um realismo do cotidiano sem matiz de denúncia, **uma abertura para a diferença principalmente a uma escrita homoerótica** [...].

Ao transformar a linguagem em espaço de invenção e dissidência, Judith Teixeira amplia os limites do Modernismo português, projetando uma poética que reverbera nos debates contemporâneos sobre gênero, desejo e sexualidade. Neste sentido, a autora antecipa uma concepção de linguagem como território de pluralidade e diferença, em que o ato de escrever torna-se gesto político e estético de reconfiguração do lugar da mulher na tradição literária.

3 “TORCEM-ME O CORPO DESEJOS”¹⁴: A escrita de uma luxúria feminina

3.1 LUXÚRIA, EROTISMO E CENSURA EM JUDITH TEIXEIRA



Gerioneida, como quando uma papoula, Clara Moreira

É certo que, sem sentimentos de verdade, não há verdade vivida (Morin, 2005, p. 30).

Como mencionado anteriormente, a poetisa Judith Teixeira enfrentou diferentes cenários de censura moral, que a levaram a escrever uma conferência em defesa de suas criações e de seu próprio modo de viver a arte. Denominada *De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões Sobre a Vida, Sobre a Estética, Sobre a Moral*, a conferência explica e justifica as escolhas da poetisa dentro desse processo criativo de escrita, mas, logo no início, apresenta sua reação diante de todas as violentas críticas que sofreu: “[...] com feliz emoção — sorri!” (Teixeira, 2015, p. 281). O sorriso, quase desafiador, revela que sua motivação não era agradar a moral vigente, mas afirmar uma estética própria. Para Judith, criar é revelar uma verdade interior, um íntimo, uma subjetividade:

Na sua estrutura poética e musical, ainda naqueles contornos mais vagos e diáfanos em que eu tinha feito adormecer os meus sonhos, uma substância havia que palpitava, que vivia, que inquietava as almas, enfim. E se as inquietava era porque nessa substância <<alguma coisa>> havia. E o criar <<alguma coisa>> é em arte o fulcro magnífico da sua missão (Teixeira, 2015, p. 282).

Desta forma, há uma percepção de literatura livre para provocar emoção, mas, sobretudo, para afirmar-se, como apresenta Octavio Paz em *O Arco e a Lira* (1982): “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (p. 133). Judith reivindica o direito de declarar sua “Sinceridade”, traduzida em forma de “Luxúria”.

¹⁴ Trecho extraído do poema “A minha colcha encarnada”, publicado originalmente em *Decadência* (1923), de Judith Teixeira.

Segundo a poetisa, este léxico — amplamente explorado em sua conferência — caracteriza a presença exacerbada de um desejo que habita em seus versos. Por isso, é importante ressaltar a origem e o uso da palavra “luxúria”. Como apontam Drummond e Carias Junior (2014), o termo possui dupla origem, filosófica e bíblica, tendo sido desenvolvido por Aristóteles e mais sistematizado por São Tomás de Aquino, que organizou a doutrina dos sete pecados capitais (Drummond; Carias Junior, 2014, p. 518-519). Como semelhança das duas perspectivas filosóficas e religiosas, a luxúria compreenderia um pecado presente no corpo, por isso mesmo, “de todos os sete pecados, talvez a luxúria tenha sido o pecado mais condenável, uma vez que era presente em todas as classes sociais” (Drummond; Carias Junior, 2014, p. 522). E sua definição está relacionada aos desejos desenfreados, aos prazeres desmedidos que retiram a racionalidade do homem. Apesar de Aristóteles somente condenar o excesso, a Igreja Católica abrangerá o conceito para todo tipo de sexualidade:

A luxúria está desde o princípio, no centro da cultura cristã do pecado e que durante toda a Idade Média a Igreja trabalhou mecanismos de sujar sua reputação, Aristóteles nunca condenou os prazeres sexuais, porém o exagero, derivando luxúria poderia ser entendido como uma incapacitação do ser humano de lhe dar com seus limites, por fim, uma fraqueza, um vício.

A Igreja, no entanto se dispôs a associar a luxúria com a sujeira da alma, ao nojo, com a escuridão, com a animalidade, bestificando o corpo e por fim com a condenação à morte, à danação, ao inferno, estabelecendo entre o mal e a luxúria a mesma significação (Drummond; Carias Junior, 2014, p. 519).

Além de criticar as atitudes sexuais, Baschet (*apud* Drummond; Carias Junior, 2014, p. 519) complementa que, posteriormente, a Igreja valorizará os hábitos de celibato e a implementação da “doutrina do casamento”, portanto, há fortemente uma repressão e regulação da atividade sexual pela igreja.

Judith Teixeira não nega ou reprime o “luxurioso” de seus versos, como prevê a proibição da Igreja, pelo contrário, torna-o explícito. Ainda em sua conferência, a poetisa reforça que exaltar seus sentimentos, mesmo que tidos como excessivos, é parte do que legitima sua poética como expressão fiel de quem é, pois para ela a luxúria não é só desejo, mas uma potência que vive em todos:

Mas, na verdade, a luxúria é uma força. Vive em todos nós, comanda todos os nossos gestos!

Inconsciente e por isso torpe nos inconscientes, sagrada, ordenadora e diretiva nos responsáveis, nos iluminados!

Toda a fraqueza, toda a expressão de receio indeciso, de fisionomia tímida e encaracterística, são repudiados pela minha maneira clara e leal de viver! (Teixeira, 2015, p. 283).

Partindo da noção de luxúria feita por Judith Teixeira, pode-se aproximar de certo modo com o conceito de pulsão — no original, *Trieb* —, desenvolvido por Sigmund Freud em *As pulsões e seus destinos* (2016). O psicanalista inicia sua introdução ao conceito, apresentando uma importante distinção entre os estímulos corporais. Para Freud (2016, p. 36) há estímulos externos, logo “estímulos dos quais é capaz de se afastar através de uma ação muscular (fuga), sendo tais estímulos relativos ao mundo externo [...]”, e a pulsão, que nasce no interior do organismo e, por isso, só pode ser satisfeita mediante uma modificação da própria fonte somática. Freud (2016, p. 36) observa que “uma denominação melhor para o estímulo pulsional seria ‘necessidade’, e para o que suspende essa necessidade, ‘satisfação’”, acrescentando que “ela pode ser alcançada somente através de uma modificação adequada da fonte interna de estímulos”. A pulsão, portanto, é uma força constante que se manifesta como exigência de trabalho imposta ao aparelho psíquico, uma necessidade que não pode ser evitada — como ocorre com os estímulos externos —, mas apenas transformada.

Então, Freud (2016, p. 37) aprofunda essa distinção ao afirmar que “são as pulsões, e não os estímulos externos, os verdadeiros motores dos progressos que conduziram o sistema nervoso, com sua infindável capacidade de realização, ao seu tão elevado patamar atual de desenvolvimento”, admitindo ainda que “as pulsões mesmas sejam, ao menos em parte, precipitados dos efeitos de estímulos externos que, no decurso da filogênese, atuaram de forma transformadora sobre a substância viva”. Com isso, o autor propõe que as forças que um dia foram estímulos do ambiente tornaram-se internas e permanentes, movendo o organismo e constituindo o psiquismo. São as pulsões, portanto, as verdadeiras fontes de desenvolvimento e criação.

No que concerne às pulsões sexuais, Freud (2016, p. 42) observa que “são numerosas, advêm de múltiplas fontes orgânicas, agem inicialmente de forma independente umas das outras e só depois se reúnem em uma síntese mais ou menos acabada”. Cada uma delas tem como meta “a obtenção do prazer do órgão; somente após terem completado a síntese é que se põem a serviço da função reprodutiva, pela qual se tornam geralmente reconhecíveis como pulsões sexuais” (Freud, 2016, pp. 42). As pulsões sexuais surgem de zonas erógenas diversas e não visam à reprodução desde o início, mas ao prazer local e à descarga de tensão. Com o tempo, essas pulsões se unificam sob a primazia genital, constituindo a sexualidade adulta; contudo, parte da energia libidinal permanece investida no Eu, compondo o narcisismo.

Assim, Freud (2016) observa que expressões da pulsão com o prazer como meta podem ser refletidas de diversas formas e, mesmo em situação de masoquismo ou sadismo, o prazer volta para o próprio ser, sendo um tipo de pulsão narcísica, logo:

O retorno em direção à própria pessoa se torna compreensível se considerarmos que o masoquismo é um sadismo que se voltou contra o próprio Eu, e que o exibicionismo inclui a contemplação do próprio corpo. A observação analítica não deixa dúvidas quanto ao fato de que o masoquista também frui da fúria contra sua pessoa e de que o exibicionista também frui do próprio desnudamento. O essencial nesse processo é, portanto, a troca do objeto com a invariância da meta. Com isso, não podemos deixar de notar que, nesses exemplos, convergem ou coincidem o retorno em direção à própria pessoa com a passagem da atividade para a passividade (Freud, 2016, p. 43).

Logo, a pulsão mantém sua meta, o prazer, mesmo quando muda de direção ou de objeto. Tal lógica se torna particularmente evidente no caso da dor, quando o sadismo se converte em masoquismo:

[...] as dores se prestam muito bem a uma meta masoquista passiva, pois temos todos os motivos para supor que também as sensações dolorosas, bem como as de desprazer, alcançam a excitação sexual e produzem um estado prazeroso, podendo-se, por isso, aceitar de bom grado o desprazer da dor (Freud, 2016, p. 45).

A dor, portanto, pode tornar-se via de prazer; o desprazer é erotizado e o sofrimento, convertido em meio de fruição. Tal dinâmica pode ser observada nos versos de “A Minha Colcha Encarnada”, de Judith Teixeira: “Em espasmos delirantes, / numa posse insaciada — / rasgo as sedas provocantes / em que me sinto enrolada!” (Teixeira, 2015, p. 81), nos quais o corpo, tomado por uma intensidade convulsiva, inscreve o desejo em uma experiência simultaneamente de ruptura e gozo. A tensão entre prazer e dor é o que sustenta o circuito pulsional e dá origem às ambivalências do desejo. Por fim, Freud (2016) estende o conceito de pulsão ao campo do amor, compreendido como derivado das moções pulsionais e inicialmente autoerótico:

O amor advém da capacidade do Eu de satisfazer de modo autoerótico uma parte de suas moções pulsionais pela obtenção do prazer de órgão. Ele é originalmente narcísico, e passa então para os objetos que foram incorporados ao Eu ampliado, expressando então os esforços motores do Eu em direção a esses objetos tidos como fontes de prazer (Freud, 2016, p. 54).

O amor, então, nasce do autoerotismo e do narcisismo primário, deslocando-se depois para os objetos externos que reproduzem o prazer experimentado no Eu. Freud (2016) conclui que o amor e o desejo, portanto, são os impulsos que movem o sujeito em direção à satisfação e à continuidade da vida, tal como a luxúria é um motor que impulsiona Judith para uma poética que valoriza o corpo e o desejo feminino.

Diante da concepção de luxúria e sua força como pulsão, é importante analisar também a sua proximidade com o léxico luxo. Para além de suas semelhanças ortográficas, os dois conceitos se aproximam por anunciarem o desejo exacerbado. Afinal, como aponta o artigo de António Machuco Rosa (2014), a origem etimológica do luxo já indica o excesso: “luxo provém de ‘lúgubre’, *lugere*, de que derivou *luxus*, que acabou por significar excesso na maneira de viver, fausto, deboche” (Rosa, 2014, p. 140). Logo, os objetos luxuosos eram destinados a serem observados como uma forma de demarcação social e, consequentemente, de “serem exibidos publicamente ao olhar dos outros” (Rosa, 2014, p. 140). Inclusive, como outra aproximação com o ideal de luxúria, a manifestação do luxo em exagero também foi vista de modo recriminatório pelas religiões cristãs: “as leis que regulavam a ostentação, o luxo, visavam precisamente conter essa desordem que o Diabo introduzia no mundo” (Rosa, 2014, p. 140).

Com o avanço do sistema capitalista, no entanto, o luxo passa a ser uma forma de, além de propulsionar o desejo, também individualizar o sujeito, adquirindo um sentido de distinção social:

[...] marcar simultaneamente a sua pertença a um certo corpo social ou condição e a sua diferença em relação a outras condições. [...] Em suma, significava a emergência da desordem do desejo, o desejo que consiste em querer apropriar-se do ser – do prestígio – reservado a um indivíduo de uma condição superior (Rosa, 2014, p. 141).

Logo, a lógica do luxo contemporâneo se diferencia daquela que Judith Teixeira procurava descrever com a luxúria, esta mais natural e sincera, pois o luxo se transforma em expressão do desejo pela posição social construída a partir das dinâmicas do capital. Desse modo, ao defender seu estilo de vida e escrita, ambos marcados pela luxúria, a poetisa denuncia também o modo de operar seus versos, que são singulares, viscerais, desmedidos. Sua escrita é a própria confissão, intensificada por metáforas e imagens sinestésicas, demonstrada inclusive na conferência: “É roxa a minha tristeza, negra a minha amargura, e a minha alegria enfeita-se de papoilas e enrubesce à luz do sol para cantar” (Teixeira, 2015, p. 283). Assim, constrói-se uma linguagem que tenciona forma e afeto, ou seja, uma subjetividade que transforma sua luxúria em estética.

A concepção de luxúria como força criadora aproxima-se das teses desenvolvidas por Georges Bataille em *O Erotismo*, publicado originalmente em 1957. Ainda que não use exatamente o termo “luxúria” (ao contrário de Judith), o autor concebe o erótico como uma potência humana e sagrada, sobretudo como transgressão de um limite: “o sentido último do

erotismo é a fusão, a supressão do limite” (Bataille, 1988, p. 85). Para ele, o ser humano é descontínuo, separado dos outros seres, mas carrega o desejo de romper essa separação e busca, em ações como o sexo, uma possibilidade de continuidade, de fusão. Essa continuidade extrema também se manifesta na morte — que, assim como o sexo, invade o território dos interditos e expõe o humano ao limite mais radical. Não à toa, Bataille (1988) lembra como a sexualidade é, muitas vezes, denominada através de um léxico que evoca a morte, como o termo francês *petit mort* (“pequena morte”, em tradução literal), usado para nomear o sentimento de pós-orgasmo. Para ele, a morte reúne de forma paradoxal o horror que repele (pela ameaça de fim) e o fascínio que atrai, pois revela uma verdade extrema sobre a condição humana:

Digamos, sem mais demora, que a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema (Bataille, 1988, p. 30).

Essa tensão entre desejo, fascínio e decadência atravessa os versos de Judith Teixeira, que faz do erotismo uma forma de desafiar interditos e expor o corpo e o eu lírico à experiência extrema do prazer. No poema “A Estátua”, publicado originalmente em *Decadência* (1923), essa força aparece em imagens de febre, delírio e fissura, sustentando uma linguagem que transforma a própria queda em matéria poética:

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

 – **Sinto os rumores de uma convulsão,**
 a confessar tudo o que eu cisme!

 (Teixeira, 2015, p. 47, grifos nossos).

Versos como os de “A Estátua” revelam a fusão de desejo e limite que pulsa na poética de Judith, um corpo que convoca o prazer e, ao mesmo tempo, rompe o silêncio imposto à sexualidade feminina. Para Bataille (1988), a sexualidade, tal como a morte, fascina justamente porque transita por zonas proibidas:

A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser (Bataille, 1988, p. 41).

São essas proibições (vistas como normas, barreiras, tabus) que organizam a vida social humana em contraste com a vida tida pelos animais. Criamos regras para conter o excesso, mas também inventamos modos de violá-las, como explica Bataille (1988, p. 42): “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa”. É nessa fissura que o erotismo ganha forma, pois sua potência nasce da transgressão. No caso da poetisa, os interditos religiosos e morais que negavam à mulher o direito de narrar o próprio desejo, sobretudo o desejo lesboerótico¹⁵ e desvinculado da reprodução, constituem o campo que sua escrita decidiu subverter. Ao declarar sua luxúria de forma consciente, a autora evidencia que essas proibições não são naturais, pois são construídas — logo, contingentes — e podem, por causa disso, ser quebradas. Nas palavras de Bataille (1988), toda regra carrega em si o desejo de ser transgredida; e é a tensão entre ordem e hipérbole que torna a poética de Judith um ato tão singular de resistência e, por isso, atraiu a vigilância moral da Igreja. Como Bataille (1988, p. 90) descreve:

O aspecto sagrado do erotismo era muito importante para a Igreja, que viu nele a razão maior para sua repressão, queimando as bruxas e deixando vivas as baixas prostitutas. Mas afirmou a degradação da prostituição, servindo-se dela para acentuar o caráter do pecado.

Por conseguinte, o erotismo ameaça a ordem católica porque manifesta uma força vital que escapa ao controle. Esta perspectiva entra em oposição direta ao modo como a Igreja, em sua essência, se estruturou na recusa do espírito de transgressão, negando a dimensão sagrada do desejo. Em Bataille (1988), no entanto, o erotismo é inseparável do sagrado, pois revela a possibilidade de continuidade para seres intrinsecamente descontínuos, mesmo que à primeira vista o caráter sagrado não seja evidente: “todo erotismo é sagrado, mas nós encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita” (Bataille, 1988, p. 13). Essa continuidade é descrita pelo autor como a “morte de um ser descontínuo” (p. 16), ou seja, a suspensão momentânea das barreiras que isolam os indivíduos e a experiência de uma

¹⁵ Para a análise, utilizam-se os termos “erotismo” e “lesboerotismo” no sentido de expressão do desejo, e não necessariamente de ato sexual, lógica também aplicada por Inácio (2002, p. 65) ao termo “homoerotismo”. A escolha de “lesboerotismo” confere maior precisão ao tratar dos desejos entre mulheres e dialoga, sobretudo, com o termo “homoerotismo” proposto por Jurandir Freire Costa (1992, 1995) para a representação do desejo entre homens. Tal opção ancora-se ainda na noção de que o léxico carrega valores sociais (Benveniste, 2006), afastando-se, portanto, de termos marcados por sentidos patologizantes e criminalizantes, como “homossexualismo”. Cabe destacar, por fim, que essa perspectiva também encontra respaldo na crítica literária, como no capítulo “O Modernismo Órfico e o Modernismo Sáfico”, de René Garay (2002), ao referir-se aos poemas de Judith Teixeira sob uma “Projeção (*lesbo*) erótica” (Garay, 2002, p. 45).

fusão totalizante. Entretanto, a sacralidade não se apresenta de modo simples. Como lembra Bataille (1988, p. 45):

Esta maneira de ver é difícil, na medida em que sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar — no plano da religião — um sentimento de medo e terror. Este sentimento transforma-se em última instância em devoção; transforma-se em adoração. [...] Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado.

Neste sentido, o erotismo se revela como uma experiência essencialmente ambígua — ele assusta e atrai. Essa duplicidade aparece não apenas na teoria batailleana, mas também na prática ritual de diferentes culturas. Ao analisar a relação do erotismo com a religião para além dos valores bíblicos, Bataille (1988) apresenta a importância dos rituais de orgia, nos quais sexo, embriaguez e festa se uniam como mediações para um êxtase coletivo:

As orgias rituais, frequentemente ligadas a festas menos desordenadas, previam somente uma interrupção furtiva do interdito que se opunha à liberdade do impulso sexual. [...] O movimento da festa adquire na orgia essa força transbordante que exige geralmente a negação de todo limite. A festa é por si mesma negação dos limites da vida que o trabalho ordena, mas a orgia é o signo de uma subversão perfeita. [...] Foi nessa direção que a orgia, qualquer que fosse a desordem que ela introduzia, organizou o erotismo para além da sexualidade animal (Bataille, 1988, p. 74).

Assim, o erotismo não é apenas a ruptura do interdito, mas também a encenação de sua potência sagrada, ou seja, transgressão que aproxima o homem de uma continuidade perdida, em um movimento que oscila entre medo e fascinação. Esse caráter dúbio — ao mesmo tempo enlouquecedor e encantador — aparece reiteradamente na poética de Judith Teixeira, que encena um eu lírico dilacerado entre delírio e êxtase, dor e prazer, pecado e encantamento, como fica explícito na estrofe final de “A Minha Colcha Encarnada”, na qual o eu lírico é tomado inteiramente pelo desejo que regozija ao mesmo tempo que o alucina:

Torcem-me o corpo desejos...
mordendo o cetim com beijos
numa ânsia desgrenhada!
(Teixeira, 2015, p. 81).

A escrita corpórea e intensamente sensorial que atravessa a obra de Judith Teixeira evidencia a presença de uma mulher escritora que subverte valores tradicionais atribuídos ao feminino, especialmente aqueles que restringem a expressão do desejo e da subjetividade. Tal gesto aproxima-se, em perspectiva ética e simbólica, do que Virginia Woolf formula em *Profissões para mulheres* (2019), ao afirmar a necessidade de “matar”, de modo metafórico, o fantasma da submissão feminina representado pela figura do “Anjo do Lar”. Como declara a autora: “se eu não matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita” (Woolf, 2019, p. 13), ressaltando a urgência de uma liberdade criativa que não se deixe capturar pelos interditos sociais que atravessam o íntimo da mulher.

Neste horizonte, Garay (2002, p. 62-63) observa que Woolf ensaia, em seu discurso, a figura da *New Woman*, entendida como o avesso da mulher recatada, submissa e inculta — a mesma que o imaginário patriarcal consagrou como ideal doméstico. Essa “Nova Mulher”, ao afirmar sua autonomia, passa a ocupar um lugar ambíguo, despertando simultaneamente fascínio e repulsa, sobretudo quando sua escrita se aproxima do erótico.

É nesse ponto que Garay (2002) identifica o que denomina “escrita histórica”, isto é, uma escrita em que o corpo se converte em espaço de inscrição do inconsciente, fazendo emergir aquilo que a razão normativa procura silenciar. Como afirma o autor, “esta ‘escrita histórica’ será um dos elementos mais importantes tanto do modernismo sáfico quanto do modernismo órfico; ambos formam parte da técnica iconoclasta do discurso do gênero na modernidade” (Garay, 2002, p. 69). Por isso, articulada à figura da *New Woman*, a escrita sáfica transforma-se em um gesto radical de criação, pois, como conclui Garay (2002, p. 70), “o sáfico torna-se, assim, um *eros* irreprimível, gerador também da criação poética”.

Portanto, ao reivindicar o corpo desejante, complexo, ambíguo e, principalmente, ao recusar os interditos bíblicos, a escrita de Judith convoca o leitor a uma experiência de desejo que insiste em existir fora da norma — uma autêntica transgressão. É nesse ponto que as ideias de Octavio Paz, desenvolvidas na obra *A dupla chama* (1994), estabelecem um diálogo fecundo com as teses de Georges Bataille (1988). Se para este o erotismo é a transgressão de um interdito e a aproximação do limite (entre a vida e a morte, o sagrado e o profano), para Paz (1994), o erotismo é, sobretudo, invenção. Como afirma: “o erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo [...] No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um” (Paz, 1994, p. 16). Sendo assim, há um elemento constante de criatividade, de imaginação e alteridade — uma “sede de outridade” (Paz, 1994, p. 20), como o autor sintetiza. Neste sentido, o erotismo aparece como uma força simbólica que ultrapassa o instinto reprodutor e torna-se representação.

Deste modo, retomando as ideias defendidas por Richard Rorty (2007), podemos propor mais uma aproximação no sentido da discussão aqui iniciada: segundo o estudioso, o poeta se aproxima de um artesão por sua capacidade inventiva. Entretanto, ao contrário do artesão, que já conhece a tarefa a ser executada antes de escolher ou inventar as ferramentas adequadas, o poeta precisa primeiro criar o próprio instrumental — isto é, um novo vocabulário — para só então tornar possível a sua obra:

[...] o artesão sabe qual tarefa precisa executar antes de escolher ou inventar ferramentas com que executá-la. [...] (um poeta, em meu sentido lato da palavra – o sentido de ‘alguém que torna as coisas novas’) é tipicamente incapaz de deixar claro exatamente o que quer fazer, antes de desenvolver a linguagem com que consegue fazê-lo. Seu novo vocabulário possibilita, pela primeira vez, uma formulação de sua própria finalidade. **É uma ferramenta para fazer algo que não poderia ser contemplado antes do desenvolvimento de um dado conjunto de descrições, aquelas que essa mesma ferramenta ajuda a fornecer** (Rorty, 2007, p. 40, grifos nossos).

No caso de poetisas e poetas que elaboram sua obra a partir do erotismo, como Judith Teixeira, o novo vocabulário serve como via de transgressão dos interditos. Isto dialoga com o entendimento de Georges Bataille (1988) do erotismo como um conceito capaz de desestabilizar normas e instaurar novas formas de vislumbrar a sexualidade. Octavio Paz (1994), por sua vez, acrescenta que o erotismo é força propulsora, inventiva, de possibilidades, que pode, então, ampliar os horizontes da experiência amorosa e abrir espaço para vozes historicamente silenciadas — como as que emergem na descrição dos desejos entre mulheres.

Tal perspectiva acrescenta à noção de transgressão um aspecto poético e simbólico, pois o erotismo não apenas ultrapassa os limites, mas também os reinventa, transformando o desejo em figura e representação. A “sede de outridade”, nas palavras de Paz (1994, p. 20), funciona como propulsora do encontro erótico — um desejo de contato com o outro, com o inacessível — que escapa à racionalidade e instaura outras formas de representação. Sob este prisma, o erotismo se mostra não como instinto bruto, mas como linguagem viva, impregnada de sentidos e possibilidades. Deste modo, o autor reconhece que a linguagem do erotismo é sempre ambígua, plural e criativa.

Outro ponto de contato entre Bataille (1988) e Paz (1994) está na articulação entre erotismo e religião. Paz (1994) observa que diversas tradições espirituais elaboraram, dentro ou fora de sua ortodoxia, ritos nos quais o sexo torna-se caminho para o sagrado: “o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade. E o sobrenatural é a radical e suprema outridade” (p. 20). Essa sede de transcendência que brota do corpo ressoa na poética de

Judith, que recorre a símbolos religiosos para metaforizar seus desejos e sentimentos. Assim, em muitos de seus poemas, o vocabulário do sagrado é apropriado como forma de expressão dos afetos e dos impulsos mais íntimos. É o que se observa, por exemplo, na primeira estrofe do poema “Ruínas”, publicado originalmente em *Decadência* (1923):

Tombei do divino altar
do Enlevo, em que eu vivia...
Crenças e fé que eu sentia,
eu vi tudo soçobrar!
(Teixeira, 2015, p. 68).

Aqui, o erotismo não substitui o sagrado, ele o desestabiliza. A queda do altar sugere a ruína de um edifício moral e espiritual diante de uma experiência intensa que desafia os valores herdados.

Por fim, Paz (1994) distingue três níveis interligados: a sexualidade, o erotismo e o amor. Ele explica que a sexualidade é irracional e animal, o erotismo é humano e força inventiva e o amor é a forma mais elevada e consciente de desejo, sentimento em que a busca pelo outro não é só movida pela volúpia, mas pela vontade de compreensão e aceitação do outro:

A sexualidade é animal; o erotismo é humano. É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação. O amor, por sua vez, também é cerimônia e representação, mas é alguma coisa mais: uma purificação, como diziam os provençais, que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa (Paz, 1994, p. 96-97).

Ainda que Judith não proponha exatamente a busca pelo “mistério” do ser desejante — ou seja, não propõe a representação do amor descrito por Paz (1994) —, sua poesia não se restringe ao sexo como pulsão; ela encena uma busca por fusão, presença e reconhecimento da alteridade. Ao nomear sua escrita como expressão de “luxúria”, a poetisa inscreve-se nesse circuito em que o desejo, longe de ser banal, torna-se linguagem, transgressão e reinvenção.

A articulação entre corpo, desejo e linguagem também pode ser aprofundada pela leitura filosófica de Edgar Morin, especialmente no capítulo “Paradoxo do amor”, da obra *Amor, Poesia, Sabedoria* (2005). Para o autor, o amor não é uma entidade fixa, mas uma tessitura complexa, feita de fios heterogêneos, emocionais, físicos, culturais e simbólicos. Em suas palavras, “o amor é algo único, como uma tapeçaria que é tecida com fios extremamente diversos, de origens diferentes” (Morin, 2005, p. 16). Tal como ocorre com a “luxúria” de

Teixeira, também o amor, para Morin (2005), atravessa simultaneamente o corpo e a linguagem:

O amor enraíza-se em nossa corporeidade e, nesse sentido, pode-se dizer que o amor precede a palavra. Mas o amor encontra-se, ao mesmo tempo, enraizado em nosso ser mental, em nosso mito, que, evidentemente, pressupõe a linguagem e, nesse sentido, pode-se dizer que o amor decorre da linguagem. O amor, simultaneamente, procede da palavra e precede a palavra (Morin, 2005, p. 17).

Ao mesmo tempo em que nasce do desejo (descrito por Morin como a primeira possessão do corpo pelo outro), o amor é elaborado pela palavra, o que ressoa na própria forma poética que Judith escolhe para expressar sua subjetividade. Neste sentido, como propõe Rorty (2007), a linguagem é um instrumento criativo, não um reflexo de verdades universais, mas uma forma de dar sentido à experiência. Assim, são versos que brotam do corpo, mas que não se dissociam de um trabalho com o dizer, com o silêncio e com a intensidade sensorial da linguagem. Desta forma, há uma convergência importante entre Morin e Judith, pois ambos compreendem o erotismo como experiência viva que envolve risco, entrega e exposição. O erotismo, como o amor, coloca em jogo o “risco terrível” de se deixar afetar, de ser transformado: “o amor contém um risco terrível porque não é somente um que se engaja nele. Engaja-se a pessoa amada, engajam-se também os que nos amam sem que nós os amemos, ou os que amam a pessoa amada sem que ela os ame” (Morin, 2005, p. 29).

Por isso, quando Judith reivindica sua “Sinceridade” como forma de “Luxúria”, parece ecoar a concepção de Morin (2025, p. 30), segundo a qual, como apresentado na epígrafe, “sem sentimentos de verdade, não há verdade vivida”. A autenticidade de sua escrita, portanto, não se dá apenas ao projetar uma verdade sobre o outro, mas também ao se deixar contaminar por outras verdades, como propõe o filósofo: “a autenticidade do amor [...] consiste em nos deixar contaminar pela verdade do outro” (Morin, 2005, p. 30). Ao tornar visível a força erótica de um corpo dissidente, Judith desafia as normas, mas também produz uma nova poética do amor e do desejo, onde “amor e poesia engendram-se mutuamente e podem se identificar um com o outro” (Morin, 2005, p. 9).

Neste ponto, torna-se pertinente reconhecer que a mesma lógica mobilizada por Anna M. Klobucka (2009) para ler Florbela Espanca pode ser produtivamente articulada aqui, uma vez que a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa do século XX não se dá apenas como dado biográfico, mas como problema textual, histórico e canônico. A leitura de Klobucka (2009) parte de um pressuposto decisivo para este trabalho:

[...] 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, p. 41).

Ou seja, não se trata apenas de “incluir mulheres” num panorama modernista já estabilizado, mas de compreender como a escrita feminina, ao inscrever-se como tal, desloca o que se entende por sujeito poético, por desejo e por legitimidade estética.

Tal discussão torna-se ainda mais necessária quando se considera que a própria formação canônica é atravessada por estratégias históricas de seleção e apagamento. Como sintetiza Schmidt (2015):

[...] o modelo da memória do corpo simbólico da nação, referenciado na formação canônica, não se constrói de modo aleatório, mas pressupõe uma certa organização como efeito de estratégias de seleção, inclusão e exclusão, ou seja, implica um esquecimento necessário, uma forma de contenção estrutural que, por sua vez, não tem nada de neutro ou inocente (Schmidt, 2015, p. 67).

Assim, a recepção de autoras como Florbela Espanca e Judith Teixeira — cada uma a seu modo — expõe não apenas disputas estéticas, mas o modo como certas subjetividades são autorizadas ou interditas no espaço da literatura.

É nesse sentido que Florbela, ainda que hoje revisitada e amplamente reconhecida, constitui um caso exemplar de como o desejo feminino e a enunciação feminina foram, durante muito tempo, lidos sob suspeita moral, com julgamentos que rebaixaram o valor literário pela via do interdito. Basta recordar a crítica de J. Fernando de Sousa, através do pseudónimo de Nemo, em 1923, ao *Livro de Sórora Saudade* (1920), de Florbela Espanca, quando afirma:

Mais valera pedir a Deus [...] que lhe purificasse os lábios literariamente manchados, [...] com um carvão ardente. E peça-lhe perdão do mau emprego que faz de suas incontestáveis aptidões poéticas.
Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador (Sousa, 1923, p. 2 *apud* Magalhães, 2016, p. 8).

A lógica deste julgamento revela a dificuldade de aceitar uma mulher que assume a voz amorosa e desejante, contrariando papéis tradicionais de gênero. Como aponta Dal Farra (1985, p. 112), Florbela traz “[...] a ousadia intimista, a declaração de cio, a sua própria identidade de mulher”, e essa assinatura do desejo entra em choque com o repertório moral e crítico de uma tradição patriarcal.

Nesse quadro, a aproximação entre Florbela e Judith não se dá como equivalência simplificadora, mas como um recorte metodológico que torna visível uma mesma tensão histórica, acerca do modo como a autoria feminina, ao reivindicar o corpo e o desejo, é frequentemente punida por uma crítica que confunde valor estético com conformidade social. A permanência de uma estrutura canônica masculina condiz com a hierarquização cultural do feminino, como sintetiza Zolin (2009, p. 218), “[...] os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”. Em Florbela, por exemplo, a apropriação da fala amorosa tende a inverter papéis historicamente masculinos:

[...] há na poesia dessa autora uma inversão de papéis, pois, como poetisa, teve a ousadia de fazer declarações amorosas e sensuais que eram esperadas de um homem a uma mulher e não o contrário. Isso se deve ao fato de, na cultura tradicional, o relacionamento amoroso ser conduzido pelo homem, é a ele que se atribui o papel de sedutor e condutor, sendo destinado à mulher o papel de ser dócil, passivo e submisso (Rodrigues, 2014, p. 11).

Essa inversão — e suas consequências críticas — ajuda a compreender a violência simbólica que recai sobre mulheres que tornam o desejo uma matéria legítima de escrita. Então, Klobucka (2009) radicaliza essa constatação ao lembrar que, historicamente, o feminino foi admitido na literatura sobretudo como objeto, não como instância de representação autônoma:

Sabe-se, entretanto, que a subjectividade feminina, mesmo em função específica das suas relações para com a linguagem e o discurso literário, tem sido, ao longo dos séculos, objecto de numerosas contribuições ao espaço da ‘circulação comunitária’ das ideias. Nestas contribuições, maioritariamente proferidas por homens, competia-lhe, porém, o papel do sujeito representado, enquanto o protagonismo autônomo de mulheres como sujeitos representantes, tanto de si mesmas e do mundo circundante como do próprio processo de representação, historicamente se via ou impedido ou marginalizado (Klobucka, 2009, p. 42).

Daí decorre a assimetria que a autora explicita ao contrastar a “incapacidade” atribuída às mulheres com a licença masculina de falar por toda a experiência humana:

Se as mulheres podiam ser consideradas, pura e simplesmente, ‘incapazes de literatura’, os homens letrados, pelo contrário, tinham razões historicamente consagradas para confiar na própria capacidade de protagonizar, no discurso literário e não só, uma espécie de polifonia identitária, fazendo-se porta-vozes da experiência humana em toda a sua diversidade, inclusive a sexual (Klobucka, 2009, p. 53).

As constatações de Klobucka (2009) permitem compreender, com maior nitidez, por que a autoria feminina não pode ser pensada apenas como um dado sociológico, mas como urgência estética:

Para as mulheres, historicamente privadas do poder simbólico da autoria e da autoridade cultural, a construção de uma subjectividade coerentemente poética e feminina afigura-se como um objectivo pelo menos tão urgente como a desconstrução do sujeito monolítico e autoritário que tem preocupado os seus irmãos em literatura e teoria (Klobucka, 2009, p. 70).

Em outras palavras, o mesmo gesto que, em certos debates teóricos, se apresenta como “superação do autor” ou “desconstrução do sujeito” assume, no caso de mulheres escritoras, um problema diferente, porque o ponto de partida é a própria luta por existir como sujeito de enunciação autorizado.

A fortuna crítica de Florbela evidencia bem esse impasse, muitas vezes convertendo a autora em mito e reduzindo sua condição de escritora a um atributo secundário (Klobucka, 2009, p. 81). Sobre a questão, Junqueira (2022, p. 23) observa que “a boa crítica não costumava dar importância às produções poéticas de autoria de mulheres, que aliás abundavam no mercado editorial”. E, nesta linha, Klobucka (2009, p. 85) aponta o dilema canônico que marca leituras da autora: “[...] até recentemente a fortuna crítica de Florbela Espanca parecia em geral suspensa na alternativa falaciosa de ou dessexuar a autora para poder canonizá-la sem embaraço ou exilá-la para as margens do cânone mantendo intacta a sua 'feminilidade’”.

Esse conjunto de questões — autoria, sexualidade, cânone e interdição — não se limita à Florbela e pode iluminar, com especial pertinência, a recepção de Judith Teixeira. Se, em Florbela, Klobucka (2009, p. 96) identifica a emergência de um sujeito “assumidamente sexuado da enunciação poética”, essa categoria também se torna produtiva para ler Judith, sobretudo porque, no caso dos poemas de Judith, o corpo desejante se torna ainda mais vulnerável à repressão quando associado ao erotismo entre mulheres. A poética de Judith, neste sentido, pode ser pensada como uma prática de deslocamento, não apenas como afronta moral, mas como reorganização daquilo que pode ser dito e representado a partir do desejo. A própria formulação de Klobucka (2009, p. 137) sobre “subversão sutil” ajuda a nomear esse gesto: “entendo por *subversão sutil* aquela que não se interessa diretamente pela destruição, esquiva o paradigma e procura um outro termo: um terceiro termo, que não seja, contudo, um termo de síntese, mas um termo excêntrico, inaudito”. Assim, essa leitura permite compreendê-la como autora que desloca os regimes de enunciação do desejo e do feminino,

propondo um “terceiro termo” — excêntrico e inaudito — no interior de uma cultura que preferia interditar o corpo a lê-lo.

Por isso, o diálogo com Klobucka (2009), ainda que elaborado a partir de Florbela, auxilia a perceber que o erotismo em Judith não é apenas transgressão no plano moral, mas também diz respeito à emergência da autoria feminina como prática de linguagem e como disputa de legitimidade cultural. O que está em jogo, em última instância, é o direito de uma mulher escrever-se, desejando, sem que sua sexualidade seja convertida em argumento de desqualificação estética, um problema que, como se verá adiante, atravessa tanto o destino crítico de Florbela quanto o apagamento brutal imposto à Judith.

Neste sentido, se a leitura proposta por Klobucka (2009) permite compreender a emergência da autoria feminina como um gesto que desloca os regimes tradicionais de representação — especialmente quando mulheres escrevem(-se) enquanto sujeitos de desejo —, pensar o erotismo como linguagem implica reconhecer também que toda linguagem emerge de um corpo situado e historicamente marcado. Por essa razão, a escrita poética não se encontra dissociada dos dispositivos sociais e simbólicos que regulam quais corpos podem falar, desejar e ser reconhecidos. Ao considerar que certas subjetividades são “marcadas” e, portanto, mais facilmente vigiadas, punidas ou silenciadas, torna-se necessário reconhecer que a poesia nunca se produz fora das condições históricas e materiais que a permitem ou a interditam.

É nessa chave que as reflexões de Ana Luísa Amaral (2019) se mostram particularmente fecundas. A autora lembra que “a poesia é simultaneamente frágil e poderosa” e que, embora viva “da imaginação, a mais imaterial matéria”, ela “emerge de um corpo social e material — o de quem a faz, mas o de quem, igualmente, a legisla” (Amaral, 2019, p. 38). Essa dimensão material do fazer poético adquire especial relevo quando o texto se inscreve no corpo, no desejo e na diferença, pois torna visível a tensão entre criação e regulação. Como afirma Amaral (2019, p. 42), “o corpo não tem limites. Somos nós que a ele os impomos”, e é precisamente por isso que “poderão sempre os corpos tocar-se”.

Ao mesmo tempo, esse corpo que toca e deseja carrega consigo inscrições simbólicas e políticas, “porque somos, todos e todas, de corpo feitos, o que esse corpo produz na sua dimensão artística é necessariamente informado pelo que é cultural, social — e político” (Amaral, 2019, p. 57). Assim, ao tornar o erotismo uma forma de linguagem, a poesia de Judith Teixeira não apenas encena o desejo, mas expõe as condições que o tornam perigoso, interditável e passível de punição. O corpo feminino, ao emergir como sujeito desejante e produtor de sentido, confronta diretamente os dispositivos que pretendem legislar o que pode

ser dito, por quem e de que modo — reiterando, por outra via, a urgência da autoria feminina que Klobucka (2009) identifica como central para a reconfiguração das relações entre sexualidade, textualidade e poder.

Portanto, essa expressão amorosa, sensível e dissidente de Judith não ocorre em um vácuo: ela confronta diretamente normas históricas e sociais que definem o que pode ou não ser desejado, representado ou legitimado. A partir de um enquadramento histórico percebe-se que, em diferentes períodos da cultura ocidental, os desejos homo e, em especial, lesboeróticos foram sistematicamente deslocados para os campos do pecado, do crime ou da patologia. Tais categorias, longe de operarem apenas como descrições morais ou jurídicas, funcionam como dispositivos produtores de exclusão, vergonha e silenciamento. Como demonstra Paulo Drumond Braga (2011), a consolidação desse paradigma repressivo remonta aos finais do Império Romano, quando, “sob o impacto do cristianismo triunfante, tudo mudou em matéria sexual”, passando a vigorar a ideia de que “a finalidade única da actividade sexual passou a ser a perpetuação da espécie” (Braga, 2011, p. 19). A partir desse momento, toda prática sexual dissociada da reprodução foi enquadrada como transgressão à ordem natural e divina.

Nesse contexto, “tudo aquilo que em termos sexuais não tinha como objectivo a perpetuação da espécie foi englobado na designação genérica de pecado nefando de sodomia contra *naturam*”, categoria ampla que incluía, entre outras práticas, “a homossexualidade feminina (a mulher que *exercet venerem cum muliere*)” (Braga, 2011, p. 20). A inscrição do lesboerotismo nesse rol revela não apenas a condenação moral do desejo entre mulheres, mas também a tentativa de tornar inteligível — e, portanto, controlável — uma sexualidade que escapava aos modelos hierárquicos masculinos. Ainda que, em determinados momentos, a repressão ao sáfico tenha sido menos visível do que aquela dirigida à homossexualidade masculina, tal diferença não deve ser confundida com tolerância, mas antes com um profundo desconhecimento e desinteresse pelas formas de desejo feminino, consideradas difusas, silenciosas ou inexistentes.

No caso português, Braga (2011) demonstra que essa repressão assume contornos jurídicos explícitos já no final do século XV. Em 1499, D. Manuel I determina que “as penas estabelecidas para os homossexuais do sexo masculino deveriam igualmente ser aplicadas às mulheres acusadas do mesmo delito”, isto é, a morte pelo fogo (Braga, 2011, p. 40). A partir daí, o safismo passa a integrar oficialmente o horizonte do crime contra a ordem social e religiosa, sendo associado não apenas à heresia, mas também à ameaça à hierarquia entre os sexos e à estabilidade do corpo social. Tal associação reforça a leitura de que a sexualidade

feminina, quando exercida fora do controle masculino, era percebida como particularmente perigosa, justamente por romper com a lógica da submissão e da reprodução.

Com a transição para os séculos XIX e XX, observa-se uma mudança no vocabulário da repressão, mas não em sua lógica fundamental. Como aponta Braga (2011, p. 73), as práticas homossexuais deixam gradualmente de ser tratadas como crimes e passam a ser enquadradas pelo discurso médico, sendo classificadas como “doenças”, “desvios” ou “degenerações”. Esse enquadramento médico não apenas redefine a linguagem da repressão, como também cria tipos e personagens que passam a circular no imaginário cultural. Neste sentido, Fernando Curopos (2016) observa que:

À semelhança do que acontece no resto da Europa, o final do século XIX português vê «nascer» a lésbica. Ela surge moldada pelo discurso médico e pelos estudos emergentes sobre sexologia. Mas, nesse campo, é preciso constatar que <<silenciosas, as mulheres do século XIX têm uma vida sexual feita de devaneios e práticas, de desejos e prazeres, de experiências felizes ou infelizes, mas as fontes médicas não nos revelam muito sobre isso>> [...] (Curopos, 2016, p. 107, tradução nossa).¹⁶

Portanto, tal deslocamento não implica maior aceitação social, mas apenas a substituição da punição jurídica pela patologização científica. Nesse cenário, a homossexualidade feminina continua a ser vista como anomalia, ora invisibilizada, ora reduzida a sintoma, reafirmando a dificuldade histórica de reconhecer o desejo entre mulheres como experiência legítima e autônoma. Paralelamente, a literatura participa desse processo ao elaborar figuras e enredos que tornam representável — ainda que muitas vezes de modo estigmatizante — a dissidência sexual (Curopos, 2016, p. 108).

É nesse horizonte de longa duração — marcado pela associação entre sexualidade dissidente, culpa, perigo social e anormalidade — que deve ser situado o episódio de censura que recaiu sobre Judith Teixeira em 1923. O escândalo provocado por obras como *Decadência* e a reação moralista à chamada “Literatura de Sodoma” não constituem um evento isolado, mas antes a reatualização moderna de mecanismos antigos de repressão. Quando a erotização do desejo feminino ganha forma literária e visibilidade pública, ela deixa de ser percebida como mero gesto estético para se tornar afronta moral e ameaça simbólica à ordem vigente. O que está em jogo, portanto, é também o modo como o erótico circula como

¹⁶ No original: “À l'exemple de ce qui se passe dans le reste de l'Europe, la fin du XIXe siècle portugais voit <<naître>> la lesbienne. Elle surgit façonnée par le discours médical et les études naissantes sur la sexologie. Mais dans ce domaine, force est de constater que <<silencieuses, les femmes du XIXe siècle ont une vie sexuelle, faite de rêveries et de pratiques, de désir et de plaisirs, d'expériences heureuses ou malheureuses, mais les sources médicales ne nous en livrent pas grand-chose>> [...]”.

mercadoria cultural, com assimetrias de gênero na produção e no consumo. Como demonstra Curopos (2016, p. 111, tradução nossa)¹⁷, “no final do século XIX português, surge uma intensa circulação e uma vasta produção de relatos picantes, erótico-médicos, eróticos ou francamente pornográficos, visivelmente do agrado do público burguês e masculino da época [...]”.

Logo, a violência dirigida à obra de Judith não decorre apenas de suas opções formais, mas da persistência histórica de um imaginário que associa o desejo feminino autônomo ao erro, à desmedida e à transgressão intolerável ou ao ponto de vista exclusivamente masculino. É neste ponto que se insere a análise de Guacira Louro (2010), que problematiza como determinadas subjetividades se tornam alvo de marcação e controle. Afinal, como afirma a autora:

Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média, urbana e cristão, e essa passa a ser a referência que não precisa ser nomeada. Serão os ‘outros’ sujeitos sociais que se tornarão ‘marcados’, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. [...] **Ao classificar os sujeitos, toda sociedade estabelece divisões e atribui rótulos que pretendem fixar as identidades. Ela define, separa e, de formas sutis ou violentas, também distingue e discrimina** (Louro, 2010, p. 15-16, grifo nosso).

Ao abordar a inscrição literária do desejo dissidente, torna-se necessário recorrer também a categorias críticas desenvolvidas em contextos históricos posteriores, mas que permitem auxiliar, com cautela, na compreensão de práticas de escrita anteriores. Uma dessas categorias é a metáfora do “armário” (ou *closet*), amplamente utilizada nos estudos contemporâneos de gênero e sexualidade para designar o espaço simbólico de ocultamento em que sujeitos gays e lésbicos mantêm sua identidade fora da esfera pública. Como observa Joanne Winning (2011, p. 50), o termo articula a oposição entre espaço privado e espaço público, segredo e visibilidade, silêncio e enunciação e consolida-se sobretudo no período posterior a revolta de Stonewall¹⁸ — segundo Apolinário *et al.* (2019, p. 98), “o movimento de Stonewall, que aconteceu nos Estados Unidos em junho de 1969, é tido como um marco para

¹⁷ No original: “Ainsi, la toute fin du XIXe siècle portugais voit surgir une intense circulation et une vaste production de récits grivois, érotico-médicaux, érotiques ou franchement pornographiques, visiblement au goût du public, bourgeois et masculin, de l’époque [...]”.

¹⁸ A chamada Revolta de Stonewall refere-se aos confrontos ocorridos na madrugada de 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn, em Nova York. Na ocasião, frequentadores do estabelecimento reagiram a uma operação policial — prática recorrente à época em bares frequentados por pessoas homossexuais —, desencadeando uma série de protestos que se estenderam por vários dias. O episódio é amplamente reconhecido como um marco simbólico na história do movimento contemporâneo pelos direitos civis da população LGBTQIAP+.

a comunidade LGBT¹⁹ ocidental, principalmente no que diz respeito à resistência e luta pelos direitos dessas pessoas”. Trata-se, portanto, de uma metáfora historicamente situada, que responde a um regime específico de produção identitária.

Entretanto, a própria Winning (2011) adverte que tal noção não pode ser aplicada de modo linear a períodos anteriores à consolidação dos discursos identitários contemporâneos, sobretudo no que diz respeito às experiências lésbicas do início do século XX. Para sujeitos dissidentes anteriores à Segunda Guerra Mundial, a lógica do “armário” era frequentemente substituída pela noção de “mundo” (“mundo heterossexual” e “mundo homossexual”), isto é, pela criação de circuitos culturais, afetivos e simbólicos próprios, nos quais o desejo podia circular de forma codificada (Winning, 2011, p. 56). Neste sentido, mais do que pensar a escrita de Judith Teixeira como confinada a um “armário” nos moldes contemporâneos, torna-se produtivo compreendê-la como a construção de um espaço alternativo de existência para o desejo.

É nesse horizonte que o texto literário pode ser entendido como um “terceiro espaço” — nem plenamente público, nem estritamente privado — no qual o desejo dissidente se formula, se protege e se experimenta simbolicamente. Como afirma Winning (2011, p. 57, tradução nossa)²⁰, “[...] o texto pode representar um terceiro espaço que desfaz a dialética restritiva entre exterior e interior”. Tal perspectiva dialoga com a poética de Judith Teixeira, cuja escrita lesboerótica não se apresenta como confissão identitária nos termos atuais, mas como uma prática estética que inscreve o desejo feminino em figuras, imagens e metáforas, tensionando os limites do dizível em seu tempo e confrontando as normas que regulavam tanto a sexualidade quanto a autoria feminina. Esta concepção dialoga diretamente com as reflexões de Homi Bhabha (2013), para quem as divisões entre público e privado não se organizam de forma estável, mas se constituem por meio de um jogo de inversões e deslocamentos próprios do estranhamento. Segundo o autor: “Privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente” (Bhabha, 2013, p. 35).

¹⁹ No artigo citado, o termo LGBT foi adotado apesar de sua consolidação ocorrer apenas a partir de 1988, nos Estados Unidos. Tal escolha justifica-se pelo fato de que as designações correntes no período histórico analisado, como “gays” ou “lésbicas”, mostram-se insuficientes para contemplar a diversidade de sexualidades e identidades de gênero dos sujeitos envolvidos e impactados pelos acontecimentos de Stonewall.

²⁰ No original: “[...] the text might represent a third space that undoes the restrictive dialectics of outside and inside which structures our own contemporary thought”.

Essa “intimidade intersticial” permite compreender o literário como espaço intervalar, no qual aquilo que foi historicamente relegado ao domínio do privado — o corpo, o desejo, a experiência feminina — pode emergir sob formas simbólicas que escapam à lógica normativa da visibilidade pública. Nesse sentido, ao tornar visível o que foi esquecido ou recusado nas distinções clássicas da sociedade civil, o estranhamento perturba a simetria entre público e privado, revelando, como observa Bhabha, o caráter patriarcal dessa divisão, fundada na exclusão da esfera doméstica e da diferença de gênero (Bhabha, 2013, p. 31).

Tal perspectiva permite compreender a escrita lesboerótica de Judith Teixeira produz imagens do desejo feminino que são simultaneamente íntimas e públicas. Ao tensionar os limites do dizível em seu tempo, sua poesia confronta as normas que regulavam a sexualidade e aquelas que delimitavam o lugar da mulher entre o privado doméstico e o espaço público da autoria.

Logo, por conceber uma linguagem erótica que manifesta desejos e vontades femininas em desacordo com as normas hegemônicas, Judith enfrentou uma repressão brutal, na qual seu nome foi arrancado das estantes e sua obra lançada à fogueira da censura. Nos termos de Bataille (1988), sua escrita encarna o erotismo como transgressão de um interdito, e foi justamente essa transgressão que, ao se materializar nos versos, deflagrou um episódio de censura radical na literatura portuguesa. Como apontou Virginia Woolf (2019), apesar das mulheres poderem superar o “Anjo do Lar”, como visto anteriormente, falar sobre o corpo ainda é um tabu para muitas mulheres. Woolf (2019, p. 17) declara:

De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para um homem? Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer. Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar.

Judith, ao publicar sua primeira obra, *Decadência*, em 1923, enfrentou um apagamento decorrente do processo de censura literária conhecido como “Literatura de Sodoma” — nos termos de Woolf (2019), o episódio foi um “fantasma” que assombrou a escritora. Este movimento repressivo foi conduzido pela Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, um grupo de jovens católicos que se organizou para apreender e destruir obras consideradas imorais em defesa dos valores cristãos (Samyn, 2018, p. 109). Tal censura teve início com a queima de três livros: *Canções* (1922), de António Botto, *Decadência* (1923), de Judith Teixeira, e

Sodoma Divinizada (1923), de Raul Leal, cujo título nomeou o episódio. Estas obras compartilhavam a presença do desejo entre pessoas de mesmo sexo. Tal conteúdo é encontrado, por exemplo, em versos como os de “Perfis Decadentes”: “Fitaram-se as bocas sensuais!/ Os corpos subtilizados,/ femininos,/ entre mil cintilações/ irreais,/ enlaçaram-se/nos braços longos e finos!” (Teixeira, 2015, p. 60). A presença naturalizada do homo(lesbo)erotismo nas obras censuradas foi percebida pelos estudantes como portadora de um “[...] caráter perverso, obsceno e indecente” (Oliveira, 2023, p. 35).

Diante disso, os estudantes não apenas repudiaram as publicações, mas também assumiram um papel ativo na mobilização contra os autores, reforçando a visão de que suas obras representavam uma ameaça aos valores morais vigentes. O tom dessa mobilização é explicitado no manifesto *Literatura Imoral – Um manifesto de estudantes das escolas superiores de Lisboa*, feito pela Liga de Acção de Estudantes de Lisboa, no qual a retórica religiosa e punitiva atinge seu ápice: “Sodoma ressurgue nos livros e nos escritores, nos espíritos e nos corpos. Atingiu-se a última abominação [...]. Urge a reacção pronta e implacável” (Gonçalves, 2014, p. 118). O texto convoca livreiros, autoridades e “homens honrados” a participarem de um movimento repressivo em nome do “bem público”, reforçando a associação entre literatura, pecado e perigo social.

O julgamento do grupo ganhou força na esfera pública, encontrando respaldo em setores políticos. O governador civil de Lisboa, por exemplo, não apenas apoiou ativamente os estudantes, mas também ordenou a apreensão das obras e publicou na *Revista Época* um manifesto reafirmando seu alinhamento com as reivindicações estudantis, legitimando a censura e consolidando o discurso repressivo contra tais literaturas:

Em geral, o manifesto dizia que o governador simpatizava muito com as ideias deles e que, por isso, tinha mandado recolher aquela literatura de Sodoma. O manifesto terminava assim: ‘As Escolas Superiores de Lisboa podem orgulhar-se de ter iniciado ontem um dos mais belos movimentos dos últimos anos’ (Almeida, 2014, p. 24).

Conforme documenta Gonçalves (2014), a atuação da Liga não se limitou à apreensão pontual dessas obras, mas desencadeou um processo de repressão sistemática que incluiu a elaboração prévia de “uma lista” de livros nacionais e estrangeiros considerados imorais. A pressão exercida sobre o governador civil de Lisboa, major Viriato Lobo, resultou não apenas na apreensão, mas também no posterior auto-de-fé desses livros, ampliando o escândalo para

além dos títulos inicialmente visados (Gonçalves, 2014, p. 38-39). O autor observa ainda que nem todos os livreiros acataram a ordem de proibição, o que deu origem a um novo escândalo público. O “incumprimento da lei” por parte de alguns comerciantes levou a confrontos diretos entre estudantes, livreiros e figuras públicas, demonstrando que a censura encontrou resistências no próprio campo cultural e editorial (Gonçalves, 2014, p. 39).

Diante do exposto, o cenário de censura e repressão foi apoiado pelas instâncias políticas, refletindo ainda mais os valores conservadores da sociedade portuguesa da época, o que levou a um “[...] cenário de exclusão por questões morais, literárias e sociais” (Oliveira, 2023, p. 32-33). Assim, contra as atividades da Liga, alguns intelectuais reagiram ao episódio. Há o caso emblemático de Júlio Dantas, então presidente da Academia das Ciências de Lisboa, que se posicionou contra as atitudes censórias da Liga. Tal postura valeu-lhe ser atacado pelos estudantes, que o classificaram ironicamente como “conhecido escritor de coisas fúteis” e autor de obras “imorais e quase todas pornográficas”, revelando o caráter difamatório e moralizante do discurso repressivo (Gonçalves, 2014, p. 38-39). Também ocorreu a publicação do escritor Fernando Pessoa, que, em defesa de Raul Leal, escreveu o panfleto *Sobre um manifesto de estudantes* (1923). Nele, criticava duramente os responsáveis pela censura e exaltava Leal como um pensador digno de reconhecimento:

Aos estudantes de Lisboa não desejo mais — porque não posso desejar melhor — que um dia possam ter uma vida tão digna, uma alma tão alta e nobre como as do homem que tão nesciamente insultaram. A Raul Leal, não podendo prestar-lhe, nesta hora da plebe, melhor homenagem, presto-lhe esta, simples e clara, não só da minha amizade, que não tem limites, mas também da minha admiração pelo seu alto génio especulativo e metafísico, lustre, que será, da nossa grande raça (Pessoa, 1923, p. 1).

Além de publicar o panfleto, Pessoa também defendeu António Botto, elogiando os aspectos estéticos de sua obra, afirmando, como descreveu Almeida (2014, p. 15), que o escritor “[...] seguia conscientemente os ideais estéticos gregos”. O próprio António Botto respondeu às acusações reafirmando o valor estético de sua obra. Em *O meu manifesto a toda a gente*, declarou: “apreenderam o meu livro Canções porque nele canto, em forma elegantemente notável, os encantos do meu corpo e as sensações da minha alma” (Botto, 2014, p. 122). A defesa do corpo como matéria legítima da poesia intensifica o conflito entre estética modernista e moral conservadora. Em texto ainda mais incisivo, Raul Leal questiona frontalmente a autoridade moral dos estudantes, afirmando que estes “mal viveram ainda e portanto não sabem se possuirão a coragem de ser sempre dignos” (Leal, 2014, p. 128),

acrescentando que só poderiam empunhar o estandarte da moralidade se fossem capazes de oferecer o exemplo de uma “vida digníssima”. A crítica expõe o caráter juvenil, dogmático e performativo da repressão.

No entanto, Judith Teixeira não recebeu a mesma defesa, pois, nem Fernando Pessoa, nem outros membros célebres do movimento *Orpheu* manifestaram-se em seu favor, somente em raras e pouco conhecidas exceções, como a do escritor Aquilino Ribeiro, que a caracterizou como uma “poetisa de valor”²¹ em 1923. Assim, sua marginalização foi dupla, pois além de sofrer a censura moral e política, enfrentou também o silêncio de seus pares literários, tornando ainda mais difícil o reconhecimento de sua obra:

[...] não há atenção à escritora na época, apenas um constrangedor silêncio, tanto das mídias quanto por parte do escalão masculino de *Orpheu*. Enquanto os congêneres masculinos se defendem e unem forças contra um movimento cujo germe nasceu, fadidamente, do pensamento poético-político iniciado em Portugal pelos próprios modernistas de *Orpheu* — dada a compleição do movimento por aspectos políticos tradicionais, nacionalistas e antiliberais —, Judith Teixeira terá os mesmos atacadores, mas só terá a si como defensora (Gonçalves Neto, 2025, p. 18).

Adiante, Judith Teixeira enfrentou outras formas de censura e rejeição por parte da crítica e dos leitores portugueses de sua época, o que contribuiu para sua exclusão do cânone literário. Afinal, como demonstra Louro (2010, p. 17), apesar da expressão heterossexual ser considerada “natural” e “inata” — e, portanto, outras versões de sexualidade serem analisadas como “antinaturais, peculiares e anormais” —, há ainda uma inspeção maior da expressão não heterossexual. Tal como novamente ocorreu com Judith, que ao publicar uma nova coletânea de poemas, *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926), foi alvo de uma manifestação humilhante no periódico *Sempre Fixe* devido ao teor sexual de seus poemas:

Ultrapassando mais uma vez a política e situando-se verdadeiramente no campo da moral, foi perpetrada à autora uma circunstância de humilhação pública em larga escala com a publicação de uma caricatura sua no semanário humorístico lisboeta *Sempre Fixe*, onde foi retratada nua (à semelhança do título do seu livro), gorda e disforme sob o título ‘Viande de paraître’²² (Oliveira, 2023, p. 43).

²¹ A MORAL no teatro. O que diz o escritor Aquilino Ribeiro. *Diário de Lisboa*, p. 4, 20 de julho de 1923.

²² A expressão francesa viande de paraître pode ser traduzida, de modo aproximado, como “carne para exibição” ou “carne para aparecer”, carregando um sentido pejorativo que reduz o corpo feminino a objeto de exposição e julgamento público. No contexto da caricatura, tal formulação intensifica o caráter de escárnio dirigido à figura de Judith Teixeira, ao associar sua imagem à ideia de um corpo excessivo, disponível ao olhar e, portanto, passível de controle moral. Mais do que uma crítica individual, esse tipo de representação inscreve-se em uma lógica mais ampla de vigilância e punição dos corpos femininos que ousam expressar o desejo, evidenciando como a visibilidade do feminino, sobretudo quando desvinculada de normas heteronormativas e recatadas, é frequentemente convertida em motivo de censura, ridicularização e deslegitimação.

No caso de Judith, é evidente que grande parte das críticas que recebeu tinha um caráter mais moral do que estético, evidenciando que, ao abordar temas como o sexo e o lesboerotismo, seus poemas afrontavam o decoro português da época e, como resposta, sua obra foi relegada à censura e à rejeição pública. Ainda assim, Judith persistiu e, até o fim de sua vida, publicou três livros de poemas e uma coletânea de novelas, além de sua produção literária, Judith fundou a revista *Europa*. Desta forma, apesar da exclusão e do silenciamento, trata-se de uma poetisa singular para o modernismo português e ao revisitar seus escritos, não apenas resgata-se uma voz marginalizada, mas também permite compreender sua herança literária e relevância para o movimento modernista.

Portanto, ao defender na conferência *De mim* que “criar <<alguma coisa>> é em arte o fulcro magnífico da sua missão” (Teixeira, 2015, p. 282), Judith Teixeira reafirma aquilo que sua obra inteira já evidencia: uma poética que se constrói como uma força afirmativa, que desloca o discurso moral e tensiona os limites da representação. O que para muitos se resumiu a um escândalo pornográfico, para a poetisa era, antes de tudo, uma forma de sinceridade, uma forma de afirmar, pela luxúria, o direito de dizer o desejo em seus próprios termos.

Por conseguinte, mais do que responder às censuras de sua época, sua defesa confirma que a luxúria opera como princípio criador e contestador dos seus versos, abrindo caminho para uma escrita que resiste à normatização e amplia o repertório do Modernismo português. É essa potência ainda incômoda que justifica revisitar Judith Teixeira no tempo presente como uma voz que tenciona interditos, afirma uma subjetividade feminina dissidente e reivindica a linguagem como território de liberdade. A defesa da poetisa acerca da luxúria confronta diretamente os códigos morais de sua época, um embate que ressoa nas análises contemporâneas sobre os limites terminológicos entre “Pornografia”, “Erotismo” e “Obscenidade” e sua relação com as artes e a literatura.

Afinal, muitas das análises, pretendendo observar o discurso sexual ou, como trata Judith, “luxurioso”, tentam encontrar o limite entre as obras eróticas e as obras pornográficas, e normalmente o adjetivo “pornográfico” possui um estigma mais negativo, como caracteriza Alexandrian (1993, p. 8):

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnaís; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma idéia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste

caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela à sujeira, às doenças, às brincadeiras escatológicas, às palavras imundas.

Para Alexandrian (1993), o termo “erótico” possui maior valor literário, pois representa um “refinamento” a mais. No entanto, esta definição não estabelece uma distinção clara entre os dois conceitos e, em alguns momentos, o próprio erotismo também é desvalorizado. Afinal, a escrita sobre sexualidade ainda é cercada pelos interditos que, como demonstram as críticas e censuras à Judith Teixeira, dificultam e atormentam a circulação dessas produções artísticas. Portanto, a distinção entre erótico e pornográfico é extremamente contextual, como evidencia a análise de diferentes edições do *Dicionário Aurélio* feita por Gomes da Silva e Lins Gomes (2020). Em sua análise, os pesquisadores identificam um viés pejorativo associado ao termo “erótico”, frequentemente carregado de significados sexistas e racistas. Em contrapartida, o substantivo “amor” é valorizado e relacionado aos homens brancos, conforme mostrado no seguinte trecho:

Interessante destacar a relação sexual, étnica, social e religiosa que este vocábulo remete. Os eróticos estão sempre relacionados a mulher, ao moreno, ao negro, ao mestiço, ao pobre. O branco não aparece. No léxico, o branco, o rico, o homem culto está vinculado com o amor e não com o erótico. Também, em nenhum verbete relacionado ao termo erótico aparece com o significado de sentimento. Sentimento está destinado para designar o amor (afeição devocional). **O erótico é tido como apetite sexual, desregrado e inferior.** É um amor ininteligente pertencente aos ‘selvagens’, acidental e clandestino, porque é amor de ‘rapariga mestiça quase negra’ (Gomes da Silva; Lins Gomes, 2020, p. 169, grifo nosso).

Assim, mesmo o termo “erótico”, que para alguns estudiosos carrega um valor mais prestigioso do que pornográfico ou obsceno, ainda está sujeito a análises moralizantes que apreendem a expressão da sexualidade como algo negativo. Além disso, a forma como ele é descrito no léxico reforça outros preconceitos estruturais. A dificuldade de separação entre esses termos justifica a não distinção dos conceitos de erotismo e pornografia na análise da poesia de Judith. Afinal, qualquer manifestação da luxúria (do desejo sexual) é frequentemente inferiorizada, mesmo quando possui evidente valor estético e literário.

Apesar das diferentes perspectivas entre os termos — erotismo, pornografia e, até mesmo, obscenidade —, eles compartilham uma mesma temática: a sexualidade. Esta interseção se reflete na poesia de Judith Teixeira, que habita, em muitos poemas, na representação do desejo. Sua escrita oscila entre a exaltação da carne desejável, como na

primeira estrofe do poema “A Estátua”, encontrado originalmente em *Decadência* (1923) — “O teu corpo branco e esguio/ prendeu todo o meu sentido.../ Sonho que pela noite, altas horas,/ aqueces o mármore frio/ do alvo peito entumecido...” (Teixeira, 2015, p. 47) —, e versos que aproximam o corpo da degradação, como em “A Mulher do vestido encarnado”, também encontrado em *Decadência*: “E às vezes,/ cuspiendo sangue,/ em noites de guitarrada,/ a tua boca tão mordida,/ cantando, à desgarrada,/ fala do amor crueldade” (Teixeira, 2015, p. 89). Esta complexidade dificulta ainda mais a distinção rígida entre erotismo e pornografia em sua obra.

Desta forma, para não contemplar a distinção dos termos (erótico, pornográfico e obsceno), que são contextuais, valoriza-se o uso de “luxúria”, tanto por ser de predileção da autora, como visto em sua conferência, quanto por revelar a transgressão ao interdito religioso. Logo, o termo “luxúria” é central para esta discussão, pois carrega desde sua origem uma forte associação com os prazeres sexuais, como visto anteriormente. Reforçando esta perspectiva, Alexandrian (1993, p. 35) observa que:

A luxúria (ou impudicícia), consistindo em se entregar imoderadamente aos prazeres sexuais, era um dos pecados capitais, desviando o homem de sua salvação espiritual. Foi combatida teoricamente, mas representada com condescendência nas artes e nas letras (Alexandrian, 1993, p. 35).

A marca da sexualidade em sua poética se evidencia, por exemplo, na quinta estrofe do poema “Ao Espelho”: “Volta o luar silente.../ E a minha boca ardente/ numa ansiedade louca/ procura ir beijar/ o seio branco e erguido,/ que no cristal do espelho ficou refletido!...” (Teixeira, 2015, p. 73-74). Aqui, os versos revelam um desejo ardente e narcísico, à medida que o eu lírico se encanta pelo próprio reflexo. Tal dinâmica reforça a dualidade entre contemplação e desejo, evidenciando um erotismo voltado para a autoimagem (um movimento de contemplação de si que também sugere uma dimensão lesboerótica, pois o eu lírico feminino volta o desejo para o corpo feminino). A expressividade do poema se intensifica pela forte imagética, que traduz visualmente a fascinação, e pelo ritmo pausado, marcado pelo encadeamento dos versos e pelas reticências, que acentuam a suspensão do desejo e ampliam a carga subjetiva da cena.

Diante disso, é possível afirmar que a poesia de Judith Teixeira não cabe nos limites fixos que separam erotismo, pornografia e obscenidade. Como propõe Bataille (1988), o erotismo se realiza sempre como uma transgressão; no caso de Judith, a transgressão ganha

força na forma de uma “luxúria” que recusa a pureza moral, desestabiliza convenções e desafia o controle social sobre o corpo feminino. Sua escrita pode ser classificada ora como erótica, pois sublima o desejo em imagens e símbolos, ora como pornográfica, pois explicita imageticamente o prazer físico, ora como obscena, pois afronta normas de decoro e recato. A própria autora assume essa ambiguidade ao defender a luxúria como princípio de sinceridade, tornando-a uma força estética e política. Assim, ao habitar a intersecção dos termos, sua poesia revela que o que está em jogo não é uma essência obscena do texto, mas sim o poder de censura que se exerce sobre corpos e linguagens que ousam dizer o desejo fora da norma.

Esta indeterminação conceitual também se observa em escritores como Henry Miller, que, ao defender *Trópico de Câncer* (1934), afirmou: “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha” (Moraes, 2003, p. 129). Sua obra, censurada nos Estados Unidos até 1961, ilustra como o rótulo de obscenidade costuma recair mais sobre os corpos e desejos que desafiam convenções morais do que sobre o texto em si. Esta vigilância é ainda mais rigorosa quando a sexualidade feminina ocupa o centro da narrativa, como apontam Lagazzi, Rodrigues e Sedlmaier (2017, p. 5):

A história das censuras realizadas destes materiais mostra que sempre houve um controle maior no que diz respeito às mulheres. Era preciso manter os romances eróticos longe das mãos das donzelas, em especial. O corpo feminino constituiu-se como lugar de exercício de controle por parte das mais variadas instituições e formas de poder. **Uma mulher consciente dos prazeres de seu corpo e disposta a exercê-los é, ainda hoje, vista como um perigo por fazer estremecer uma série de convenções** (Lagazzi; Rodrigues; Sedlmaier, 2017, p. 5, grifo nosso).

A vigilância sobre o corpo feminino, expressa na história da censura a obras literárias de teor luxurioso, inscreve-se em uma lógica patriarcal que não apenas controla a sexualidade, mas também regula a legitimidade das vozes que podem narrar o desejo. Portanto, Judith Teixeira, ao afirmar poeticamente um erotismo dissidente, inscreve-se nesse campo da transgressão, pois sua escrita confronta o que Hélène Cixous (2022, p. 49) identificou como um espaço cultural “administrado por uma economia libidinal e cultural – logo, política – tipicamente masculina”. Ao nomear a escrita como território repressivo, Cixous (2022) aponta que o afastamento da mulher da literatura não se deu apenas por ausência, mas por exclusão ativa, uma exclusão que impediu a mulher de exercer a linguagem como possibilidade de transformação.

Essa exclusão também é observada por Schmidt (2012, p. 62) ao analisar como o pensamento “eurocêntrico/etnocêntrico/patriarcal” das sociedades ocidentais restringiu as perspectivas culturais e instituiu normas de produção simbólica. Dentro desse sistema, a produção feminina aparece como corpo estranho, ameaçador, sobretudo quando se desvia das representações esperadas — castas, domésticas, heterossexuais. Logo, a escrita de Judith, por assumir o desejo e desafiar o silêncio imposto, acaba sendo marginalizada pelo sistema normativo que a associa à obscenidade e à ilegitimidade.

Mesmo diante das inovações técnicas e culturais do século XX, como ressalta Anastácio (2022, p. 32), a modernização dos meios de publicação não se traduziu, necessariamente, em maior visibilidade para as mulheres escritoras. Ainda que o contexto modernista tenha se estruturado sob o signo da ruptura, os valores patriarcais continuaram restringindo a participação feminina no campo literário. A história literária foi escrita com base em critérios que favoreciam a produção masculina, apagando ou silenciando obras que escapavam às convenções normativas:

Num contexto social em que o papel das mulheres se encontra associado à esfera doméstica e ao espaço privado, essa associação contribuiu para a exclusão das mulheres da publicação e da narrativa da História Literária, pensada para o ensino e para a formação de cidadãos com direitos jurídicos e políticos, ou seja, dos rapazes. (Anastácio, 2022, p. 32-33).

Ainda, essa exclusão estrutural é reforçada por valores religiosos, como argumenta Gerda Lerner, na obra *A Criação do Patriarcado* (2023), ao demonstrar que a dominação masculina foi naturalizada pela teologia e reproduzida por séculos em doutrinas que associam o corpo e o desejo femininos à desordem e à transgressão. Ao reafirmar a ligação entre pecado e feminilidade, como na figura bíblica de Eva, o patriarcado atribui à mulher uma posição de submissão e culpa, justificando, assim, sua ausência da esfera pública da criação literária e intelectual. É nesse contexto que a crítica de Judith Teixeira se torna ainda mais contundente, pois sua poesia desafia as fronteiras entre permitido e proibido. Ao reivindicar a expressão do desejo como direito poético, ela ocupa um lugar de fala que, segundo Djamila Ribeiro (2017), historicamente foi negado às mulheres. Como defende Ribeiro (2017), reconhecer esse lugar é essencial para que sujeitos historicamente silenciados possam narrar suas experiências com legitimidade e potência.

Portanto, ao escrever-se a partir de sua própria subjetividade, a poetisa não apenas denuncia as limitações impostas pelo discurso dominante, mas também propõe novas formas de sentir, desejar e escrever — formas que recusam a universalidade do desejo masculino e inauguram vocabulários outros para pensar a luxúria, o corpo e a linguagem. Ao inscrever o feminino como força criativa, Judith rompe com as estruturas simbólicas que tentaram silenciar vozes dissidentes, abrindo fissuras por onde se insinuam novas possibilidades de experiência literária. Logo, sua poética não apenas confronta o interdito moral, mas também antecipa debates contemporâneos sobre corpo, desejo e autoria, mostrando que toda escrita é, em alguma medida, uma disputa por nomear o mundo a partir de perspectivas distintas.

3.2 ENTRE O SÉCULO XX E O SÉCULO XXI: Reflexões sobre a emergência da escrita feminina

O início deste capítulo trouxe a análise e a discussão da representação do discurso erótico e luxurioso, incluindo um breve panorama acerca da polêmica e contingente distinção entre os termos “erótico”, “pornográfico” e “obsceno”. Tais questões serão de extrema importância para as análises posteriores dos poemas escolhidos em *Decadência* (1923) por retratar o teor lírico do qual Judith expressivamente se apoderou para construção de seus poemas. Deste modo, diante dos conteúdos apresentados, a presença das limitações impostas pelos interditos é expressiva, afinal, como visto em Bataille (1988), os interditos são fruto da liberdade vinda do erótico, e o interdito e a transgressão constituem uma relação dialética, pois um depende do outro. Logo, o erotismo não existe fora da norma, ao contrário, nasce justamente do choque com a norma: “desde que se cria um primeiro limite, pode-se deflagrar o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente abertas, pode ser até necessário, no momento da transgressão, afirmar a sua solidez” (Bataille, 1988, p. 43).

Em Judith, a imposição do interdito foi explícita e ordenada, pois sofreu com a censura e permaneceu à margem do cânone modernista português. Entretanto, seu caso não pode ser encarado como um fato isolado, pois, diante das premissas de uma sociedade patriarcal, a escrita feminina foi, durante séculos, silenciada.

Por isso, refletir sobre a condição das mulheres escritoras exige compreender que as limitações que lhes foram impostas não derivam de alguma condição biológica, mas de construções históricas, políticas e simbólicas que operam sobre o corpo, sobre a linguagem e sobre a legitimidade do desejo feminino — sobretudo quando esse desejo escapa ao roteiro

heteronormativo e reprodutivo. Assim, Gouveia e Sousa (2009, p. 33) demonstra que na obra lírica de Judith Teixeira a linha lésbica é “fortíssima”, estruturando-se por meio de encontros e desencontros entre corpo e espírito, culpa e transgressão, e por paradigmas femininos que vão do efebo androgenizado à mulher escultural, entre nostalgias e plenitudes.

Como observa Borba (2007, p. 75), “[...] nesse campo minado de interlocuções, muitos são os indícios de que a arte da literatura veio para instigar o imaginário a ultrapassar os precários limites da existência”. Neste sentido, ao reivindicar seu espaço de fala e se apropriar da linguagem para nomear seus desejos, angústias e transgressões, a escrita feminina — como a de Judith Teixeira — rompe com os modelos dominantes e propõe novas formas de existência e de representação. Nesse sentido, as contribuições teóricas acerca da escrita feminina, além de permitirem contextualizar as críticas e os mecanismos de silenciamento que incidiram sobre a obra de Judith Teixeira, também oferecem um horizonte interpretativo que será retomado no momento das análises, contribuindo para a leitura de uma lírica que se constrói a partir da expressão do feminino e de suas múltiplas formas de desejo.

Tal articulação entre épocas (do início do século XX à contemporaneidade) não se limita a uma leitura comparativa ou cronológica, mas propõe um movimento inverso, afinal, é justamente a escrita de Judith Teixeira, em sua ousadia estética e discursiva, que fornece elementos fundamentais para repensar o lugar do feminino nos estudos culturais do século XXI. Sua obra, ao tensionar as fronteiras entre corpo, linguagem e interdito, antecipa debates atuais sobre gênero, poder e subjetividade, revelando como a literatura pode operar como espaço de resistência e reescrita simbólica do papel da mulher. Nesta perspectiva, é relevante recuperar o conceito de “minoria” elaborado dentro da obra *O local da cultura* (2013), de Homi Bhabha:

O ‘direito’ de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’ (Bhabha, 2013, p. 21).

A escolha de recorrer a um teórico contemporâneo como Homi Bhabha justifica-se pela amplitude e atualidade de suas reflexões sobre poder, identidade e representação. Embora situado em outro contexto histórico e epistemológico, Bhabha (2013) oferece um aparato conceitual que permite repensar as dinâmicas de exclusão e de resistência discursiva que perpassam a história das mulheres na literatura. Sua noção de “minoria” desloca o entendimento puramente quantitativo e propõe uma leitura política e simbólica da

marginalidade, em que a “periferia do poder” se torna um espaço de reinscrição cultural e de criação de novos sentidos. Assim, aproximar Bhabha de Judith Teixeira é reconhecer que sua escrita, produzida em um Portugal rigidamente patriarcal e moralista, no século XX, antecipa formas de resistência e de reconstrução da subjetividade feminina que hoje constituem um eixo central dos estudos culturais e feministas. A partir desta perspectiva, Lerner (2023, p. 29) ainda reforça que “as mulheres são maioria, mas são estruturadas em instituições sociais como se fossem minorias”, tal posição foi socialmente construída e historicamente reforçada, produzindo uma exclusão sistemática de suas experiências e narrativas.

Dentro da obra *A Criação do Patriarcado* (2023), Gerda Lerner apresenta um panorama histórico robusto acerca do modo como as mulheres foram socialmente concebidas em diferentes culturas e momentos da história. A autora investiga o processo histórico que estruturou as bases da exclusão patriarcal, evidenciando como esse sistema transformou as mulheres em uma categoria socialmente subordinada e, muitas vezes, invisibilizada. Tal estruturação teve consequências profundas não apenas no âmbito político e econômico, mas também no campo simbólico e cultural, gerando inúmeros empecilhos à consolidação, circulação e valorização da escrita feminina ao longo dos séculos.

Como demonstra Lerner (2023), logo no início de sua obra, um dos principais desafios metodológicos enfrentados por pesquisadoras feministas diz respeito à escassez de registros históricos sobre mulheres. Segundo a autora, há “[...] menos fontes referentes a mulheres do que homens” (Lerner, 2023, p. 18), o que contribui para a manutenção de uma narrativa histórica centrada no masculino. Essa lacuna documental produz um apagamento sistemático que impede as mulheres de conhecerem sua própria trajetória histórica de lutas, conquistas e resistências. Tal desconhecimento funciona como um dos mecanismos mais eficazes de manutenção da dominação patriarcal, como afirma Lerner (2023, p. 277): “a falta de conhecimento das mulheres sobre a própria história de luta e conquistas é um dos principais meios de nos manter subordinadas”.

A ausência de uma memória histórica feminina produz efeitos duradouros, pois naturaliza o patriarcado e o apresenta como uma estrutura inevitável. Quando o sistema patriarcal é percebido como algo “sempre existente”, sua superação torna-se impensável. Por isso, Lerner (2023, p. 65) enfatiza a importância de historicizar a dominação masculina, afirmando que “dar historicidade ao sistema de dominância masculina e afirmar que suas funções e manifestações mudam ao longo do tempo é romper com a tradição oferecida. Essa tradição mistificou o patriarcado tornando-o a-histórico, eterno, invisível e imutável”.

Historicizar, portanto, é um gesto político que permite compreender o patriarcado como construção social — e, conseqüentemente, como algo passível de transformação.

Na perspectiva de Lerner (2023), a subordinação das mulheres não se origina com o advento do capitalismo, ainda que este sistema tenha intensificado e reorganizado determinadas modalidades de opressão. Trata-se, antes, de uma estrutura muito mais antiga, já identificável nas primeiras formações sociais organizadas. Desde as sociedades da Antiguidade, instituíram-se dispositivos voltados ao controle do corpo feminino, sobretudo no que se refere à sexualidade e à capacidade reprodutiva. A autora evidencia que, já no Código de Hamurabi, do século XVIII a.C., a vida das mulheres era objeto de normatização jurídica, o que revela a consolidação da família patriarcal como eixo central da organização social. Tal estrutura familiar ultrapassava o domínio privado, servindo como fundamento simbólico e funcional para a configuração do poder político. Assim, o Estado arcaico passou a espelhar, em sua forma de funcionamento, os mesmos princípios de hierarquia, autoridade e obediência presentes no interior da família patriarcal, incorporando a subordinação feminina como elemento constitutivo da ordem social (Lerner, 2023, p. 161).

Uma das formas centrais desse controle, já presente em sociedades antigas, incide sobre os corpos das mulheres, sua sexualidade e seu potencial reprodutivo. Essa dinâmica torna-se particularmente evidente na análise que Lerner (2023) faz da chamada “troca de mulheres”, prática histórica que envolvia a venda, a doação ou a troca de mulheres em contextos de casamento, servidão e escravidão. Segundo a autora:

A ‘troca de mulheres’ é a primeira forma de comércio, na qual mulheres são transformadas em mercadoria e ‘coisificadas’, ou seja, consideradas mais coisas do que seres humanos. A troca de mulheres, de acordo com Lévi-Strauss, marca o começo da subordinação das mulheres. Isso, por sua vez, reforça uma divisão sexual do trabalho que institui a dominação masculina (Lerner, 2023, p. 51).

Neste contexto, a sexualidade e a capacidade reprodutiva das mulheres passam a ser apropriadas como bens negociáveis, integrados às estratégias econômicas e políticas das famílias e dos Estados. Como afirma Lerner (2023, p. 112), “a sexualidade e o potencial reprodutivo das mulheres se tornaram mercadorias a ser comercializadas ou adquiridas para servir a famílias; então, as mulheres eram consideradas um grupo com menos autonomia do que os homens”. Essa lógica evidencia que a exploração sexual não constitui um desvio isolado, mas um elemento estrutural da organização social, o que explica a afirmação de que “[...] a exploração sexual é a própria marca da exploração de classe” (Lerner, 2023, p. 264). A

dominação sexual, portanto, não apenas acompanha, mas fundamenta as hierarquias econômicas e sociais.

Lerner (2023) também estabelece uma relação direta entre o controle do corpo feminino e o surgimento das primeiras formas de escravidão. Em contextos de guerra, enquanto os homens derrotados eram frequentemente mortos, mulheres e crianças eram mantidas vivas para serem submetidas a diferentes formas de violência, incluindo o estupro sistemático. Como destaca a autora, “o costume de estuprar as mulheres de um grupo conquistado permaneceu como prática de guerra do segundo milênio a.C. até o presente” (Lerner, 2023, p. 116). Muitas das mulheres escravizadas eram incorporadas às famílias de seus captores como concubinas, o que lhes atribuía uma função simultaneamente doméstica, sexual e reprodutiva. Essa prática garantia a exploração contínua de seus corpos e assegurava a produção de descendentes — preferencialmente homens —, sobretudo em casos em que as esposas legítimas não conseguiam gerar herdeiros. Assim, a violência sexual tornava-se uma estratégia institucionalizada de dominação e continuidade patriarcal.

Desse modo, a escravização sexual das mulheres constituiu um passo decisivo para a consolidação das instituições patriarcais. A marca simbólica da inferiorização feminina funcionou como modelo para a ampliação da escravidão a outros grupos sociais. Como sintetiza Lerner (2023, p. 138), “a subordinação doméstica de mulheres criou o modelo com base no qual a escravidão se desenvolveu como instituição social”. A partir desse modelo, a escravidão passou a operar com distinções de classe e raça, mas sempre ancorada na lógica prévia da dominação sexual presente na família patriarcal e no Estado arcaico. Neste sentido, a autora acrescenta que

Quando um grupo é marcado como escravizado, ele carrega o estigma de ter sido escravizado e, pior, o de pertencer a um grupo que é escravizável. Esse estigma torna-se um fator de reforço que justifica a prática da escravidão na mentalidade do grupo dominante e na mentalidade do grupo escravizado (Lerner, 2023, p. 138).

Além disso, Lerner (2023, p. 138) explicita como a liberdade feminina sempre foi parcial e condicionada:

A liberdade de outras mulheres, que nunca foi a liberdade de homens dependia da escravidão de algumas mulheres, e sempre foi limitada pelas restrições de mobilidade e acesso ao conhecimento e capacitação. De modo oposto, para homens, o poder estava conceitualmente relacionado à violência e à dominação sexual. O poder masculino depende tanto da disponibilidade de serviços sexuais e econômicos de mulheres na esfera doméstica quanto da disponibilidade e do desempenho tranquilo da força militar.

Desta forma, o controle do corpo feminino — de seu desejo, sua sexualidade e sua autonomia — revela-se um eixo estruturante do patriarcado, que passa a compreender o corpo da mulher como instrumento de manutenção da ordem social. É precisamente por isso que historicizar essas relações de poder permite compreender a recepção violenta da escrita da luxúria e do corpo presente na obra de Judith Teixeira. Ao vincular o desejo à experiência feminina e, em muitos poemas, ao desejo entre mulheres — excluindo o masculino como centro da experiência erótica —, sua poesia confronta estruturas milenares que concebem o corpo da mulher como objeto de uso e controle masculino. A censura da obra *Decadência*, por exemplo, evidencia como essa ruptura com a lógica patriarcal foi percebida como uma ameaça à ordem social vigente. Esta leitura é corroborada pelo próprio discurso de Judith Teixeira no momento da apreensão de seus livros, quando a autora insiste no caráter literário — e não moral — de sua escrita. Em entrevista publicada no Diário de Lisboa, em 1923, Judith afirma que sua obra contém “qualquer nota decadente, uma ou outra mancha de côr sensual, mais rubra, além da meta dos preconceitos”, mas que nela também se encontra “muita ansiedade, muita dôr, muita alma – e tudo é méra atitude literária” (Teixeira, 1923, p. 5).

Lerner (2023) ainda demonstra como o controle das mulheres também foi profundamente reforçado pelas narrativas bíblicas. A partir do discurso bíblico, consolidou-se uma estrutura simbólica na qual o ato de nomear, governar e regular sexualmente as mulheres passou a ser atribuído ao homem como expressão da vontade divina. Segundo a autora, o monoteísmo intensificou as relações patriarcais ao institucionalizar, no plano religioso, hierarquias de gênero que já operavam socialmente, algo comprovável tanto pelas condições históricas do momento de redação dos textos bíblicos quanto pelo contexto das narrativas a que se referem, situadas séculos antes.

Com essa reconfiguração religiosa, as mulheres foram progressivamente excluídas dos sistemas simbólicos institucionalizados. Se em períodos anteriores figuravam como deusas da fertilidade ou mães divinas, com o advento do Deus único perderam a centralidade simbólica e o direito pleno de culto. Esse deslocamento redefiniu as relações de gênero no imaginário social, uma vez que “a benção dada por Deus à semente do homem que seria plantada no receptáculo passivo do ventre da mulher definiu de forma simbólica as relações de gênero do patriarcado” (Lerner, 2023, p. 247). A metáfora do corpo feminino como receptáculo reforçou a associação da mulher à passividade e à obediência.

A narrativa bíblica também contribui para consolidar uma hierarquia de gênero que recai diretamente sobre o corpo feminino. O homem passa a ser representado como origem da

mulher, o que inverte simbolicamente a experiência da maternidade. Enquanto isso, Eva é associada à sedução e à queda, como evidencia Lerner (2023, p. 227):

As metáforas de gênero mais fortes da Bíblia foram as da Mulher, criada a partir da costela do Homem, e de Eva, a sedutora, fazendo com que a humanidade caísse em desgraça. Por mais de dois mil anos, isso é citado como prova da subordinação da mulher como castigo divino. Como tal, tem exercido um poderoso efeito ao definir valores e práticas relativos às relações de gênero.

Esta lógica reforça o controle sobre o corpo feminino, como se observa também na afirmação de que “[...] Eva, para ser honrada com o dom de dar a vida, será controlada pelo marido. É a lei do patriarcado, aqui definida com clareza e sob sanção divina” (Lerner, 2023, p. 244). E ainda: “o peso da narrativa bíblica pareceu decretar que, pela vontade de Deus, as mulheres eram incluídas em Sua aliança apenas pela mediação de homens” (Lerner, 2023, p. 244).

Estas reflexões encontram ressonância na obra de Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa* (2017), que revisita a articulação entre sexualidade, religião e política no período medieval ao capitalismo. Federici (2017) demonstra como o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres e, por isso, buscou controlá-lo sistematicamente, transformando a sexualidade em objeto de culpa e vergonha. A regulamentação do sexo passou a incluir prescrições sobre posições, dias permitidos, parceiros autorizados e práticas proibidas, inserindo a vida íntima no campo da disciplina social e religiosa (Federici, 2017, p. 80-81).

Outra contribuição decisiva de Silvia Federici para este subcapítulo reside na análise histórica da articulação entre patriarcado e capitalismo. Em *Calibã e a Bruxa* (2017), a autora sustenta que, no contexto do capitalismo nascente, o corpo feminino passa a desempenhar uma função estrutural análoga à da fábrica para os homens assalariados, pois trata-se de um espaço central de exploração, disciplinamento e extração de valor, mas também de resistência. Nessa perspectiva, o corpo das mulheres deixa de ser compreendido como domínio estritamente privado e passa a ser concebido como território político, diretamente atravessado por interesses econômicos, religiosos e estatais.

Para a autora, a formação do indivíduo moderno e da ética capitalista implicou uma verdadeira guerra contra o corpo, especialmente o corpo feminino, que se converteu em alvo privilegiado de controle, repressão e normatização. Neste sentido, a reforma do corpo não constitui um efeito secundário da modernidade, mas o seu núcleo estruturante. A ética burguesa, tal como analisada por Max Weber, exigiu a repressão sistemática de formas espontâneas de prazer e de usufruto da vida, pois o capitalismo transforma a aquisição e a

acumulação em fins últimos da existência, e não mais em meios para a satisfação das necessidades humanas (Federici, 2017, p. 243).

Essa lógica manifesta-se de modo particularmente violento no processo de criminalização do controle feminino sobre a reprodução, aspecto que Federici (2017) identifica como central para a reorganização capitalista do trabalho e da vida social. Segundo a autora:

A criminalização do controle das mulheres sobre a procriação é um fenômeno cuja importância não pode deixar de ser enfatizada, tanto do ponto de vista de seus efeitos sobre as mulheres, quanto por suas consequências na organização capitalista do trabalho. Está bem documentado que, durante a Idade Média, as mulheres possuíam muitos métodos contraceptivos, que consistiam basicamente em ervas transformadas em poções e ‘pessários’ (supositórios vaginais) usados para estimular a menstruação, para provocar um aborto ou para criar uma condição de esterilidade (Federici, 2017, p. 209).

O que está em jogo, portanto, não é apenas a repressão moral da sexualidade, mas a expropriação sistemática de um saber historicamente construído e transmitido entre mulheres. Federici (2017) enfatiza que a criminalização da contracepção retirou das mulheres um conhecimento que lhes garantia certo grau de autonomia em relação à maternidade e ao nascimento dos filhos. A autora observa que:

A criminalização da contracepção expropriou as mulheres desse conhecimento, que havia sido transmitido de geração a geração, proporcionando-lhes certa autonomia em relação ao nascimento dos filhos. Aparentemente, em alguns casos, esse conhecimento não foi perdido, mas passou à clandestinidade; no entanto, quando o controle da natalidade reapareceu no cenário social, os métodos contraceptivos já não eram do tipo que as mulheres podiam usar, mas foram especificamente criados para o uso masculino. [...] Aqui, quero apenas ressaltar que, ao negar às mulheres o controle sobre o próprio corpo, o Estado privou-as da condição fundamental de sua integridade física e psicológica e rebaixou a maternidade à condição de trabalho forçado, além de confinar as mulheres à atividade reprodutiva de um modo desconhecido por sociedades anteriores. Entretanto, forçar as mulheres a procriar contra a sua vontade ou, como dizia uma canção feminista dos anos 1970, forçá-las a ‘produzir filhas e filhos para o Estado’ é uma definição parcial das funções das mulheres na nova divisão sexual do trabalho (Federici, 2017, p. 209).

Nesse mesmo movimento de reorganização social, a sexualidade foi progressivamente politizada. A partir do século XII, a Igreja intensificou a vigilância sobre os corpos e as práticas sexuais, transformando o sexo em uma questão de Estado. Federici (2017) observa que essa supervisão se acentuou com os Concílios de Latrão, que reforçaram tanto a indissolubilidade do matrimônio quanto a condenação das práticas sexuais não reprodutivas:

Essa supervisão sexual aumentou no século XII, quando os concílios de Latrão de 1123 e 1139 lançaram uma nova cruzada contra a prática corrente do casamento e do concubinato entre os clérigos e declararam o matrimônio um sacramento cujos votos não podiam ser dissolvidos por nenhum poder temporal. [...] Com a adoção dessa legislação repressiva, a sexualidade foi completamente politizada. [...] já no século XII, podemos ver a Igreja não somente espiando os dormitórios de seu rebanho como também fazendo da sexualidade uma questão de Estado (Federici, 2017, p. 98).

Ao lado das reflexões de Gerda Lerner (2023) e Silvia Federici (2017), a leitura de Natália Correia em *O cativo de Afrodite* (1999) permite aprofundar, em chave histórico-cultural, os mecanismos simbólicos pelos quais o erotismo foi progressivamente submetido a regimes de repressão e idealização, sobretudo a partir da consolidação do patriarquismo cristão. Para a autora, o Eros constitui uma força recorrente na história humana, marcada por sua dimensão transgressiva e por seu constante embate com as normatizações sociais e morais. Trata-se de um amor cuja metafísica “é engendrada pelo sangue que espiritualiza a carne e sexualiza o espírito”, enraizado “na condição divina do humano e do terreno”, e que, por isso mesmo, “surge sempre em conflito com o social e o histórico” (Correia, 1999, p. 14). Ao recuperar exemplos de poetas como Catulo, Propércio ou mesmo Kleist, Correia (1999) evidencia que a dignificação do Eros frequentemente se constrói em oposição às moralidades dominantes, especialmente àquelas instituídas pelo catolicismo.

Nesse percurso, a autora atribui papel central à Igreja na reorganização simbólica do corpo, da sexualidade e da posição social da mulher. Embora reconheça que, em sua fase inicial, a Igreja tenha assimilado práticas anteriores — inclusive aquelas que reconheciam prerrogativas femininas no campo religioso —, Correia (1999, p. 15) observa que a progressiva institucionalização da Igreja resultou na substituição da experiência coletiva por uma hierarquia rígida, sustentada por um princípio patriarcal que redefiniu as relações entre corpo, prazer e espiritualidade. O triunfo desse modelo teria conduzido à consolidação de um patriarquismo cristão no qual o ato sexual é reduzido à função reprodutiva: “o acto sexual é reduzido a pura função reprodutiva, convertendo-se em pecado, mesmo entre os cônjuges quando nele encontravam algum prazer” (Correia, 1999, p. 15). A repressão do prazer, portanto, não se limita a práticas consideradas desviantes, mas incide sobre o próprio exercício do desejo.

A cisão entre corpo e espírito promovida pela Igreja implica, ainda, a perda de legitimidade cultural da mulher, sobretudo no que diz respeito às práticas sagradas tradicionalmente associadas ao feminino. Segundo Correia (1999, p. 19), ao condenar essas práticas como demoníacas, a Igreja “usurpou à mulher a legitimidade cultural que sempre

fruíra neste domínio”, apagando a aura mística que a nimbava como sacerdotisa e execrando sua força “mágica e afrodisíaca”. Nesse contexto, o homem passa a experimentar um dilema estrutural, pois deseja aquilo que o próprio sistema simbólico rebaixa, pois, na lógica da Igreja, apenas o superior pode ser legitimamente objeto de desejo. A mulher, assim, é simultaneamente idealizada e degradada, convertida em símbolo e privada de agência.

Essa contradição se manifesta de modo exemplar na erótica trovadoresca, que Correia (1999) interpreta como forma de sublimação compensatória do Eros em um contexto de repressão. Embora “tecida à volta do <<espírito feminino>>, fonte de exaltação e transcendência” (Correia, 1999, p. 14-15), essa erótica surge como resposta abstrata a uma situação opressora do desejo. A mulher é elevada à condição de Musa, mas essa elevação implica sua transformação em projeção espiritual do homem, mais do que em sujeito de desejo. Por isso, a autora afirma que a Musa trovadoresca “não é mais que a projecção espiritual do homem” (Correia, 1999, p. 19), enquanto a face obscena dessa idealização reaparece em discursos satíricos que transferem para a mulher o “flagelo do pecado” (Correia, 1999, p. 20).

Ao avançar para a modernidade, Correia (1999) identifica no libertinismo do século XVIII uma reação direta à repressão dos instintos promovida pela Igreja. Para a autora, se o patriarquismo cristão estruturou sua autoridade sobre o controle do corpo e do prazer, foi justamente esse ponto que se tornou vulnerável à revolução mental iluminista. Nesse sentido, “o libertinismo do século XVIII, cuja doutrina genialmente exposta por Sade abriu o caminho à dialéctica, à psicanálise e à síntese surrealista, foi assim constrangido a admitir e a racionalizar os instintos” (Correia, 1999, p. 28). Contudo, essa racionalização não elimina as tensões entre desejo e norma, pois o libertino invoca a racionalidade precisamente para justificar o desenfreamento dos instintos de que é presa (Correia, 1999, p. 29).

Por fim, a autora observa que o Romantismo, ao sublimar a sexualidade, restitui ao Eros sua energia criadora e inaugura, a partir do século XIX, “uma perspectiva feminina da erótica”, frequentemente interpretada de modo distorcido como “dojuanismo feminino” (Correia, 1999, p. 30), quando se trata, na verdade, da revolta da mulher contra o ideal que a desfigura. Tal formulação oferece uma chave produtiva para pensar autoras como Florbela Espanca — explicitamente mencionada por Correia (1999) — e, por extensão, Judith Teixeira. Em ambos os casos, a escrita do desejo feminino emerge como gesto de resistência simbólica frente às engrenagens históricas que reduziram o Eros à culpa, à idealização ou à punição. Desse modo, a reflexão de Correia (1999) articula-se diretamente às de Lerner (2023) e Federici (2017), reforçando que a repressão da sexualidade feminina não é episódica, mas

estrutural, e que toda escrita que reivindica o corpo e o prazer como potência criadora tende a ser percebida como ameaça à ordem patriarcal.

A partir desta moldura histórico-cultural — na qual repressão, idealização e punição do erotismo se articulam ao patriarquismo cristão —, torna-se ainda mais legível a intensificação dos dispositivos de vigilância e criminalização que, como mostra Federici (2017), se expandem também no espaço urbano. Em cidades como Florença, onde a homossexualidade fazia parte da tessitura social, as autoridades instituíram mecanismos específicos de vigilância e punição:

A proliferação de bordéis públicos foi acompanhada, assim, de uma campanha contra os homossexuais que se estendeu até mesmo a Florença, onde a homossexualidade era uma parte importante da tessitura social ‘que atraía homens de todas as idades, estados civis e níveis sociais’. [...] os sinais de mudança vieram de duas iniciativas introduzidas pelas autoridades em 1403, quando a cidade proibiu os ‘sodomitas’ de assumirem cargos públicos e instituiu uma comissão de controle dedicada a extirpar a homossexualidade: o Escritório da Decência (Federici, 2017, p. 127).

Esse processo culmina, segundo Federici (2017), na caça às bruxas, que não deve ser compreendida como um episódio isolado de histeria religiosa, mas como um instrumento fundamental de reorganização da vida sexual e social conforme as exigências do capitalismo nascente. Como afirma a autora:

A caça às bruxas não só condenou a sexualidade feminina como fonte de todo mal mas também foi o principal veículo para levar a cabo uma ampla reestruturação da vida sexual, que, ajustada à nova disciplina capitalista do trabalho, criminalizava qualquer atividade sexual que ameaçasse a procriação e a transmissão da propriedade dentro da família ou que diminuísse o tempo e a energia disponíveis para o trabalho. Os julgamentos por bruxaria fornecem uma lista informativa das formas de sexualidade que estavam proibidas, uma vez que eram ‘não produtivas’: a homossexualidade, o sexo entre jovens e velhos, o sexo entre pessoas de classes diferentes, o coito anal, o coito por trás, a nudez e as danças” (Federici, 2017, p. 387).

Ao evidenciar o papel central da Igreja Católica na criminalização da homossexualidade como estratégia de preservação da família nuclear europeia, a autora oferece uma chave de leitura que amplia a compreensão das engrenagens de poder que incidem sobre o corpo feminino e as sexualidades dissidentes. É nesse horizonte que se torna possível compreender por que expressões de desejo não reprodutivo — e, em especial, o desejo entre mulheres — foram historicamente percebidas como ameaças à ordem social, econômica e simbólica.

Esta percepção encontra ressonância na reflexão de Natália Correia (1982), que identifica, no interior da tradição judaico-cristã, uma lógica patrística responsável por classificar a homossexualidade como prática abominável, em oposição a uma mundividência matrística que a reconhece como expressão natural da substância feminina da natureza. Segundo a autora, enquanto a lógica patrística “[...] oprime o regime feminino e, por consequência, os direitos da natureza” (Correia, 1982, p. 9), a perspectiva matrística aceita a homossexualidade como forma legítima de feminização e de reintegração dos ciclos naturais do desejo.

É a partir deste percurso teórico que se torna possível compreender, com maior profundidade, por que a escrita do corpo, do desejo e da luxúria em Judith Teixeira foi percebida como uma ameaça. Ao nomear o desejo feminino — e, sobretudo, o desejo entre mulheres —, sua poesia confronta diretamente estruturas históricas que, desde a Antiguidade, tentaram domesticar, silenciar ou punir qualquer forma de sexualidade que escapasse à lógica da reprodução, da família patriarcal e da ordem capitalista. É nesse ponto que se torna pertinente avançar para a reflexão proposta por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (2014), onde a relação entre corpo, escrita e autonomia feminina será novamente tensionada.

O texto de Virginia Woolf (2014) apresenta uma reflexão fundamental sobre as condições sociais e materiais que atravessam a escrita feminina em um contexto historicamente marcado pela repressão patriarcal. À luz das reflexões desenvolvidas por Gerda Lerner (2023) e Silvia Federici (2017), torna-se possível compreender que a mulher se encontra inserida em uma estrutura social que sistematicamente a reprime e limita suas possibilidades de ação. No entanto, como adverte Lerner (2023), esta constatação não implica reduzir as mulheres a uma posição meramente passiva ou vitimizada. Ao contrário, a autora enfatiza que, mesmo diante de severas restrições históricas, as mulheres atuaram como agentes de transformação, ainda que lhes tenha sido negado o acesso ao conhecimento de sua própria trajetória: “as mulheres ‘fizeram história’, mesmo sendo impedidas de conhecer a própria História e de interpretar a história, seja a delas mesmas ou a dos homens” (Lerner, 2023, p. 29).

É justamente sobre esse paradoxo — entre a produção feminina e as condições que a interditam — que Woolf se debruça ao problematizar os obstáculos materiais e simbólicos que impedem a plena emergência da ficção escrita por mulheres. Segundo a autora, a escrita literária não pode ser dissociada das condições concretas de existência, e é nesse sentido que ela formula uma de suas proposições mais conhecidas:

Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes a minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção (Woolf, 2014, p. 10).

Desse modo, ao se pensar a escrita feminina, sua circulação e sua recepção crítica, torna-se imprescindível refletir sobre os espaços sociais em que a mulher pode — ou não — escrever, bem como sobre os critérios que orientam a leitura e a avaliação de seus textos. Woolf (2014) sugere, inclusive, que muitas análises críticas acabam por reproduzir uma lógica patriarcal, desqualificando a escrita feminina não a partir de uma leitura atenta de seus procedimentos estéticos, mas com base em juízos morais e sociais previamente estabelecidos. Nesse contexto, a autora assinala que existe uma condição historicamente “segura” para que os homens inferiorizem as mulheres, ilustrando essa dinâmica por meio da metáfora do espelho:

Seja qual for o seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heroicas. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, a necessidade que as mulheres representam para os homens. E serve para explicar como eles ficam incomodados com as críticas delas; como é impossível para elas dizerem que tal livro é ruim, tal quadro é medíocre, ou o que quer que seja, sem infligir muito mais tormento e despertar muito mais raiva do que um homem teria causado ao fazer a mesma crítica. Pois se ela resolver falar a verdade, a figura refletida no espelho encolherá; sua disposição para a vida diminuirá. Como ele continuará a fazer julgamentos, civilizar nativos, criar leis, escrever livros, vestir-se bem e discursar em banquetes, a menos que consiga ver a si mesmo no café da manhã e no jantar com pelo menos o dobro do tamanho que realmente tem? (Woolf, 2014, p. 39).

Esta reflexão permite problematizar, inclusive, os limites dos avanços observados ao longo do século XX. Ainda que o período modernista tenha possibilitado uma maior presença de mulheres no campo literário — como ocorre em Portugal com autoras como Judith Teixeira e Florbela Espanca —, é preciso questionar em que medida as recepções críticas de suas obras, frequentemente marcadas por um tom moralizante, não reproduziram a lógica patriarcal de diminuição simbólica da mulher escritora. Woolf (2014) contribui para essa reflexão ao comparar a ficção aos fios delicados de uma teia de aranha:

Mas quando a teia é puxada meio de lado, enganchada pela borda, rasgada na metade, é que se lembra que elas não são tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas; essas teias são o resultado do sofrimento de seres humanos e estão inteiramente presas a coisas materiais, como saúde, dinheiro e a casa onde se mora (Woolf, 2014, p. 45).

Assim, embora a mulher possa ocupar, em certa medida, um lugar central como figura inspiradora na ficção, sua posição na realidade social é profundamente distinta. Woolf explicita esse contraste ao afirmar:

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, como o professor Trevelyan apontou, ela era trancada, espancada e jogada de um lado para outro (Woolf, 2014, p. 46).

Diante desse cenário, Woolf (2014, p. 49) conclui de maneira contundente que, nas condições históricas vigentes, a produção literária feminina foi sistematicamente inviabilizada: “teria sido impossível, absoluta e inteiramente, para qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare”. Para aprofundar esta reflexão, a autora imagina a existência de uma irmã de Shakespeare, denominada, curiosamente, como Judith Shakespeare, dotada do mesmo talento e das mesmas aspirações artísticas, mas condenada a um destino trágico justamente por ser mulher:

Enquanto isso, sua talentosa e extraordinária irmã, é de se supor, ficava em casa. Ela era tão aventureira, tão imaginativa, tão impaciente para conhecer o mundo quanto ele. Mas ela não frequentou a escola. Não teve a oportunidade de aprender gramática e lógica, que dirá de ler Horácio e Virgílio. Apanhava um livro de vez em quando, talvez um dos de seu irmão, e lia algumas páginas. Mas logo seus pais surgiam e ordenavam que fosse coser as meias ou cozer o guisado e não mexesse em livros e papéis. [...] Talvez rabiscasse algumas páginas em um pequeno sótão às escondidas, mas tinha o cuidado de escondê-las ou queimá-las. [...] mas o que é verdadeiro aqui, ao que me parece, revendo a história da irmã de Shakespeare como eu a inventei, é que qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento no século XVI certamente teria enlouquecido, atirado em si mesma ou terminado seus dias em um chalé nos arredores da vila, meio bruxa, meio feiticeira, temida e escarnecida (Woolf, 2014, p. 50-51).

Ao tratar do século XX, Woolf (2014, p. 78) reconhece mudanças significativas, ainda que insuficientes: “se o masculino ainda é o sexo mais loquaz, certamente é verdade que as mulheres não mais escrevem unicamente romances. [...] Há livros sobre toda sorte de assuntos nos quais uma geração antes nenhuma mulher poderia ter tocado”. No entanto, essas transformações não eliminaram a persistência de modelos de representação que subordinam a mulher à figura masculina. Como observa a autora:

Mas quase sem exceção elas são mostradas dentro de sua relação com os homens. É estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção tenham sido, até o advento de Jane Austen, não só retratadas pelo outro sexo, mas apenas de acordo com sua relação com o outro sexo. E como é pequena essa parcela da vida de uma mulher; e

como um homem pouco sabe até sobre isso, quando as observa através dos óculos pretos ou avermelhados que o sexo coloca sobre o nariz dele. Por isso, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca (Woolf, 2014, p. 81).

É a partir dessa imagem de sobrevivência simbólica da escrita feminina — ainda latente, ainda insurgente — que se torna possível avançar para as reflexões de Hélène Cixous em *O riso da Medusa* (2022), nas quais o corpo, a linguagem e o desejo feminino emergem como forças de escrita capazes de romper definitivamente com as estruturas patriarcais do discurso. O parágrafo inicial de *O riso da Medusa* já prescreve a síntese da importância de a mulher escrever, mas radicaliza essa necessidade ao convocá-la a escrever-se, ultrapassando as barreiras materiais, simbólicas e discursivas que, como demonstrou Virginia Woolf (2014), historicamente interditaram o acesso das mulheres à autoria. É nesse sentido que Cixous (2022, p. 31) afirma:

Eu falarei da escrita feminina: *do que ela fará*. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento.

A escrita feminina, portanto, não surge como mero gesto estético, mas como ato de reinscrição histórica, capaz de romper com o silenciamento imposto tanto ao corpo quanto à palavra da mulher. Ao mesmo tempo, Cixous (2022) reconhece que os efeitos do passado patriarcal não desapareceram, insistindo em marcar o presente; contudo, recusa qualquer naturalização dessas heranças como destino imutável. Daí a urgência de uma escrita que não repita a lógica da opressão, mas a desestabilize:

Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino; confundindo o biológico e o cultural. É urgente antecipar (Cixous, 2022, p. 31).

A autora ainda compreende a mulher como um ser plural, como modos de expressar seu imaginário de diversas maneiras, logo “[...] não se pode falar de uma sexualidade feminina, uniforme, homogênea, de percurso codificável, não mais do que de um inconsciente similar” (Cixous, 2022, p. 31). Ao narrar seu assombro diante do que uma mulher é capaz de descrever a partir de “um mundo seu”, elaborado “em segredo desde sua mais tenra infância”, Cixous (2022, p. 32) desloca o desejo do campo da interdição para o da produção de saber e

de estética. Trata-se de um conhecimento que não se organiza segundo uma lógica abstrata ou normativa, mas que emerge da experimentação sistemática do corpo, fazendo do prazer não um tabu, mas uma força criadora.

Neste sentido, a autora compreende práticas historicamente silenciadas — como a masturbação feminina — não como desvios, mas como experiências de invenção formal, nas quais cada momento de gozo inscreve uma “visão sonora”, uma composição, uma atividade estética. Ao afirmar que “a beleza não será mais proibida”, Cixous (2022, p. 32) reivindica para a mulher o direito de escrever a partir de seus excessos, de seus transbordamentos e de sua potência sensível, rompendo com a economia simbólica que sempre reduziu o corpo feminino à passividade ou à função reprodutiva. Assim, a escrita feminina, longe de buscar uma essência fixa, afirma-se como espaço de proliferação, em que os desejos inventam novos desejos e o corpo se revela como território de linguagem, de beleza e de insubordinação.

Essa escrita, contudo, não se realiza sem resistência. Ao compelir a mulher a se inscrever no texto e na história, Cixous (2022) explicita o medo e a rejeição que os textos de mulheres provocam em uma cultura estruturada pelo falocentrismo:

Escreva, que ninguém a segure, que nada a impeça: nem homem, nem a máquina imbecil capitalista em que as editoras são os astuciosos e servis recintos dos imperativos de uma economia que funciona contra nós e nas nossas costas; nem você mesma. Os verdadeiros textos de mulheres, textos com sexos de mulheres, não lhes agradam; os amedrontam; os repugnam. É só ver a careta dos leitores, dos organizadores de coleções editoriais e dos grandes patrões (Cixous, 2022, p. 33).

É precisamente neste ponto que a poética de Judith Teixeira se torna exemplar. Ao celebrar o desejo homoerótico, elevando a beleza e a sensualidade a uma experiência de intensidade quase transcendente, a poeta confronta uma sociedade que reprime a voz das mulheres — sobretudo daquelas que ousam expressar amor pelo próprio gênero. Como observa Cixous (2022, p. 47), a lógica patriarcal tende a posicionar as mulheres como inimigas entre si e Judith, ao contrário, propõe uma visão subversiva, na qual o desejo entre mulheres pode florescer mesmo sob um contexto repressivo que tenta silenciá-lo. Ao escrever sobre seus desejos, prazeres e corpo, a mulher não apenas se liberta, mas cria condições para que outras mulheres também se libertem, inscrevendo-se, assim, na história — e na sua própria história:

Escrever, ato que não somente ‘tornará real’ a relação des-censurada da mulher com sua sexualidade, com o seu ser-mulher, permitindo-lhe o acesso às suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos lacrados; que a arrancará de sua estrutura superegoica,

na qual reservaram-lhe sempre o mesmo lugar, o de culpada (culpada de tudo, a todo momento: de ter desejos, de não ter; de ser frígida, de ser ‘fogosa’ demais; de não ser os dois ao mesmo tempo; de ser mãe demais ou de menos; de ter filhos ou de não os ter; de amamentar ou não amamentar...) [...]. Uma mulher sem corpo, muda, cega, não pode ser uma boa combatente. Ela está reduzida a ser a serva do militante, sua sombra. É preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o sopro da mulher inteira [...] (Cixous, 2022, p. 37-38).

Como observa Martim de Gouveia e Sousa (2009, p. 21), ao transgredir a moral e a canonização sexual de seu tempo, a poesia de Judith Teixeira adquire uma tensão erótica desviante que, por si só, a coloca em um lugar simultaneamente solitário e original no modernismo literário português. Deste modo, torna-se evidente que a escrita é sempre marcada: marcada por gênero, por sexualidade, por condições sociais e históricas. Tal compreensão aproxima-se do que defende Ana Luísa Amaral (2019, p. 38) ao afirmar que a literatura “emerge de um corpo social e material”. No entanto, Cixous (2022) também insiste que essa marcação não deve funcionar como limite ou clausura; ao contrário, é precisamente dela que nasce a potência inventiva da escrita feminina:

Impossível *definir* uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá *teorizar* essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica (Cixous, 2022, p. 42)

Desta forma, a reflexão de Cixous (2022) permite compreender que a escrita feminina não é apenas a conquista de um “espaço” simbólico dentro de um campo literário já dado, mas uma reconfiguração do próprio campo, trata-se de deslocar o centro de gravidade do discurso, rompendo com os mecanismos que, historicamente, apartaram as mulheres de seus corpos e, por consequência, de sua palavra. Se, como se observado com Lerner (2023) e Federici (2017), o patriarcado se estruturou mediante dispositivos sociais, jurídicos e religiosos que incidiram diretamente sobre o corpo feminino — controlando sua sexualidade, sua reprodução e sua circulação —, Cixous (2022) mostra que essas mesmas forças operaram também sobre a linguagem, delimitando o que poderia ser dito, em que registro, por quem e sob quais condições. Neste sentido, quando a autora afirma ser impossível teorizar e codificar a escrita feminina, o que se reivindica não é uma essência, mas uma abertura para a escrita que se faz na instabilidade, na hipérbole, no transbordamento, isto é, em tudo aquilo que a norma falocêntrica historicamente tentou reprimir.

Assim, a escrita feminina pode ser lida como gesto simultaneamente estético e político: ao “ultrapassar sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico” (Cixous, 2022, p.

42), ela desorganiza os discursos que as tornaram indizíveis. Ao deslocar o desejo do campo da interdição para o da criação, a autora recusa a economia simbólica que converte o corpo feminino em culpa, passividade ou função reprodutiva. O que se impõe, então, é o reconhecimento de que a linguagem não é neutra, mas atravessada por disputas e, em contextos patriarcais, tende a funcionar como instrumento de regulação, de silenciamento e de hierarquização. Por isso, a urgência que atravessa *O riso da Medusa* (2022) não diz respeito apenas ao “direito” de escrever, mas à necessidade de reinscrever o corpo, o prazer e o desejo como potência de linguagem, recusando a repetição dos códigos que sustentam a dominação.

É justamente nesse horizonte que a obra de Judith Teixeira passa a ser relida, aqui, não como mero caso isolado de censura, mas como sintoma e enfrentamento de uma estrutura histórica mais ampla. Ao escrever o corpo e ao escrever o desejo — e, sobretudo, ao fazê-lo fora do roteiro heteronormativo e reprodutivo —, Judith confronta um conjunto de interditos que atravessam séculos e que se atualizam, no Portugal do século XX, sob formas moralizantes e disciplinadoras. Neste sentido, como observam Dal Farra, Silva e Severino (2023, p. 3-4), Judith Teixeira foi uma “mulher-poeta que viveu num Portugal amordaçado”, mas que, ainda assim, foi capaz de libertar um “ritmo selvagem”, enfrentando sonoridades dissonantes e demolidoras que não conseguiram calar o seu “ritmo sonoro de viver”. Tal noção será retomada no momento das análises, como chave interpretativa para compreender de que modo a escrita de Judith inscreve, no plano formal e imagético, essa tensão entre interdito e expressão do desejo.

4 DESDOBRAMENTOS POÉTICOS EM *DECADÊNCIA* (1923)

4.1 PRÓLOGO AO LÍRICO: As chamas da poesia



Mary Magdalene in the Desert, Emmanuel Benner

A linguagem cria o poeta e, só na medida em que as palavras nascem, morrem e renascem em seu interior, ele é por sua vez criador (Paz, 1982, p. 338).

Previamente à análise do *corpus* de poemas selecionados de *Decadência* (1923), este capítulo propõe uma reflexão teórica acerca da poesia e do estilo lírico – ampliando alguns conceitos apresentados em capítulos anteriores –, com o intuito de analisá-los sob a perspectiva da Luxúria e sua relação com a “Sinceridade” em Judith, como chave de leitura da poética em alguns poemas da autora. Trata-se, portanto, de um arcabouço conceitual que sustentará as análises dos poemas da autora. Para tanto, mobilizam-se, inicialmente, contribuições sobre o lírico. Assim, ao articular essas abordagens, o capítulo constrói um horizonte teórico que permite compreender o lirismo de Judith Teixeira como gesto estético e existencial. Em seguida, parte-se para as leituras críticas feministas que problematizam as condições históricas, culturais e simbólicas da autoria feminina.

Começando, então, pelas análises tradicionais propostas por Emil Staiger (1977), o estudioso divide sua obra em três grandes capítulos: “Estilo Lírico: A Recordação”, “Estilo Épico: A Apresentação” e “Estilo Dramático: A Tensão”. Ao retomar os gêneros clássicos desenvolvidos por Aristóteles em *Poética* — primeiro grande tratado das formas literárias no Ocidente —, Staiger (1977) propõe uma leitura atualizada dessas categorias, não mais enquanto classificações rígidas, tal como foi apresentado na antiguidade, mas sim como noções que implicam em um “clima lírico” (“*lyrische Stimmung*”) ou de “tom lírico”, ou seja,

uma predominância de características formais que imediatamente evocam determinado gênero:

Um daltônico não tem idéia correta do ‘vermelho’. De acordo. Apenas essa questão refere-se exclusivamente à conveniência terminológica. Minha idéia de ‘vermelho’ terá que corresponder ao que se considera no consenso geral como ‘vermelho’. Do contrário, estou usando a palavra erroneamente. Do mesmo modo a idéia de ‘lírico’ tem que corresponder ao que geralmente denomina-se lírico, embora sem um conceito claro. Isso não vem a ser a média do que é chamado ele Lírica, de acordo com as características formais. Ao falar ele ‘clima lírico’ (‘lyrische Stimmung’) ou de ‘tom lírico’, ninguém está pensando num epigrama; mas qualquer pessoa pensa imediatamente em uma canção (Lied) (Staiger, 1977, p. 15).

Deste modo, opta-se por aprofundar esta reflexão com predominância nas considerações da primeira seção da obra, “Estilo Lírico: A Recordação”, por mais se aproximar da subjetividade e da estrutura dos poemas de Judith Teixeira. No entanto, as outras categorias também serão pontualmente mencionadas, dado que, como observa o autor, a multiplicidade atual de formas literárias torna difícil restringir uma obra a um único gênero:

O valor das obras que tentamos julgar de acordo com esta idéia e que pode variar; uma pode ser mais ou menos lírica, épica ou dramática que a outra. Também os ‘atos que conferem a significação’ podem aparentar caráter dubio. Todavia, uma vez captada a idéia do ‘lírico’, esta é tão irremovível como a idéia do triângulo ou como a idéia do ‘vermelho’; é uma idéia objetiva e foge ao meu arbítrio (Staiger, 1977, p. 15).

Após a apresentação introdutória dos gêneros sob a perspectiva de Staiger (1977), passa-se à exposição dos conceitos relativos ao gênero lírico, agora articulados, sobretudo, às reflexões de Octavio Paz em *O Arco e a Lira* (1982). Para Paz (1982, p. 15), a poesia não se limita a uma forma ou técnica, mas constitui uma experiência de conhecimento e transformação: “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono”, sendo capaz de revelar e recriar o mundo. Nesse sentido, o poema não se reduz a uma estrutura formal, mas configura-se como um espaço de encontro entre linguagem e experiência, no qual “forma e substância são a mesma coisa” (Paz, 1982, p. 17).

Tal perspectiva permite compreender a confluência entre sentido e sonoridade no lírico, uma vez que, como observa Staiger (1977), a musicalidade não apenas acompanha, mas constitui o próprio sentido do poema, produzindo uma “unicidade” – *Einssein* (Staiger, 1977, p. 21). Essa unidade contribui para a apreensão da sensibilidade lírica, de modo que cada palavra, ou mesmo cada sílaba, torna-se insubstituível (Staiger, 1977, p. 22). No entanto, é em Paz que essa relação se amplia, pois o poema, entendido como “organismo verbal” (Paz,

1982, p. 17), não apenas articula som e sentido, mas os converte em imagem, fazendo com que a linguagem ultrapasse sua função comunicativa e se torne experiência sensível.

Assim, o contato com a poesia revela-se menos como um exercício lógico de decifração e mais como um encontro, no qual o leitor participa ativamente da construção de sentido, uma vez que “o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contato de um leitor ou de um ouvinte” (Paz, 1982, p. 30). Tal concepção aproxima-se da noção de disposição – *Stimmung* – em Staiger (1977), mas a desloca para uma dimensão mais ampla, em que o poema atua como mediação entre o sujeito e uma experiência intensificada do mundo.

Além disso, tanto Staiger (1977) quanto Paz (1982) reconhecem a relativa liberdade formal do lírico; contudo, enquanto o primeiro enfatiza o predomínio da sonoridade sobre as exigências gramaticais, Paz radicaliza essa perspectiva ao afirmar que a técnica, embora necessária, não garante a existência da poesia: “há máquinas de rimar, mas não de poetizar” (Paz, 1982, p. 16). Dessa forma, o que define o poema não é apenas sua forma externa, mas a capacidade de instaurar uma experiência singular, irredutível e irrepetível (Paz, 1982, p. 18). Como será observado nas análises poéticas, essa concepção mostra-se particularmente produtiva para a leitura da obra de Judith Teixeira, na qual a sonoridade, a imagem e o ritmo não apenas estruturam o poema, mas constituem o próprio espaço de surgimento do desejo e da experiência sensível.

Nesse horizonte, as considerações de Staiger (1977) acerca da construção sintática do lírico podem ser retomadas como desdobramento dessa experiência poética. Para o autor, não é necessário que as frases estejam organizadas em hipotaxe; ao contrário, elas tendem a se apresentar por coordenação, uma vez que “[...] não necessita de membros de ligação, já que todas as partes estão imersas no clima ou na ‘disposição anímica’ lírica” (Staiger, 1977, p. 46). Tal característica aproxima-se da concepção de Paz (1982), segundo a qual o poema não se organiza prioritariamente por encadeamentos lógicos, mas por uma dinâmica de imagens e ritmos que se impõem como experiência. Assim, diferentemente do gênero épico, no qual a subordinação é mais constante, o modo de representação lírico apresenta-se mais difuso e fluido, sem perder sua unidade de sentido. A construção poética lírica, portanto, não se orienta por uma lógica descritiva ou narrativa tradicional, mas por uma sucessão de imagens que emergem e se dissipam, frequentemente à margem das convenções de espaço e cronologia.

Nesse sentido, como observa Staiger (1977, p. 45), as imagens líricas não se estruturam como uma pintura organizada, mas constituem-se como “visões que surgem e se desfazem novamente”. Esta lógica pode ser observada, por exemplo, no poema “A Estátua”,

de Judith Teixeira. Nele, a sequência de versos não obedece a uma linearidade temporal ou narrativa. Ao contrário, o tempo poético se move entre passado, presente e sonho, como se as imagens surgissem em espasmos de memória e imaginação. A mistura entre a recordação de um corpo amado e os sintomas do delírio atual do eu lírico criam uma atmosfera onírica, em que a experiência interior se impõe à lógica exterior:

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

E quantas vezes pela escuridão,
A arder na febre de um delírio,
Os olhos roxos como um lírio,
Venho espreitar os gestos que eu sonhei...

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

.....
[...] (Teixeira, 2015, p. 47).

Nos termos de Staiger (1977, p. 45), esta representação se dá por “saltos de imaginação”, unindo-se de maneira distinta do expor mais cronológico e real dos gêneros épico e dramático. No poema de Judith há ainda um salto mais acentuado em versos que são isolados por pontos — “- Sinto os rumores duma convulsão, /A confessar tudo que eu cisme!” (v. 10-11) —, recurso que intensifica a sensação de ruptura e instabilidade temporal. Estes aspectos acometem o leitor de uma forma singular, pois a lírica não oferece respostas concretas. Segundo o autor, trata-se de um gênero “solitário”, no qual o poeta escreve para si, enquanto o leitor precisa acessar esse mesmo clima lírico para se encantar com a obra: “a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão” (Staiger, 1977, p. 49).

O fazer lírico, portanto, condensa uma experiência interior que não se propõe a ser prática ou utilitária, como frequentemente se observa em outros gêneros — “uma canção pode consolar-nos, mas não nos pode ajudar” (Staiger, 1997, p. 75). Em síntese, o gênero lírico, sob esta ótica, expressa diretamente estados emocionais, sentimentos e percepções vividas pelo eu lírico. Suspende a narrativa e a ação, instaurando uma temporalidade própria, marcada pela intensidade do instante. Tal operação ocorre através de recursos como a coordenação, a musicalidade, o uso de imagens simbólicas e a aproximação entre sujeito e objeto.

Embora as formulações de Staiger (1977) permaneçam produtivas para compreender certos efeitos formais e afetivos do lírico — sobretudo ao enfatizar a unidade sensível entre sonoridade e sentido, bem como a noção de *Stimmung* como “disposição” que estrutura a recepção —, trata-se de um enquadramento ainda relativamente tradicional, cuja centralidade recai sobre a estabilização de um “tom lírico” como ideia objetiva. Considerando as discussões mais atuais, mobiliza-se, agora, Jonathan Culler, em *Theory of the Lyric* (2015), cuja proposta oferece uma atualização crítica das abordagens do gênero.

Em vez de definir a lírica por um conjunto fixo de traços, Culler (2015) propõe quatro parâmetros — não como regras, mas como formas recorrentes que atravessam o gênero. O primeiro diz respeito ao aparato enunciativo do lírico (*enunciative apparatus*), marcado por um regime de endereçamento frequentemente indireto, no qual a instância do “eu”, o “tu” e o leitor não se alinham de maneira transparente. O poema pode aparentar falar a um destinatário ausente — uma pessoa amada, uma entidade abstrata, um objeto, uma imagem — e, no entanto, é o leitor quem recebe e atualiza a enunciação. Por isso, o autor observa que os leitores são muitas vezes interpelados “indiretamente” por meio de apóstrofes dirigidas a destinatários postulados: “os leitores são indiretamente abordados por meio de apóstrofes dirigidos ao amado ausente ou a outros destinatários hipotéticos” (Culler, 2015, p. 34, tradução nossa)²³. Nessa chave, a lírica não deve ser entendida como portadora de uma voz subjetiva estável, mas como texto que produz “efeitos de vocalização”: “em vez de imaginar que as letras incorporam vozes, é melhor dizer que elas criam efeitos de voz.” (Culler, 2015, p. 35, tradução nossa)²⁴.

Tal formulação permite retomar o trecho de “A Estátua” sob um ângulo mais preciso: o poema opera como se o “eu” estivesse tomado por uma cena íntima que não se destina propriamente ao leitor — “Sonho que pela noite, altas horas, / Aqueces o mármore frio” —, mas é o leitor quem é convocado a ocupar, ainda que momentaneamente, a posição dessa voz que sonha, delira e “confessa” (Teixeira, 2015, p. 47). A tensão entre a destinatária evocada e a recepção efetiva do poema reforça o caráter de indireção e triangulação enunciativa, afinal o texto parece falar “para” alguém, mas se organiza “para” ser reativado por quem lê.

O segundo parâmetro desloca a discussão clássica da “mimesis”. Culler (2015) enfatiza que, no horizonte aristotélico, a poesia como imitação de ações e caracteres levou a crítica a privilegiar épica e drama, relegando a lírica a um estatuto diverso — mais próximo

²³ No original: “readers are indirectly addressed through apostrophes to the absent beloved or to other posited addressees”.

²⁴ No original: “Rather than imagine that lyrics embody voices, we do better to say that they create effects of voicing”.

de um acontecimento discursivo do que de uma representação narrativa. Assim, ainda que o poema lírico possa apresentar elementos mínimos de ação ou personagens, seu foco não é narrar eventos passados, mas produzir um presente de enunciação. Nas palavras do autor: “os eventos narrados parecem ser subsumidos, superados pelo presente da enunciação lírica (narrar já não é a palavra certa). Isso pode assumir diferentes formas.” (Culler, 2015, p. 36, tradução nossa)²⁵. É nesse sentido que a lírica trabalha para criar “efeitos de presença” (Culler, 2015, p. 37).

A compreensão do lírico como acontecimento discursivo e como produção de efeitos de presença, tal como formulada por Culler (2015), encontra uma articulação produtiva com a reflexão de Michel Collot (2004) acerca do “sujeito lírico fora de si”. Em *O sujeito lírico fora de si* (2004), Collot propõe uma leitura do lirismo moderno que desloca o sujeito poético de uma interioridade fechada para uma dinâmica relacional, na qual o eu se projeta em direção ao exterior. Para o autor, o sujeito lírico moderno não se define por uma expressão centrada do “interior”, mas por um movimento de saída, por um encontro com aquilo que “transborda de si para fora de si” (Collot, 2004, p. 166). Tal deslocamento implica um jogo simultâneo de posse e desposse, frequentemente mediado por um Outro — seja o ser amado, o tempo, o mundo sensível ou mesmo a linguagem — que arrebatou o sujeito e o redefine no próprio gesto enunciativo.

O terceiro parâmetro refere-se à dimensão ritualística e performática da lírica. Para Culler (2015), o poema não oferece apenas um texto a ser interpretado, mas uma forma memorável de linguagem destinada a ser recebida, reativada e repetida. Assim, a lírica participa de um regime de repetição que a aproxima do ritual (Culler, 2015, p. 37). Nesse processo, o leitor não é somente audiência, mas tende a se tornar na própria performance do lírico, ocupando a posição de enunciação (Culler, 2015, p. 37).

Essa descentralização do sujeito lírico dialoga com a reflexão de Florencia Garramuño (2008) acerca da poesia dos sentidos. Ao analisar parte significativa da poesia moderna e contemporânea, a autora observa que o predomínio da percepção de sentidos — especialmente do tato, do contato e da materialidade do mundo — produz, paradoxalmente, uma minimização do sujeito. Segundo Garramuño (2008, p. 82), ao concentrar-se sobre o sentir, a poesia viabiliza “uma intensa circulação de emoções e sentimentos para os quais, no entanto, o sujeito acha-se ausente ou, pelo menos, minimizado ou despersonalizado”. O

²⁵ No original: “the narrated events seem to be subsumed by, trumped by, the present of lyric enunciation (narrating is no longer the right word). This can take different forms”.

sujeito não desaparece por completo, mas deixa de ocupar a posição central da experiência, funcionando antes como superfície sensível sobre a qual incidem forças exteriores.

Por fim, o quarto parâmetro concebe a hipérbole como gesto constitutivo do lírico, a brevidade do poema intensifica o mundo, absolutiza experiências, anima objetos, investindo-os de significado. Culler (2015, p. 37, tradução nossa)²⁶ assinala que muitos textos líricos possuem “uma qualidade explicitamente hiperbólica” e que tal dimensão não deve ser negligenciada por explicar a memorabilidade do enunciado e sua capacidade de informar a experiência: “esse aspecto da lírica não deve ser negligenciado, pois muitas vezes é ele que faz com que os leitores considerem as palavras líricas memoráveis e permitam que elas influenciem suas experiências” (Culler, 2015, p. 38, tradução nossa)²⁷. No caso do poema “A Estátua” (Teixeira, 2015, p. 47), a imagem do “mármore frio” aquecido pelo corpo desejado e a intensificação febril dos “olhos roxos como um lírio” exemplificam essa operação por serem objetos e figuras carregados de densidade sensível, transfigurados pela linguagem, de modo que a experiência se torna absoluta no interior do poema.

Deste modo, ao aproximar Staiger (1977) e Culler (2015), torna-se possível preservar contribuições clássicas sobre musicalidade, unidade e disposição lírica e articulá-las a uma compreensão contemporânea do lírico como modo enunciativo e performativo, marcado por indireção, presentificação, repetição ritual e hipérbole. Tal articulação é particularmente fecunda para a leitura de Judith Teixeira, cuja poesia faz do desejo — e, muitas vezes, do desejo entre mulheres — não apenas um conteúdo temático, mas um acontecimento discursivo que convoca o leitor a partilhar um presente sensível, intensificado pela linguagem e sustentado pela forma.

Em consonância com as leituras do lírico apresentadas anteriormente, Edgar Morin, em *Amor, Poesia, Sabedoria* (2005), compreende a poesia como uma modalidade de linguagem que não se submete ao regime da utilidade, distinguindo-a de um uso mais técnico e racional da língua. Para o autor, o ser humano produz “duas linguagens”: uma “racional, empírica, prática, técnica” e outra “simbólica, mítica, mágica”, sendo esta última a que “ensaia traduzir a verdade da subjetividade” (Morin, 2005, p. 35-36). A poesia, assim, não se reduz a um gênero literário, mas se configura como um “estado poético” que atravessa a experiência humana e intensifica aquilo que nela há de afetivo e existencial.

²⁶ No original: “an explicitly hyperbolic quality”.

²⁷ No original: “This aspect of lyric should not be neglected, since it often provides the motive for readers’ finding lyric words memorable and letting them inform experience”.

Na mesma direção, Jorge Luis Borges, em *Esse Ofício do Verso* (2000), reforça a poesia como experiência irrepetível, mais próxima do acontecimento do que de um conteúdo estabilizado. Ao defender que “cada vez que leio um poema, a experiência acaba ocorrendo. E isso é poesia” (Borges, 2000, p. 15), ao autor desloca o foco do “sentido” para o encontro — e, com isso, sustenta uma concepção em que a força do poema não depende apenas da explicação interpretativa, mas do modo como a linguagem produz um impacto estético que se renova no tempo. Nesse quadro, o sentir antecede a fixação do significado, pois a beleza do poema pode ser apreendida antes mesmo de uma leitura conceitual: “sentimos a beleza de um poema antes mesmo de começarmos a pensar num sentido” (Borges, 2000, p. 89).

Por fim, Octavio Paz, em *A dupla chama* (1994), oferece uma formulação particularmente fecunda para esta dissertação ao aproximar poesia e erotismo como modos de desvio em relação às finalidades “naturais” — a reprodução, no caso da sexualidade, e a comunicação utilitária, no caso da linguagem. Para o autor, “no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação” (Paz, 1994, p. 13). Esta analogia permite pensar que, quando Judith inscreve o desejo em imagens e ritmos, seu gesto não apenas tematiza o erotismo: ele o realiza formalmente, transformando a linguagem em espaço de transfiguração sensível, em que corpo e palavra se atravessam como metáforas recíprocas.

Dessa forma, mesmo a partir de perspectivas distintas, Morin (2005), Borges (2000) e Paz (1994) convergem ao afirmar a poesia como experiência que excede o utilitário, ela constitui uma forma de conhecimento sensível, capaz de intensificar a subjetividade, renovar a leitura como acontecimento e desviar a linguagem de sua função meramente comunicativa. Tal convergência oferece um lastro teórico suficiente para compreender a poesia como campo privilegiado de inscrição do vivido, especialmente quando, como em Judith Teixeira, esse vivido se manifesta como desejo e transgressão diante de uma cultura que buscou interditar a expressão feminina.

Em outra obra de Octavio Paz, denominada *O arco e a lira* (1982), o autor desloca a discussão do erotismo explorada em *A dupla chama* para uma reflexão mais ampla sobre a essência da poesia e a natureza da experiência poética. Se em *A dupla chama* o erotismo é apresentado como uma forma de comunhão e continuidade, em *O arco e a lira* a poesia é compreendida como criação única e irrepetível: “a poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade auto-suficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e irrepetível” (Paz, 1982, p. 18). Em sua totalidade, Paz (1982) afirma que, apesar das semelhanças provindas da cronologia, do estilo ou até mesmo da

produção de um mesmo autor, todo poema possui o seu caráter singular, irreprodutível e transformador:

[...] dentro da produção de cada poeta, cada obra também é única, isolada e irredutível. [...] A história e a biografia devem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema (Paz, 1982, p. 19).

Esta concepção abre espaço para compreender a poesia como um fenômeno que ultrapassa o âmbito da estética, como construção e revelação. Já nas páginas iniciais, Paz (1982, p. 15) reforça essa dimensão transformadora ao afirmar que “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior”. Neste sentido, ao criar o poema, o poeta recria o próprio ser e o mundo.

O autor ainda admite uma visão abrangente do que seria poesia; para ele, “uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas” (Paz, 1982, p. 22). A partir de tal análise, amplia-se o campo da criação poética, compreendendo que o impulso criador é uma força que atravessa todas as formas expressivas, desde que elas revelem a sua própria matéria e convertam-se em imagem e comunicação:

Nada impede que sejam consideradas poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo se converterem numa forma peculiar de comunicação (Paz, 1982, p. 27).

Tal como em Paz (1982), a palavra poética em Judith é movimento criador, pois seus versos não apenas dizem o desejo, mas o corporificam, criando imagens que se aproximam da pintura, especialmente quando o corpo feminino é erigido como figura estética, e a linguagem se corporifica em imagens e sensações, como ocorre em seu poema “Rosas Vermelhas”:

Que estranha fantasia!
Comprei rosas encarnadas
às molhadas
dum vermelho estridente,
tão rubras como a febre que eu trazia.
– E vim deitá-las contente
na minha cama vazia!
(Teixeira, 2015, p. 69-70, v. 1-7).

Aqui, a linguagem poética se aproxima da pintura e da escultura, realizando o que Paz (1982, p. 27) descreve como o poder da poesia de “fazer regressar seus materiais ao que são — matéria resplandecente ou opaca — e transformá-los em imagens e comunicação”. O vermelho das rosas, repleto de desejo e ausência, torna-se, portanto, metáfora da criação poética, unindo palavra, corpo e cor numa experiência estética. Ao mesmo tempo, é precisamente essa corporificação do desejo — intensificada pela cor, pela imagem e pela sugestão de um corpo feminino que deseja — que contribuiu para que a escrita de Judith fosse lida, por parte da crítica de seu tempo, como imoral ou excessiva. Nesse sentido, aquilo que se apresenta, no plano estético, como elaboração imagética e sensorial do desejo, foi frequentemente interpretado, no plano moral, como transgressão, evidenciando o descompasso entre a potência da linguagem poética e os limites impostos por uma leitura normatizadora.

Ainda em *O Arco e a Lira*, Paz expande os conceitos teóricos de poesia, dividindo-os em capítulos. Assim, o autor reflete sobre a linguagem, o ritmo, as principais diferenças entre verso e prosa e as imagens poéticas. Acerca da linguagem, ele a considera como um elemento essencial para a poesia, afinal, “cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício” (Paz, 1982, p. 55).

Portanto, todo o poema é uma unidade única, mas também completa, cada palavra é utilizada com uma função dentro do poema, e a escolha lexical também faz parte de uma criação da essência do poema, da tentativa de criação do poeta. Desta forma, Octavio Paz, assim como os teóricos anteriores, evidencia a dificuldade presente nas traduções poéticas, pois envolvem uma nova criação por parte do tradutor, afinal, cada palavra é insubstituível, troca-se as palavras e os poemas se tornam novos novamente.

Acerca do ritmo, Paz (1982) demonstra que o poema — entendido como “um conjunto de frases que formam um todo” (p. 61) — depende do ritmo para constituir plenamente o seu sentido. O ritmo, portanto, não é mero adorno formal, mas o elemento que ordena e anima o léxico escolhido pelo poeta, de modo a arrebatá-lo o seu leitor: “o ritmo é um ímã. [...] A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução” (Paz, 1982, p. 64).

A associação entre poesia e sedução não é nova na obra de Paz, pois já se manifesta em *A dupla chama*, mas, em *O Arco e a Lira*, o poeta amplia esse vínculo ao conceber o ritmo como uma forma de erotismo linguístico, ou seja, uma pulsação capaz de ligar o poema ao seu leitor. Logo, mesmo sendo uma criação autônoma, cada poema estabelece, por meio da

musicalidade interior, um laço de desejo e encantamento, revelando que a poesia, como o erotismo, é também um encontro entre corpos e vozes movidos pela linguagem.

Além disso, o autor compara o poeta a um mágico que, por meio do ritmo — entendido como o conjunto de “métricas, rimas, aliteraões, paronomásias e outros processos” (Paz, 1982, p. 64) —, é capaz de suscitar imagens e instaurar uma experiência singular de linguagem. A poesia, portanto, distingue-se das demais formas literárias justamente por essa potência encantatória, “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo” (Paz, 1982, p. 68). Assim, ritmo e linguagem são indissociáveis na construção poética, pois o ritmo antecede e orienta o sentido das palavras, conferindo-lhes organicidade e intensidade. Como afirma Paz (1982, p. 70), “aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule”. Desta forma, o ritmo poético não apenas sustenta o sentido, mas também o gera, por ser o movimento vital que une o poeta à sua própria linguagem.

Neste mesmo horizonte, Paz (1982, p. 78) amplia a discussão ao destacar o papel da metáfora como instrumento essencial da poesia: “[...] a metáfora é o principal instrumento da poesia, já que por meio da imagem – que aproxima e torna semelhantes os objetos distantes e opostos – o poeta pode dizer que aquilo é parecido com aquilo”. Não se trata, portanto, de uma correspondência lógica, como exigiria a episteme clássica, mas da invenção de novas formas de aproximação, de novas realidades possíveis. É nesse gesto criador que se revela a busca de contato com o mundo pela poesia: “a poesia é fome de realidade. O desejo aspira sempre a suprimir as distâncias, conforme vemos no desejo por excelência – o impulso amoroso. A imagem é a ponte que liga o desejo entre o homem e a realidade” (Paz, 1982, p. 80).

Logo, a imagem suscitada pela poesia também é um aspecto de destaque para Paz (1982). É importante reiterar que as imagens são igualmente criações do poeta, invenções que ampliam os limites da linguagem e do real. Como afirma o autor: “o poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (Paz, 1982, p. 120). Assim, a imagem poética não busca representar o mundo tal como ele é, mas reinventá-lo. As imagens repensam o seu significado e aproximam elementos distintos ou distantes (Paz, 1982), como ocorre no poema “Rosas Vermelhas”, de Judith Teixeira. Nesse poema, as rosas, em sua materialidade natural, tornam-se corpo — encarnado — e erotizado pelo léxico eleito pela poeta. O adjetivo “encarnadas”, em “Comprei rosas encarnadas” (Teixeira, 2015, p. 69-70, v. 2), é decisivo aqui, pois corporifica as flores, transformando-as em matéria viva e sensual. Essa fusão entre o corpo e o elemento natural

revela, como em Paz (1982), que a experiência poética não se limita à palavra, ainda que só por meio dela possa existir:

A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas das imagens, que já deixaram de sê-lo. Assim, a linguagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos (Paz, 1982, p. 135).

Deste modo, pela capacidade inventiva das imagens, o poeta diz o indizível. A poesia cria um dizer que ultrapassa a linguagem comum, “a linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia lhe escapar. O dizer poético diz o indizível” (Paz, 1982, p. 136). A imagem é reinvenção e a poesia é, como sintetiza o autor, “entrar no ser” (p. 138). Tal concepção dialoga com a conferência *De Mim* (2015), de Judith Teixeira, na qual a autora define sua escrita como uma escrita da Sinceridade (com letra maiúscula), reafirmando que sua criação nasce de uma verdade interior, pulsante e corporal. Como em Paz (1982), para quem a poesia é um retorno ao ser, em Judith a Sinceridade é um modo de revelar-se por meio da palavra, rompendo os interditos e religando o corpo e o espírito pela via da linguagem.

No capítulo “A Revelação Poética”, Paz (1982) associa a poesia à religião, mas delimita a relação, pois, se a religião procura “religar” o homem ao divino, a poesia religa o ser a si mesmo e ao outro. Esta noção de encontro ecoa a “sede de outridade” descrita em *A Dupla Chama* (Paz, 1994, p. 20), na qual o desejo se manifesta como busca de continuidade e alteridade. No entanto, enquanto a linguagem religiosa tende a afastar o homem de sua essência por meio do mistério sobrenatural, o poema o reconduz ao real, instaurando uma revelação imanente e sensível:

Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa de autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo (Paz, 1982, p. 166).

Portanto, em Paz e em Judith, a poesia é simultaneamente criação e revelação, torna-se o espaço onde o ser se reencontra com sua própria verdade, onde o dizer e o sentir se fundem num mesmo gesto de sinceridade e de libertação. Através da linguagem poética, experimentam-se a musicalidade e o uso conotativo, capazes de transformar o significado usual em algo novo.

Entretanto, é importante ressaltar que, apesar de as teorias voltadas ao lírico e à poesia serem de extrema importância para a compreensão de um poema, elas não se mostram suficientes quando o texto analisado é produzido por uma mulher — sujeito historicamente situado em uma posição social minoritária e frequentemente enquadrado, julgado e silenciado por valores morais e culturais normativos. Diante de uma tradição crítica que, durante séculos, marginalizou ou censurou a escrita feminina, torna-se necessário recorrer também a teorias de leitura que tomem a mulher como categoria analítica central e que problematizem sua relação com a visão dominante. Neste sentido, faz-se imprescindível considerar abordagens críticas que abarquem o feminino não como desvio ou exceção, mas como campo legítimo de produção simbólica, levando em conta as relações socioculturais que o constituem e o atravessam. Assim, destaca-se, primeiramente, a contribuição da crítica feminista de Elaine Showalter (1994), cuja proposta de “ginocrítica” oferece um aparato teórico decisivo para deslocar a centralidade masculina da interpretação literária e para pensar a escrita das mulheres a partir de suas condições históricas, culturais e simbólicas de produção.

Um primeiro ponto destacado por Showalter (1994) reside justamente na dificuldade histórica de se pensar uma unificação da crítica feminista, dada a sua pluralidade interna. A autora observa que, por muito tempo, a crítica feminista não se apresentou como corpo teórico consolidado, mas como um campo em formação: “[...] era um órfão empírico perdido na tempestade da teoria” (Showalter, 1994, p. 24). Ao retomar a própria experiência intelectual, Showalter (1994) reforça que nenhum “manifesto” seria capaz de responder à diversidade de metodologias e ideologias que, sobretudo a partir dos anos 1970, passaram a se reunir sob o nome de leitura ou escrita feminista (Showalter, 1994, p. 24). Essa dispersão, longe de constituir fraqueza, revela a amplitude das demandas políticas e analíticas que atravessam o feminismo: diferentes vertentes — como as críticas negras, a visão marxista e as leituras fundamentadas em Freud e Lacan — evidenciam que não existe um único modo de ler o feminino.

Entretanto, Showalter (1994) também aponta que a pluralidade, embora indispensável, exige articulação teórica para que a crítica feminista não permaneça isolada ou fragilizada diante de outras vertentes críticas. Por isso, se, por um lado, a crítica feminista deve reconhecer a heterogeneidade de seus gestos interpretativos, por outro, não pode abrir mão de algum nível de consenso conceitual, ao menos no estágio inicial de consolidação. Como afirma a autora:

Se vemos nosso trabalho crítico como interpretação e reinterpretação, devemos nos satisfazer com o pluralismo como nossa posição crítica. Mas, se desejamos colocar questões sobre o processo e os contextos da escrita, se desejamos autenticamente definir-nos aos não-iniciados, não podemos excluir o prospecto de consenso teórico nesta fase inicial (Showalter, 1994, p. 27).

Tal formulação é particularmente relevante para um capítulo que discute o lírico, pois desloca o foco do poema como entidade autônoma para o poema como prática atravessada por condições de produção, recepção e inteligibilidade, isto é, por uma história cultural que não se organiza de modo igual para homens e mulheres.

Outro eixo decisivo em Showalter (1994) é a dimensão revisionista da crítica feminista. Para a autora, “toda a crítica feminista é de alguma forma revisionista, questionando a adequação de estruturas conceptuais aceitas” (Showalter, 1994, p. 27). O revisionismo constitui, assim, uma estratégia de enfrentamento ao reler o cânone, desmontar hierarquias, evidenciar exclusões e revisar pressupostos teóricos que se apresentam como universais. Contudo, a autora identifica um risco: “[...] a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou até mesmo atacar a teoria crítica masculina mantém-nos dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos” (Showalter, 1994, p. 28). A advertência é crucial, pois implica reconhecer que a crítica feminista não pode limitar-se à posição de contraponto, ela precisa construir seus próprios instrumentos de leitura.

É neste ponto que a autora formula sua proposta de “ginocrítica” (*gynocritics*), entendida como um esforço para definir uma crítica centrada na mulher, capaz de investigar a escrita feminina como campo dotado de história, materialidade e estrutura próprias. Ela reconhece que há pluralidade também na ginocrítica, mas reforça que tal pluralidade converge no projeto comum de resgatar o feminino de seus enquadramentos estereotipados, logo: “todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade” (Showalter, 1994, p. 31). Desta forma, o objetivo não é essencializar a escrita feminina como “outra natureza”, mas reconfigurar o campo crítico para que a mulher deixe de ser tomada como variação menor de um universal masculino.

Ao discutir o impasse central da ginocrítica — isto é, o problema de reconhecer o que faz um texto ser “feminino” —, Showalter (1994, p. 31) propõe quatro modelos que organizam as análises ginocêntricas: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. O primeiro modelo, biológico, é apresentado como um terreno delicado, pois “a simples invocação da anatomia arrisca um retorno ao essencialismo cru, às teorias fálica e ovariana da arte que

oprimiram a mulher no passado” (Showalter, 1994, p. 32). Ainda assim, Showalter (1994) ressalta que parte da crítica feminista, ao mobilizar metáforas biológicas, procura reinscrever a criação literária em um corpo historicamente silenciado, de modo que “a crítica feminista escrita sob a perspectiva biológica geralmente enfatiza a importância do corpo como fonte para a imaginação” (Showalter, 1994, p. 33-34). Porém, a autora insiste na cautela: “o estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos” (Showalter, 1994, p. 35). De modo que o corpo aparece como dimensão relevante, mas não como origem única nem como garantia de essência.

O segundo modelo, linguístico, investiga se existem diferenças de gênero no uso da língua e em que medida tais diferenças são produzidas por biologia, socialização ou cultura. Showalter (1994, p. 35) sintetiza o campo ao afirmar que: “as teorias linguísticas e textuais da escrita da mulher perguntam se os homens e as mulheres usam a língua de forma diferente [...] e se a fala, a leitura e a escrita são todas marcadas por gênero”. Trata-se, portanto, de uma disputa política em torno da linguagem — inclusive na “defesa de uma linguagem das mulheres” (Showalter, 1994, p. 38), semelhante ao que propõe Cixous em *O riso da Medusa* (2022), apresentado anteriormente. A partir desta visão, a autora compreende o estilo poético como produção situada, já que “a língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto” (Showalter, 1994, p. 39). Então, a tarefa crítica não é limitar, mas ampliar: “devemos lutar para abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo” (Showalter, 1994, p. 39).

No modelo psicanalítico, a ginocrítica busca situar a diferença da escrita feminina “na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo” (Showalter, 1994, p. 40), incorporando corpo, linguagem e socialização numa teoria do eu feminino. Contudo, Showalter (1994) ressalta o risco de reproduzir a lógica da falta, historicamente associada ao feminino. Como ela observa, “em termos psicanalíticos, a falta tem sido tradicionalmente associada com o feminino” (Showalter, 1994, p. 41). Então, a autora aponta a existência de “alternativas” à psicanálise clássica e o interesse crescente em uma psicanálise feminista que, em vez de revisar Freud, enfatize a construção das identidades de gênero (Showalter, 1994, p. 42).

Por fim, Showalter (1994, p. 44) destaca o modelo cultural como eixo capaz de articular corpo, linguagem e psique em relação aos contextos sociais. Tal teoria cultural reconhece diferenças fundamentais entre mulheres escritoras — como as questões de “classe, raça, nacionalidade e história” — e, ao mesmo tempo, afirma a existência de uma experiência

coletiva: “a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural” (Showalter, 1994, p. 44). Neste sentido, Showalter (1994, p. 47) indica um ponto crucial para pesquisas que lidam com censura, moralização e apagamento: “um modelo da situação cultural das mulheres é crucial para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante quanto como percebem-se a si mesmas e aos outros”. Trata-se de reconhecer que o silenciamento não é apenas ausência de voz, mas controle estrutural: “os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada” (Showalter, 1994, p. 47).

É a partir desse horizonte que Showalter (1994) propõe a metáfora do “território selvagem” e da “zona selvagem” como formas de pensar aquilo que, na experiência feminina, permanece fora do campo plenamente acessível à linguagem dominante. Para algumas críticas feministas, tal zona deve ser o lugar de “uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher”, cujo projeto seja “tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (Showalter, 1994, p. 48-49). Contudo, a autora também delimita o alcance dessa imagem: “o conceito do texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração”, porque, na realidade, a escrita feminina constitui “um ‘discurso de duas vozes’” que incorpora heranças tanto do dominante quanto do silenciado (Showalter, 1994, p. 50). Por isso, conclui a autora, “a primeira tarefa de uma crítica ginocêntrica deve ser a de delinear o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras” (Showalter, 1994, p. 51).

Desta forma, ao incorporar Showalter (1994) ao debate teórico sobre o lírico, torna-se possível deslocar a poesia de uma concepção abstrata e universalizante para uma compreensão situada da enunciação poética, na qual subjetividade, linguagem e forma não se separam das condições culturais que autorizam — ou interditam — quem pode falar, o que pode ser dito e sob quais regimes de leitura. É justamente a partir dessa compreensão, que reconhece a autoria feminina como situada em redes culturais, históricas e simbólicas específicas, que se torna produtivo avançar para a reflexão proposta por Isabel Allegro de Magalhães (1995), cujo trabalho aprofunda a análise da escrita das mulheres ao interrogar o modo como o feminino se inscreve nos textos, não apenas como temática, mas como perspectiva, sensibilidade e forma de relação com o mundo.

Em sua obra *O sexo dos textos* (1995), Magalhães propõe uma reflexão decisiva sobre as razões pelas quais se torna necessário marcar a escrita de autoria feminina e analisá-la a partir de categorias próprias, recusando tanto a neutralização abstrata do texto literário quanto sua redução a um simples dado biográfico. Para a autora, a escrita das mulheres deve ser

compreendida no interior de formações socioculturais específicas, que ultrapassam os limites estritos da nação e se organizam a partir de identidades simbólicas historicamente construídas. Neste sentido, ela detalha que, ao conceito europeu de nação do século XIX, “definido por elementos como a tradição histórica, a unidade linguística, a homogeneidade económica” (Magalhães, 1995, p. 17), sucede, no final do século, a emergência de “um conjunto social, superior à nação”, dotado de “identidade própria”, constituído por processos de sedimentação histórica.

É nesse novo enquadramento que se tornam visíveis grupos socioculturais específicos — entre eles, o das mulheres — que, embora situados em contextos nacionais distintos, partilham traços comuns e se “ligam em diagonal a outras formações socioculturais para além do espaço geográfico” (Magalhães, 1995, p. 18). Tal constatação conduz à ideia de que existem, nessas formações, elementos simultaneamente singulares e transversais, permitindo pensar a experiência feminina como marcada por um denominador simbólico comum. Como afirma a autora, trata-se de um campo definido pela forma como as mulheres, condicionadas por fatores “fisiológicos, antropológicos, socioeconómicos” e culturais, “deram respostas aos problemas de produção e de reprodução, material e simbólica”, configurando, assim, “uma afinidade natural e cultural, historicamente construída, a ligar as mulheres entre si” (Magalhães, 1995, p. 18).

Ao situar sua reflexão no interior da crítica feminista, Magalhães (1995) retoma e sistematiza distinções já apontadas por Showalter (1994), identificando duas grandes linhas de atuação. De um lado, a vertente anglo-americana, que tem como eixo central “a opressão sexual e social das mulheres e as suas lutas de libertação” (Magalhães, 1995, p. 19). De outro, a vertente francesa, voltada para a definição de uma identidade feminina e para a busca de “uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjectividade, deixadas mudas pela cultura dominante” (Magalhães, 1995, p. 19). Apesar das diferenças metodológicas, a autora ressalta que ambas convergem ao analisar textos de autoria feminina nos quais se inscrevem elementos de repressão, resistência e ruptura, configurando “um protesto ou uma ruptura formal com a ordem social e simbólica dominante” (Magalhães, 1995, p. 21).

Uma das contribuições centrais da autora consiste em deslocar o foco da análise temática para uma análise da perspectiva feminina. Segundo Magalhães, “[...] os temas, em si mesmos considerados, não denunciam em geral autoria feminina, e que é a perspectiva por que são olhados o que frequentemente desvela uma diferença nas matérias narradas” (Magalhães, 1995, p. 30-31). Tal observação revela-se fundamental para pensar a poesia lírica

escrita por mulheres, na medida em que permite reconhecer diferenças formais, sensoriais e discursivas que não se reduzem a um inventário temático, mas se manifestam no modo de perceber, sentir e significar o mundo.

Neste sentido, Magalhães (1995) identifica, em diversas autoras, uma percepção alargada do real, que envolve múltiplos sentidos e se traduz linguisticamente em escolhas expressivas específicas. Como observa a autora, “o olfacto, o ouvido, o tacto, o gosto, revelam-se como antenas igualmente importantes e nítidas para uma captação plural da vida. [...] substantivos aromáticos, adjectivos tácteis, verbos sensitivos, são novos sabores aos textos” (Magalhães, 1995, p. 32). Tal formulação se aproxima de procedimentos recorrentes na poesia de Judith Teixeira, em que a experiência do mundo — e, sobretudo, do desejo — se organiza a partir de estímulos sensoriais densos e corporais. Em poemas como “A Minha Colcha Encarnada”, a percepção é atravessada pelos sentidos, como demonstra os primeiros versos: “Perfumes estonteantes,/ atiram-me embriagada/ sobre os cetins roçagantes /da minha colcha encarnada!” (Teixeira, 2015, p. 81), fazendo do tacto, do olfato e da textura elementos estruturantes da enunciação poética.

A essa dimensão soma-se aquilo que Magalhães (1995, p. 33) denomina uma “qualidade da atenção”, frequentemente associada a tempos de escuta e de silêncio, que confere à escrita feminina uma intensidade particular, voltada aos pormenores, aos indícios mínimos e às pequenas coisas. Tal qualidade configura uma atenção simultaneamente “afectiva e efectiva”, sensível a ligações subtis que o “olhar geral — aqui o olhar militar, masculino — deixou passar despercebidas” (Magalhães, 1995, p. 35). Na poesia de Judith Teixeira, essa atenção manifesta-se na fixação insistente sobre gestos, texturas e sensações localizadas, como ocorre com a colcha no poema citado acima, compondo um lirismo que privilegia o detalhe intensivo em detrimento da totalização abstrata. Trata-se, portanto, de uma forma de apreensão do real que opera pela fragmentação significativa e pelo indício sensível, em consonância com o que Magalhães (1995) identifica como uma percepção feminina que reconfigura a relação entre corpo, linguagem e mundo.

A autora destaca ainda a recorrência da autorreferencialidade e da autorreflexão em textos de autoria feminina, frequentemente associadas à tematização do próprio processo de escrita (Magalhães, 1995, p. 40–41). Tal dimensão revela-se especialmente produtiva para pensar textos em que o corpo, o desejo e a palavra se entrelaçam de forma explícita, aproximando criação poética e autorreflexão. No plano linguístico e sintático, a autora também observa que muitos textos escritos por mulheres integram aspectos próximos da oralidade, como frases inacabadas, elipses, interrogativas, sintaxe fluida e pausas marcadas

por reticências ou espaços em branco, produzindo um ritmo próprio e singular (Magalhães, 1995, p. 42).

Ao final de sua análise, Magalhães (1995, p. 49) afirma que a criação literária feminina em Portugal revela “uma diferença palpável relativamente à de autoria masculina”, manifestando “cristais de uma identidade outra”, marcada por sensibilidades, lógicas e percepções distintas, bem como por gestos de transgressão do *status quo* real e simbólico. Essa constatação permite compreender a escrita das mulheres não como variação marginal da literatura dominante, mas como campo autônomo de produção estética e simbólica, atravessado por tensões históricas, culturais e políticas.

Dando continuidade à ampliação do debate teórico sobre o lírico a partir de perspectivas feministas, torna-se fundamental situar esta discussão no contexto específico da literatura portuguesa, sobretudo no que diz respeito à emergência, à legitimação e às estratégias críticas de leitura da autoria feminina. Nesse sentido, a reflexão proposta por Anna M. Klobucka em *O formato mulher* (2009) oferece um aporte decisivo ao articular ginocrítica, história literária e teoria da autoria.

Klobucka (2009) identifica como momento emblemático dessa viragem simbólica e ideológica a publicação de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), obra que não apenas reconfigura o lugar da escrita feminina em Portugal, mas inaugura um novo regime de leitura e de intervenção cultural. Conforme assinala a autora, trata-se de um texto que “se funda no propósito da revisitação e reinterpretação histórica e que é, ao mesmo tempo, um texto que fez História e que continua a fazê-la” (Klobucka, 2009, p. 13), precisamente por sua capacidade de “profetizar o passado” e de gerar releituras férteis ao longo das décadas, especialmente na escrita de mulheres portuguesas. Esta constatação permite compreender a escrita feminina não como um fenômeno episódico ou tardio, mas como força ativa de reconfiguração da tradição literária.

Nesse horizonte, a autora destaca dois eixos fundamentais da ginocrítica: “por um lado a diferenciação polifacetada e dialógica do discurso literário (que se assume como) feminino; e, por outro, a dimensão histórica e, muito particularmente, teórica que este discurso comporta” (Klobucka, 2009, p. 14). A escrita de mulheres, assim, não se define apenas por uma diferença temática ou estilística, mas por uma intervenção crítica que questiona as bases epistemológicas da leitura literária, exigindo que o gênero seja reconhecido como categoria analítica compreensível.

É justamente nesse ponto que Klobucka (2009) se opõe à ideologia do “falso neutro”, amplamente difundida nas ciências humanas e na crítica literária. Enquanto tal neutralidade

não for deslegitimada de modo conclusivo, afirma a autora, “será imperativo favorecer projectos de investigação académica e intervenção cultural que privilegiarem de forma enfática e exclusiva a análise ginocrítica” (Klobucka, 2009, p. 16). Longe de representar um fechamento metodológico, esta escolha configura uma estratégia crítica consciente, necessária para desestabilizar um campo historicamente estruturado em torno da centralidade masculina.

Ao rebater a acusação recorrente de “anacronismo” dirigida à ginocrítica, Klobucka (2009) argumenta que tal abordagem não implica ignorar os avanços da teoria contemporânea, mas, ao contrário:

[...] torna possível uma perspectiva inevitavelmente enriquecida pela consciência e pelo oportuno aproveitamento de toda a imensa produção intelectual e reflexão política que têm surgido nos campos da teoria feminista e dos estudos de gênero (*gender studies*) nas últimas três décadas, ao mesmo tempo, que permite abordar, de forma estrategicamente precisa, os desafios e as oportunidades particulares que surgem no seu campo local de operação (Klobucka, 2009, p. 18).

Neste sentido, a autora sustenta que é por meio da leitura atenta da produção literária de mulheres — ou, mais precisamente, de “escritoras escrevendo(-se) enquanto mulheres” — que se tornam visíveis as configurações textuais de um questionamento profundo das relações entre sexualidade e textualidade (Klobucka, 2009, p. 41). Tal perspectiva desloca a mulher do lugar historicamente reservado à musa, à inspiração ou ao objeto representado, para afirmá-la como sujeito produtor de discurso e de reflexão estética. Como observa Klobucka (2009, p. 42), embora a subjetividade feminina tenha participado, ao longo dos séculos, da “circulação comunitária” das ideias, esse contributo foi majoritariamente mediado por vozes masculinas, cabendo às mulheres o papel de sujeitos representados e não de sujeitos representantes.

Tal assimetria histórica explica por que, enquanto as mulheres eram frequentemente consideradas “incapazes de literatura”, os homens se viam legitimados a assumir uma polifonia identitária ampla, apresentando-se como porta-vozes universais da experiência humana, inclusive da experiência sexual (Klobucka, 2009, p. 53). Diante desse cenário, para mulheres historicamente privadas do poder simbólico da autoria, a construção de uma subjetividade poética coerente e assumidamente feminina revela-se “um objectivo pelo menos tão urgente como a desconstrução do sujeito monolítico e autoritário” (Klobucka, 2009, p. 70) que mobiliza grande parte da teoria literária contemporânea.

Por fim, a autora conclui que a crítica literária feminista se afirma menos como uma teoria da escrita e mais como uma prática da leitura, ou, mais precisamente, da (re)leitura: “uma prática da (re)leitura antes que uma teoria da escrita” (Klobucka, 2009, p. 73). Tal formulação reforça a ideia de que ler textos de autoria feminina implica reconfigurar os

próprios regimes de leitura, interrogando os pressupostos que historicamente determinaram o que foi considerado lírico, poético e universal.

À luz das reflexões desenvolvidas até aqui acerca da autoria feminina, da ginocrítica e da inscrição do corpo e da subjetividade das mulheres na linguagem literária, torna-se necessário abrir um parêntese específico sobre o próprio conceito de feminilidade e sua relação com a condição histórica das mulheres — em especial, das mulheres escritoras. Para tanto, mobiliza-se o capítulo “Femininity” da obra *Feminism* (2018), de Deborah Cameron, cuja abordagem permite compreender a feminilidade não como dado natural, mas como construção cultural atravessada por relações de poder.

Logo no início de sua reflexão, Cameron (2018) retoma o pensamento de Simone de Beauvoir para sublinhar que a categoria “mulher” não se define apenas biologicamente, mas, sobretudo, socialmente. Como observa a autora:

A palavra mulher não denota apenas uma categoria biológica, mas, mais importante ainda, uma categoria social; e para ser reconhecida como membro da categoria social ‘mulheres’, não basta ter nascido do sexo feminino. É também necessário ter adquirido os modos de comportamento e de apresentação pessoal considerados adequados para as mulheres em um determinado momento e lugar (Cameron, 2018, p. 67, tradução nossa)²⁸.

Esta formulação evidencia que a feminilidade é resultado de processos históricos de aprendizagem, normatização e vigilância. Neste sentido, a autora reforça que um dos principais indícios do caráter socialmente construído da feminilidade reside justamente em sua variabilidade histórica e cultural: “o que é considerado comportamento ‘feminino’ não é, na verdade, universal e imutável: pode variar significativamente entre culturas e ao longo do tempo” (Cameron, 2018, p. 68, tradução nossa)²⁹. A possibilidade de classificar um comportamento como “não feminino” sem incorrer em contradição lógica demonstra, segundo a autora, que feminilidade não se confunde com dado biológico do sexo (Cameron, 2018, p. 69).

A dimensão cultural assume, portanto, papel central nessa discussão. Cameron (2018) destaca que mesmo as experiências humanas mais básicas, como alimentação, doença ou morte, são sempre mediadas culturalmente; no caso das mulheres, processos biológicos como a menstruação ou a gravidez são vividos e significados a partir de sistemas simbólicos

²⁸ No original: “The word woman doesn't just denote a biological category, but more importantly a social one; and to be recognised as a member of the social category 'women' it is not sufficient to have been born female. It is also necessary to have acquired the modes of behaviour and self-presentation which are deemed appropriate for women in a particular time and place” (Cameron, 2018, p. 67).

²⁹ No original: “what counts as ‘feminine’ behaviour is not, in fact, universal and unchanging: it can vary significantly across cultures and over time” (Cameron, 2018, p. 68).

específicos, que moldam expectativas, condutas e interpretações sociais (Cameron, 2018, p. 69). O corpo feminino não é apenas um corpo biológico, mas um corpo culturalmente interpretado, regulado e avaliado.

Mais do que construção cultural, a autora enfatiza que a feminilidade opera como imposição cultural. Trata-se de “um conjunto de expectativas, prescrições e proibições, que são aplicadas por meio de um sistema de recompensas e punições” (Cameron, 2018, p. 70, tradução nossa).³⁰ Embora tais mecanismos de controle não funcionem de maneira absolutamente eficaz — uma vez que muitas mulheres resistem ou recusam os modelos normativos —, as consequências da não conformidade não são objeto de escolha individual, mas resultam de sanções sociais concretas (Cameron, 2018, p. 70).

Ainda que homens também sejam submetidos a expectativas de gênero, Cameron (2018, p. 71) ressalta que a estrutura simbólica que organiza essas relações é hierárquica. Enquanto a masculinidade se associa a atributos valorizados — como atividade, racionalidade, força, coragem —, a feminilidade é definida por características como passividade, submissão, emotividade e fragilidade, qualidades usadas como justificativas para a posição social inferior das mulheres (Cameron, 2018, p. 71).

Essas reflexões encontram forte ressonância em *O segundo sexo* (2019), de Simone de Beauvoir, particularmente no capítulo dedicado à lésbica. Beauvoir (2019, p. 600) explicita que, na ordem simbólica moderna, “o homem representa hoje o positivo e o neutro, isto é, o masculino e o ser humano, ao passo que a mulher é unicamente o negativo, a fêmea”. Sempre que a mulher se afirma como sujeito pleno, como “ser humano”, sua atitude é lida como identificação com o masculino, ao passo que os valores que ela transcende tendem a ser desconsiderados.

Beauvoir (2019, p. 600) vai além ao afirmar que a chamada “verdadeira mulher” constitui um produto artificial da civilização, cujos supostos instintos de docilidade e passividade são socialmente impostos, assim como o orgulho fálico é nos homens. A feminilidade, neste sentido, opera como forma de mutilação simbólica: “a mulher sente-se diminuída porque, na verdade, as determinações da feminilidade a diminuem” (Beauvoir, 2019, p. 600). Quando a escolha da mulher por uma existência plena se confunde com a virilidade, isso ocorre porque a feminilidade, tal como construída, significa restrição, limitação e perda de liberdade.

³⁰ No original: “a set of expectations, prescriptions and prohibitions, which are enforced through a system of rewards and punishments” (Cameron, 2018, p. 70).

É neste quadro que Beauvoir (2019) introduz uma reflexão particularmente relevante para a análise do desejo entre mulheres. Ao comparar as relações heterossexuais e sáficas, a autora observa que, entre homens e mulheres, o amor se estrutura frequentemente como ato e apropriação; já entre mulheres, o amor assume a forma da contemplação e da reciprocidade, abolindo a lógica da dominação: “dentro de uma exata reciprocidade cada qual é ao mesmo tempo sujeito e objeto” (Beauvoir, 2019, p. 610-611). Paradoxalmente, Beauvoir (2019, p. 617) observa que o caráter considerado “viril” das mulheres homossexuais não deriva de sua vida erótica, que as mantém em um universo feminino, mas das responsabilidades sociais que assumem ao dispensar a mediação masculina. A vida pública dessas mulheres — independente, autônoma — produz estranhamento, hostilidade e escândalo. Assim, enquanto a homossexualidade feminina, como “perversão erótica”, pode ser ridicularizada, quando se converte em modo de vida autônomo, ela passa a ser alvo de repressão social efetiva (Beauvoir, 2019, p. 617).

Essas formulações permitem compreender que feminilidade, desejo e escrita se articulam em um campo profundamente regulado por hierarquias simbólicas. Ao escrever o corpo, o prazer e o amor entre mulheres, uma autora não apenas transgride normas morais, mas confronta diretamente os dispositivos que definem o que é ser mulher, como deve desejar e quais formas de subjetividade lhe são permitidas. É nesse horizonte que a escrita de Judith Teixeira se torna particularmente significativa, pois ao recusar a feminilidade como passividade e ao inscrever o desejo lesboerótico como experiência estética e sensível, sua poesia desafia tanto os modelos normativos de gênero quanto os regimes literários que historicamente interditaram a mulher como sujeito do lírico.

4.2 ENTRE COLCHAS, ROSAS, ESTÁTUAS E CONTOS ENCARNADOS: Análise do *corpus* de poemas de Judith Teixeira

O *corpus* selecionado para esta etapa da dissertação é composto por poemas de *Decadência* (1923) que apresentam, de forma recorrente, elementos eróticos associados a imagens sensoriais e simbólicas, sobretudo pela presença de sinestesias e por construções poéticas que articulam o desejo a outros campos da experiência, como o onírico, o místico, a natureza ou a dor. A escolha deste conjunto visa examinar como Judith Teixeira constrói uma poética erótica singular, que não se limita à descrição física, mas se manifesta por meio de atmosferas e imagens plurais, atravessadas por recursos sonoros, refrões, metáforas e alusões simbólicas. Para tanto, organiza-se a análise em três eixos principais: a ambiguidade; os

desdobramentos sensoriais; e a articulação entre prazer, dor e decadência do sujeito lírico. A partir desses eixos, analisam-se os seguintes poemas: “A Minha Colcha Encarnada”, “Rosas Vermelhas”, “A Estátua” e “O Meu Chinês”.

Essa divisão temática não pretende impor limites estanques às interpretações, mas facilitar a observação de como Judith articula, em diferentes registros, a relação entre erotismo, sensorialidade e simbologia. Busca-se, por conseguinte, evidenciar uma poética que dialoga com uma escrita feminina voltada à reivindicação da expressão do desejo, marcada pela ambiguidade presente na própria noção de erotismo e luxúria. Ao mesmo tempo, propõe-se uma leitura que articule imagens e símbolos poéticos como estrutura de uma poética contingente, plural e criativa.

4.2.1 Ambiguidade e Erotismo

Para a presente seção, compreende-se “ambiguidade” como uma marca constitutiva da poética da luxúria em Judith Teixeira, como um modo de composição que sustenta o erotismo de seus poemas. Assim, dentre os poemas que retratam a luxúria como um aspecto ambíguo, destaca-se, primeiramente, “A Minha Colcha Encarnada”, que apresenta um sentimento de delírio e transe do eu lírico, mas curiosamente, até mesmo ironicamente, é criado com um formato mais tradicional, o de soneto petrarquiano, também conhecido como soneto italiano. Segue a transcrição do poema abaixo:

A Minha Colcha Encarnada

Perfumes estonteantes,
atiram-me embriagada
sobre os cetins roçagantes
da minha colcha encarnada!

Em espasmos delirantes,
numa posse insaciada –
rasgo as sedas provocantes
em que me sinto enrolada!

Tomo o cetim às mãos cheias.
Sinto latejar as veias
na minha carne abrasada!

Torcem-me o corpo desejos...
mordendo o cetim com beijos
numa ânsia desgrenhada!

Noite de Dezembro – Horas de Febre
1922
(Teixeira, 2015, p. 81).

O contraste entre o conteúdo erótico e a forma tradicional abre espaço para uma leitura irônica do poema. Deste modo, segundo Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000), a ironia incomoda justamente por abarcar a ambiguidade:

Mas conotações negativas se ajuntam ao redor dessa função também, concentrando-se especialmente na noção de que complexidade desnecessária e (o que agora se torna enganador mais que enriquecedor) *ambiguidade* pode gerar incompreensão, confusão ou simplesmente *imprecisão* e falta de clareza na comunicação. E isso, realmente, é o que provoca a irritação daqueles que sentem ou são levados a sentir que ‘perderam’ ironias (Hutcheon, 2000, p. 78).

Na mesma direção, Ferraz (1988, p. 20) observa que a ironia constitui um “jogo de oposições”. Portanto, encontrar um poema que se constrói sob a estrutura fixa do soneto e que ainda apresenta a regularidade métrica dos versos heptassílabos, também conhecidos como redondilha maior, torna-se particularmente significativo. O efeito da rigidez formal contrasta com a figuração de imagens difusas e passageiras, próprias da lírica (Staiger, 1977, p. 45). Essa oscilação entre ordem e fluidez ecoa a confusão interior do eu lírico que se entrega ao desejo que o acomete. Acerca da poesia de Judith, Heck (2025, p. 70) afirma que “o desejo feminino é construído a partir de percepções corporais que ultrapassam o racional”, como pode ser observado já na primeira estrofe do poema: “Perfumes estonteantes,/ atiram-me embriagada/ sobre os cetins roçagantes/ da minha colcha encarnada” (Teixeira, 2015, p. 81, v. 1-4).

A imagem da colcha, nesse contexto, revela-se central para a construção do erotismo do poema. Se, por um lado, ela é aquilo que cobre e envolve o corpo, funcionando como superfície de contato e abrigo, por outro, também atua como elemento de ocultação, sugerindo e ao mesmo tempo velando o objeto do desejo. Nesse sentido, a colcha pode ser lida como uma espécie de “segunda pele”, na qual o eu lírico se projeta e com a qual interage sensorialmente. Ao rasgar, morder e envolver-se nos tecidos, o eu lírico não apenas deseja um outro, mas parece voltar-se para si mesmo, instaurando uma dinâmica autoerótica em que corpo e objeto se confundem. Tal movimento sugere ainda a possibilidade de um erotismo que se constrói na relação entre corpos femininos — ou na projeção de um corpo feminino sobre si —, aproximando-se de um lesboerotismo de caráter narcísico, no qual o desejo se volta para uma imagem especular de si mesma.

Ainda no âmbito estrutural, na obra *The Development of the Sonnet* (2005), Michael Spiller observa que a forma fixa do soneto oferece ao poeta uma espécie de segurança formal,

já que garante proporção e extensão previamente delimitadas: “o soneto resolve preventivamente dois problemas: proporção e extensão; e, embora isso seja um desafio, também é uma segurança, uma espécie de extensão métrica do feudalismo, um serviço definido exigido e retribuído” (p. 11, tradução nossa)³¹. Entretanto, em Judith Teixeira, essa segurança é ironicamente desfeita no plano temático. O poema não se organiza segundo uma narrativa linear, mais próxima do épico, mas pela fragmentação de imagens e pela intensidade descontínua do sentir. O foco não é contar uma história, mas registrar um transe erótico, um prazer vivido de forma convulsiva e descontínua — e essa fratura entre forma e experiência reforça a leitura do texto como jogo de ambivalências.

Além disso, Judith tensiona a própria forma do soneto, operando sutis deslocamentos em relação à tradição petrarquiana. Afinal, a forma clássica privilegia os versos em decassílabos e o seguinte esquema de rima: ABAB ABAB ou ABBA ABBA; seguido por CDCDCD ou CDECDE (Spiller, 2005, p. 11). E Judith utiliza versos regulares, mas heptassílabos, e, quanto ao esquema de rimas, há as primeiras oitavas seguindo as rimas alternadas (logo, ABAB ABAB), mas segue em CCB DDB, de modo que, além de corromper a estrutura mais tradicional, cria estrofes que dialogam com as anteriores, a partir das seguintes rimas, sempre no final das estrofes: “encarnada!”, “enrolada!”, “abrasada!”, “desgranhada!”. A repetição do sufixo (-ada) e a presença constante do ponto de exclamação conferem ao texto um ritmo que intensifica a sensação de excesso e de desmedida experimentada pelo eu lírico.

Deste modo, para a atribuição de uma construção irônica por Judith, fazem-se necessárias as análises estruturais apresentadas anteriormente. Afinal, como aponta Linda Hutcheon (2000, p. 29), identificar a ironia é tarefa do interpretador, uma ação consciente e situada: “o interpretador como agente desempenha um ato — atribui tanto sentidos quanto motivos — e o faz numa situação e num contexto particulares. Atribuir ironias envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras”. Logo, “a ironia não é necessariamente um caso de intenção do ironista (e logo de implicação), embora ela possa ser; **ela é sempre, no entanto, um caso de interpretação e atribuição**” (Hutcheon, 2000, p. 74, grifo nossos). Em “A Minha Colcha Encarnada”, a ambiguidade surge, portanto, entre a forma e o delírio, entre o que se estabiliza e o que transborda, entre o que parece tradicional e o que, por dentro, o poema desestabiliza.

³¹ No original: “The sonnet pre-emptively solves two problems: proportion and extension; and, while this is a challenge, it is also a security, a kind of metrical extension of feudalism, a definite service required and requited”.

Em seguida, para justificar ainda mais a distinção irônica entre o tradicional e a loucura no poema “A Minha Colcha Encarnada”, destaca-se a escolha dos símbolos e das imagens poéticas. Na primeira estrofe, o eu lírico encontra-se em seu quarto, espaço íntimo, no qual se vê “embriagado” pelos perfumes que o envolvem, como apresenta Heck (2025, p. 69):

O título já antecipa a atmosfera corporal, íntima e erótica que atravessará todo o poema. A palavra colcha remete imediatamente ao espaço do quarto, lugar privado, protegido do olhar público, onde o corpo pode existir sem regras ou testemunhas. Não é uma colcha qualquer, mas ‘a minha colcha’, marcada pela posse subjetiva e afetiva: é o território onde o corpo da mulher se deita, deseja e se reconhece. Esse possessivo cria uma cena de confiança e intimidade, sugere que o que será narrado pertence à esfera do segredo, do que só acontece quando ninguém vê.

Acerca da intimidade do espaço quarto, Steinmetz (2017, p. 196), ao analisar a importância do local para os poemas de Judith, afirma que “é, muitas vezes, somente, no espaço do quarto que a alma feminina encontra tempo e condição de se descobrir enquanto mulher, realizando ali seu encontro com o espelho, com os livros e com os papéis onde registra uma escrita de si e do mundo que percebe e cria”. Embora a conotação erótica se insinue desde o início, não há qualquer menção explícita a outro sujeito ou a um objeto de desejo humano. A corporeidade se projeta, como antecipa o título, na própria colcha, qualificada pelo adjetivo “encarnada”. Este termo, além de significar vermelho, cor já carregada de sentidos passionais, também remete à carne, ao corpo, como indica o verbete do dicionário on-line Dicio (2025): “que é da cor da carne, do sangue; vermelho, rutilante, escarlate. [Religião] Que encarnou, fez-se corpo; feito carne: Verbo Encarnado”. Esta dimensão espiritual do termo também foi absorvida pelo discurso bíblico:

O verbo latino *incarnare* significa ‘fazer carne’. Quando dizemos que Jesus Cristo é Deus ‘encarnado’, queremos dizer que o Filho de Deus assumiu uma forma carnal e corporal (João 1:14). No entanto, quando isso aconteceu no ventre de Maria, a mãe terrena de Jesus, Ele não deixou de ser divindade. Embora Jesus tenha Se tornado totalmente humano (Hebreus 2:17), Ele manteve a Sua posição de Deus (João 1:1, 14). Como Jesus é capaz de ser homem e Deus simultaneamente é um dos grandes mistérios do Cristianismo, mas é, no entanto, um teste de ortodoxia (1 João 4:2; 2 João 1:7). Jesus tem duas naturezas distintas — divina e humana. ‘Creiam que eu estou no Pai e que o Pai está em mim’ (João 14:11) (Gotquestions Ministries, 2025)

Portanto, tal como há ambiguidade presente em Jesus Cristo (divino e humano), Judith cria o duplo na colcha (ao mesmo tempo objeto e carne) para compor a cena de luxúria no poema. Como também apresenta Heck (2025, p. 69):

Assim, a colcha não é apenas vermelha, ela é carne, ou se torna carne. Ela pode ser lida como prolongamento do corpo da mulher, pele simbólica que recobre e ao mesmo tempo revela. A colcha encarna o desejo, torna-se matéria viva, pulsa junto ao corpo. Essa camada simbólica permite compreender o título como mais do que uma simples descrição visual. A colcha, ao se ‘encarnar’, não é mais apenas tecido, mas personificação do erotismo, da libido feminina e do espaço onde o desejo se concretiza ou transborda.

Neste ponto, a ambiguidade se adensa, pois o poema desloca o desejo do campo do “outro” humano para o campo dos objetos e matérias que cercam o corpo — perfumes, colcha, cetins —, criando uma cena em que o erotismo se produz pela incorporação do desejo para fora do corpo. Na estrofe inicial, observam-se ainda outros objetos inanimados que recebem atributos humanos, como as “sedas provocantes”, elementos que não apenas revestem o corpo, mas o excitam, despertam desejos e, “em espasmos delirantes”, acabam sendo rasgadas. Deste modo, o desejo irrefreado retira do eu lírico o controle sobre si, num movimento que pode ser aproximado da experiência orgástica, em que a intensidade do prazer se sobrepõe ao racional. Em seguida, as sedas, enroladas no corpo do eu lírico como se fossem um segundo corpo humano, são destruídas nesse transe luxuriante, numa dinâmica semelhante ao destino das rosas em “Rosas Vermelhas”, como será analisado a seguir.

Considerando ainda a dimensão de gênero que atravessa essa imagética, Heck (2025, p. 72) propõe uma possibilidade de leitura lesboerótica, especialmente porque “a seda, o cetim, a colcha, todos elementos tradicionalmente associados ao feminino, funcionam como metáforas de pele, de corpos frequentes na imaginação erótica do poema”. Nesta chave, “rasgar as sedas pode, assim, ser lido como entrelaçamento de corpos femininos ou como autoerotismo em que a mulher deseja a si mesma como outra. O tecido é corpo, é carne simbólica e ao rasgá-lo, a mulher toca a si, toca o desejo” (Heck, 2025, p. 72). Então, o poema se sustenta em uma ambiguidade entre o corpo e o objeto, entre o eu e o outro, entre a posse — em “minha colcha” — e o descontrole vivido corporalmente — “torcem-me o corpo desejos” —, produzindo uma luxúria que, ao mesmo tempo, se afirma e se disfarça pela metáfora.

Deixando de lado o ambiente íntimo do quarto presente em “A Minha Colcha Encarnada”, no poema “Rosas Vermelhas” podemos compreender a ambiguidade em Judith a partir das metáforas florais. Tais metáforas, recorrentes na tradição literária ocidental, assumem forte carga erótica ao longo da história, funcionando como códigos simbólicos de sexualidade e desejo, principalmente em sua associação com o corpo feminino. Desde a Antiguidade Clássica, flores como a rosa foram relacionadas ao corpo erotizado, à virgindade e ao sexo, seja pela sua fragilidade aparente, seja pela estrutura imagética que sugere abertura,

penetração ou desabrochar. O estudioso de literatura clássica William Brockliss, por exemplo, descreve em sua obra *Homeric Imagery and the Natural Environment* (2019) as associações florais ao erótico dentro da poesia grega:

Desta forma, as imagens florais da poesia lírica grega e da poesia homérica não só apresentam associações contrastantes entre flores e corpos eróticos, como também criam um diálogo entre duas concepções diferentes do erotismo e do olhar. E estes dois conjuntos de imagens florais representam duas abordagens contrastantes ao ambiente natural grego. Tanto os poetas líricos gregos como os seus homólogos homéricos recorreram à percepção da beleza das flores para conceptualizar a atratividade dos jovens desejáveis (Brockliss, 2019, p. 41, tradução nossa)³².

Portanto, os poetas recorreram à metáfora floral para inscrever o desejo em algo observável. Ao longo do tempo, as flores continuaram a ser utilizadas como metáforas, sobretudo para representar o feminino. Como apresenta a pesquisadora Suzanna Hall no artigo “The Horror of the Woman Flower” (2022), a associação entre flores e o universo feminino ganha destaque no início do século XIX, período em que a compra de flores se tornou mais acessível. Nesse contexto, a flor passou a simbolizar beleza, submissão e inocência, estereótipos que reproduziam o que se esperava de uma mulher dentro da perspectiva patriarcal:

Desde o início do século XIX, à medida que as flores se tornaram mais abundantes, as imagens florais também começaram a ser explicitamente associadas ao gênero feminino. As flores rapidamente passaram a ser associadas a um ideal estereotipado de feminilidade, definido pela beleza, inocência, sentimentalismo e domesticidade. [...] As flores eram silenciosas, delicadas, passivas e decorativas, e eram, portanto, simbolicamente associadas a uma feminilidade respeitável e conservadora (Hall, 2022, p. 2, tradução nossa)³³.

Como exemplo do fenômeno, muitas revistas e livros de etiqueta direcionados ao público feminino reforçaram a imagem trazendo em suas capas mulheres mescladas com flores em cores claras, como pode ser observado na capa do periódico *La Vie Parisienne*:

³² No original: “In this way, the floral images of Greek lyric and Homeric poetry not only present contrasting associations of flowers and erotic bodies, but thereby also create a dialogue between two different conceptions of eroticism and the gaze. And these two sets of floral images represent two contrasting engagements with the Greek natural environment. Both the Greek lyric poets and their Homeric counterparts drew on perceptions of the beauty of flowers to conceptualize the attractiveness of desirable youths”.

³³ No original: “From the beginning of the nineteenth century, as flowers became more abundant, floral imagery also began to be explicitly gendered feminine. Flowers quickly became associated with a stereotypical ideal of femininity, defined by beauty, innocence, sentimentality and domesticity. [...] Flowers were silent, gentle, passive and decorative, and were thereby symbolically associated with a respectable and conservative womanhood”.

Figura 6 – Ilustração *Bouquet de Fleurs*, publicada em *La Vie Parisienne*



Fonte: Autentic Vintage Posters (s.d.)³⁴.

Entretanto, a figura das flores não foi utilizada somente para destacar aspectos de domesticidade feminina, pelo contrário, sua forma biológica também contribuiu para a criação de metáforas que simbolizam o encontro sexual ou, até mesmo, a representação da sedução por seu odor inebriante, como demonstra Hall (2022):

Enquanto algumas flores simbolizam inocência e pureza, outras desenvolvem associações mais questionáveis. A ideia de uma mulher ‘desabrochar’ ou ‘florescer’ tem uma conotação sexual inevitável. O desejo sexual é metaforicamente representado nos caules fálicos e estames ocultos sob as pétalas de todas as flores, profanando a sua beleza exterior. O uso do termo ‘desflorar’ para se referir à perda da virgindade de uma mulher tem origem no século XIII, mas foi somente no século XVIII que os naturalistas definiram o estame como o falo masculino e a flor como o útero feminino. A partir desse momento, as flores passaram a ser fortemente associadas à sexualidade humana, assumindo implicações metafóricas de sensualidade, libertinagem e depravação (Hall, 2022, p. 3, tradução nossa)³⁵.

Ao analisar as diferenças na representação da virgindade em homens e mulheres, Knibiehler (2016, p. 11, grifo nosso), comenta: **“Para a menina, o primeiro ato sexual completo é uma ‘defloração’, que deixa marcas em sua vagina; para o menino, é uma ‘iniciação’, que não altera seu pênis”**. Curopos (2016) também destaca que a partir de autores

³⁴

Disponível

em:

https://www.authenticvintageposters.com/products/la-vie-parisienne-sup-22?srsId=AfmBOootCwUd9w_9X_JAu5P9BrjwbsI8w7hw3Q9OYfbVS6GCI2oy9KPk. Acesso em: 19 ago. 2025.

³⁵ No original: “While some flowers symbolize innocence and purity, others developed more disreputable associations. The idea of a woman ‘blossoming’ or being ‘in bloom’ has an inevitable sexual connotation. Sexual desire is metaphorically figured in the phallic stems and stamens concealed beneath the petals of all flowers, defiling its exterior beauty. The use of the term ‘deflower’ to refer to the taking of a woman’s virginity has thirteenth century origins, but it was not until the eighteenth century that naturalists would define the stamen as the phallic male and the flower as womb-like and female. From this point on, florals became firmly associated with human sexuality, and flowers would take on metaphoric implications of sensuality, licentiousness and vice”.

como Baudelaire e Verlaine, as metáforas florais são também utilizadas para o erotismo sáfico:

Enquanto a metáfora floral, proveniente da tradição erótica e petrarquista, é retomada pelos poetas que, a partir de Baudelaire e Verlaine, cantarão os amores sáficos, o romancista português leva a analogia (flor/sexo feminino) ao extremo, propondo, de forma humorística, verdadeiras aulas de biologia humana e vegetal (Curopos, 2016, p. 122, tradução nossa)³⁶.

Assim, para a melhor visualização das questões envolvendo a representação floral, parte-se para a transcrição do poema “Rosas Vermelhas” seguido de sua análise:

Rosas Vermelhas

Que estranha fantasia!
Comprei rosas encarnadas
às molhadas
dum vermelho estridente,
tão rubras como a febre que eu trazia.
– E vim deitá-las contente
na minha cama vazia!

Toda a noite me piquei
nos seus agudos espinhos!
E toda a noite as beijei
em desalinhos...

.....
A janela toda aberta
meu quarto encheu de luar...
- Na roupa branca de linho,
as rosas,
são corações a sangrar...

.....
Morrem as rosas desfolhadas...
Matei-as!
Apertadas
às mãos-cheias!

.....
Alvorada!
Alvorada!
Veio despertar-me!
Vem acordar-me!

.....
Eu vou morrer...
E não consigo desprender
dos meus desejos,
as rosas encarnadas,
que morrem esfarrapadas,
na fúria dos meus beijos!

³⁶ No original: “Alors que la métaphore florale issue de la tradition érotique et pétraquiste, est réinvestie par les poètes qui, à partir de Baudelaire et Verlaine, chanterons les amours saphiques, le romancier portugais poussera l'analogie (fleur/sexo féminin) jusqu'à son extrême, en proposant, de manière humoristique, de véritables cours de biologie, humaine et végétale”.

Junho – Madrugada – Céu em Fogo
1922
(Teixeira, 2015, p. 69-70).

O poema, abundante em descrições, retrata o encontro do eu lírico com a rosa escolhida para beijar e apertar, revelando um prazer intenso no contato com a flor. Contudo, antes de aprofundar a análise desses sentimentos e ações, é importante destacar a dimensão intertextual que atravessa o texto. Ao final do poema, como é característico em Judith, há uma marcação temporal que remete, de modo semelhante ao registro diarístico, ao mês, ao ano e ao momento do dia: “Junho – Madrugada – Céu em Fogo”. Além da anotação cronológica, a expressão “Céu em Fogo” merece atenção especial, pois não apenas evoca uma cena marcada por cores intensas — em diálogo com o léxico do vermelho recorrente no poema —, mas também remete diretamente à obra homônima de Mário de Sá-Carneiro, estabelecendo um elo intertextual que amplia os sentidos da composição.

A coletânea *Céu em Fogo* (1915) reúne novelas que exploram temas em que o sublime e o grotesco se entrelaçam, como o amor, a morte, a busca pelo extraordinário e a frustração com a vida, questões recorrentes na obra de Sá-Carneiro. No diálogo com esse universo, Judith parece resgatar recursos formais característicos das novelas presentes em *Céu em Fogo*, como o uso dos pontos separadores em seus versos. Este recurso introduz uma interrupção no ritmo do poema e confere um tom misterioso, remetendo a interditos e silêncios, ou seja, aquilo que poderia estar dito, mas é substituído por lacunas gráficas. Tal aproximação torna-se ainda mais evidente quando se observa a primeira novela da coletânea, denominada “A Grande Sombra”, que aborda o complexo tema do suicídio e que, não por acaso, utiliza de modo ostensivo os pontos suspensivos ou separadores:

- O’ extases de Arminho! Luar crucificado...
Esfinges de Profundura...
.....
Depois, tudo se esvai em frente desta Maravilha.
Logo, é esta que eu devo fixar a sedições de Prata.
Fixá-la, sim, encerrá-la em jade
— ópio coleante... profética volúpia...
.....
Comigo — estas páginas do meu caderno
vermelho, secretas também, confiadas à Altura...
.....
(Sá-Carneiro, 2015, p. 157)³⁷.

³⁷ Conservou-se a formatação e ortografia da edição de 2015.

Os pontos separadores também podem ser observados nos seguintes versos de “Rosas Vermelhas”:

Toda a noite me piquei
nos seus agudos espinhos!
E toda a noite as beijei
em desalinhos...
.....
A janela toda aberta
meu quarto encheu de luar...
- Na roupa branca de linho,
as rosas,
são corações a sangrar...
.....
Morrem as rosas desfolhadas...
Matei-as!
Apertadas
às mãos-cheias!
.....
Alvorada!
Alvorada!
Veio despertar-me!
Vem acordar-me!
.....
(Teixeira, 2015, p. 69-70).

No caso de Sá-Carneiro, a pontuação intensifica o efeito das reticências ao final de cada frase, ampliando o caráter inconclusivo de sua escrita. Embora este recurso também esteja presente em alguns versos de Judith, há ainda um aspecto singular em sua poesia: a inserção dos pontos separadores mesmo após um verso concluído por exclamação, o que produz um prolongamento inesperado do sentido. Este procedimento gera uma sensação de inacabamento que se sobrepõe ao tom afirmativo sugerido pelo ponto de exclamação, instaurando uma atmosfera de suspensão da leitura dos versos.

Além disso, é expressivo o número de menções à rosa nas novelas de Sá-Carneiro, em que a flor assume conotações eróticas. Por isso, pode-se afirmar que a escolha desta imagem por Judith também remete a um diálogo intertextual com *Céu em Fogo*. Em Sá-Carneiro (2015, p. 27), por exemplo, observa-se a atribuição de encantamento às rosas na passagem “No jardim, as rosas eram encantamentos mais suaves”. Há também uma cena de teor sexual em que a rosa surge destacada na descrição:

Sentia vida dentro de si, êle que sempre vivera em morte. Tinha, finalmente, êle que nunca tivera. **Pois agora, ao fremir sobre o corpo gentil da amante precoce, daquela pequenina esposa que se lhe entregava com toda a carne velada em rubor, ondeante de rosas – um orgulho infinito o ascendia porque, nas suas**

mãos, em extases e lírios, oscilava, realmente oscilava, não só um corpo – como outrora, nos abraços desiludidos – mas também uma alma. E, vibrando esse corpo, emmaranhava ao mesmo tempo essa alma – sim, possuía-a carnalmente, em ansia iriada, num espasmo de luar, numa agonia fluida, num arrepio de auréola esbatida, subtil de transparência sonora ... (Sá-Carneiro, 2015, p. 198, grifos nossos).

Como pode ser observado, o lírio também é mencionado, mas não há necessidade de analisá-lo neste momento, já que não aparece no poema de Judith. De todo modo, é evidente a semelhança da figura da rosa nos dois escritores, pois ambos retomam este símbolo natural, que, como visto, guarda socialmente uma ligação com a sexualidade, para representar o clima erotizado.

A metáfora, neste caso, não é apenas uma substituição de termos, mas também um dispositivo de revelação. O signo floral faz emergir aquilo que, dentro de uma sociedade repressora, não poderia ser nomeado diretamente — a umidade sexual feminina, indício de excitação e prazer. Desta forma, o eu lírico, ao manipular as rosas no espaço privado do quarto, transfere para o corpo floral o movimento de seu próprio corpo. Além disso, como apresenta Valentim (2013, p. 155):

É certo que, [...], neste, a voz poética assume-se como participante num jogo erótico com imagens metaforicamente femininas ('rosas encarnadas/ às molhadas/ dum vermelho estridente'), e no plural, conotando não apenas uma participação em dupla, mas em multiplicidade de agentes.

O vermelho intenso, a textura das pétalas e, sobretudo, o adjetivo “molhadas” constituem uma linguagem codificada de luxúria, que possibilita à poetisa afirmar, sob a máscara da metáfora, uma experiência de desejo que a cultura patriarcal buscava interditar. Inclusive, a transição do branco para o vermelho como uma experiência erotizada também foi analisada por Valentim (2013, p. 155):

Vale lembrar, aqui, que, de maneira muito semelhante ao relato mítico de transformação da cor da flor, de branca para vermelha, no poema, também o eu poemático performatiza o seu ensanguentamento, sugerindo não uma mudança de tonalidade, mas uma perfeita integração entre sujeito amante e objeto desejado.

A formulação estética aqui analisada, em que o desejo se projeta sobre a flor para poder ser dito, revela uma escrita que precisa contornar o corpo para alcançá-lo, ou seja, deslocar o erotismo para imagens substitutas, criar duplicidade. Tal lógica do desvio não diz respeito apenas à metáfora floral, mas atravessa de modo mais amplo a própria condição histórica da escrita feminina.

Portanto, a escrita feminina, ao longo da história, foi tratada como um território interdito, como exemplifica Virginia Woolf (2020, p. 80) em *Um quarto só seu*: “uma mulher que escrevesse teria que escrever na sala de estar comum. [...] Jane Austen escondia os manuscritos ou tapava-os com um pedaço de mataborrão”. A lógica estabelecida segue uma tradição patriarcal que reservou ao homem o papel de sujeito e à mulher o de objeto do discurso — não de criadora, mas de criação. Acerca do aspecto social, Gerda Lerner (2023, p. 270) aponta que

[...] as metáforas de gênero expressaram o homem como norma e a mulher como desvio; o homem como completo e poderoso, a mulher como inacabada, mutilada e sem autonomia. Com base em tais constructos simbólicos integrados à filosofia grega, teologias judaico-cristãs e à tradição legal sobre a qual a civilização ocidental é construída, os homens explicaram o mundo em seus próprios termos e definiram as questões importantes de modo a se colocarem no centro do discurso.

Em resposta a esse apagamento, a escrita de Judith Teixeira emerge como um ato de insubordinação. Em seus versos, a poetisa devolve à linguagem o corpo feminino, um corpo que, como demonstra Hélène Cixous (2022, p. 31), foi afastado da escrita e da própria mulher: “é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos [...]”. Por essa cisão, os textos que se inscrevem a partir de uma experiência feminina encarnada causam reações adversas, “os verdadeiros textos de mulheres, textos com sexos de mulheres, não lhes agradam; os amedrontam; os repugnam” (Cixous, 2022, p. 33).

Portanto, o que provoca medo não é apenas o conteúdo, mas o gesto de escrever-se a partir de uma experiência viva, desobediente ao discurso que tentou “purificar” a mulher de sua corporeidade. Assim como a figura mítica de Eva — cuja punição recaiu sobre o corpo e a fertilidade —, a mulher foi simbolicamente afastada de sua própria materialidade. Como analisa Lerner (2023, p. 231, grifo nosso):

O simbolismo da história do Gênesis sugere uma dicotomia entre Adão criado do pó, e Eva, sucessora da antiga deusa da fertilidade, criada a partir de uma parte do corpo humano, cada um imbuído de substância divina, através da intervenção de Jeová. A dicotomia é reforçada na história da Queda, quando a divisão sexual do trabalho é decretada por Jeová, agora como castigo. Adão trabalhará com o suor do próprio rosto; Eva dará à luz com dor e criará as gerações. **Vale notar que a punição lançada torna o trabalho do homem um fardo, mas condena à dor e ao sofrimento não o trabalho dela, mas seu corpo fértil, resultado natural da sexualidade da mulher.**

O trecho acima evidencia que, além de afastadas do corpo, as mulheres também tiveram sua sexualidade reprimida. Neste contexto, Judith Teixeira afirma, de modo insubmisso e transgressor, o desejo e o corpo feminino. No poema “A Estátua” há uma inversão do paradigma descrito por Lerner (2023), pois o eu lírico não é o sujeito masculino que domina o objeto feminino, mas uma voz que deseja a mulher, a contempla e se reconhece tomado por ela. Em “A Estátua”, o corpo feminino é escrito como um ser de desejo monumental e sagrado enquanto o eu lírico se entrega à fascinação que essa presença exerce, como pode ser observado nos versos abaixo:

A Estátua

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

E quantas vezes pela escuridão
A arder na febre de um delírio,
Os olhos roxos como um lírio
Venho espreitar os gestos que eu sonhei...

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

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

Fevereiro - Noite luarenta
1922
(Teixeira, 2015, p. 47).

No poema “A Estátua”, a descrição do corpo nu da escultura de Vênus é também muito explícita; porém, como revelam os estudos feministas citados, a retomada de uma voz feminina criando literariamente o corpo feminino opera como gesto de resgate dos corpos apartados pelo discurso patriarcal. Não por acaso, os primeiros versos já evidenciam um eu lírico dominado pela figura da estátua: “O teu corpo branco e esguio/ prende todo o meu sentido...” (Teixeira, 2015, p. 47, v. 1-2). Também demonstra Andreia Oliveira (2013, p. 253): “Aqui, o corpo é o elemento primordial e funciona duplamente: interessa o corpo esculpido da estátua feminina, mas interessam igualmente os efeitos de desejo e felicidade que esta provoca no sujeito poético”.

Entretanto, mais do que a contemplação de um corpo outro, o poema sugere um movimento de projeção em que o objeto desejado se torna também superfície de identificação. A estátua, embora externa, é constantemente animada pela imaginação do eu lírico — “Sonho que pela noite, altas horas, / aqueces o mármore frio” (v. 3-4) —, o que desloca o desejo para o campo da fantasia erotizante. Nesse sentido, o desejo dirigido à figura de Vênus pode ser compreendido também como um desejo que retorna ao próprio sujeito, instaurando uma dinâmica narcísica em que desejar a outra implica, simultaneamente, desejar a si mesma ou desejar-se desejada. Tal operação evidencia que a luxúria, no poema, não se limita à presença do corpo esculpido, mas se constitui como efeito da imaginação que o anima, o aquece e o investe de vida.

Assim, a estátua deixa de ser apenas objeto de contemplação e passa a funcionar como figura especular, na qual o eu lírico projeta e reconhece o próprio desejo. O erotismo, portanto, não se dá apenas na relação entre sujeito e objeto, mas no espaço intermediário da imaginação, onde corpo, imagem e fantasia se entrelaçam.

O cenário noturno e íntimo explicita, ainda, o espaço de autorização do desejo, como explica Azevedo (2007, p. 28): “o quarto delimita o ambiente mais reservado do sujeito, onde o eu recolhe-se para dentro do seu íntimo, resguardando-se de tudo que o cerca, numa atitude profundamente solitária, que abre espaço para os devaneios da memória”. Assim, dentro de seu ambiente íntimo, o eu lírico sonha com os seios, destacando o léxico alvo que carrega, neste caso, uma evidente ambiguidade. Afinal, o alvo pode ter o sentido da cor branca — como apresenta o seguinte verbete do dicionário on-line Dicio (2025): “do latim *album.i*, ‘brancura’” —, referindo-se ao aspecto físico da estátua, ou demonstrando o objetivo, como se o seio fosse o alvo do desejo. Telma Maciel da Silva (2023, p. 157), ainda apresenta outra ambiguidade: “se sabemos que o pronome ‘tu’, aí subentendido, refere-se à estátua, sendo ela, portanto, a autora da ação, nos perguntamos: de quem é o ‘alvo peito’ que ela aquece, o próprio ou do eu lírico?”. E ainda:

A segunda estrofe é marcada pela insônia delirante desse corpo que deseja: ‘Os olhos roxos como um lírio’ demonstram a incapacidade de dormir. Novamente, nos vemos diante de uma ambiguidade: os gestos sonhados é que dão movimento ao delírio. Perde força, portanto, a relação sinonímica entre sonho e delírio. [...] Na última estância, o vocativo dá vazão ao clamor do eu lírico, que confessa o seu pecado: o impulso sexual que sente, quando se coloca diante de seios de bicos firmes e cortantes da Vênus. Todo construído a partir de elementos contrastantes, o poema revela a concretude da estátua versus a impossibilidade da realização do ato sexual (Silva, 2023, p. 157-158).

Outra ambiguidade em “A Estátua” é comentada por Bruno Emanuel Vieira (2022, p. 55):

A estátua, que durante muito tempo fora um símbolo de barbárie religiosa — perante uma sociedade predominantemente católica, como a portuguesa durante o medievo — se relaciona muito bem com um eu-poético que, ao invés de pagão, ocupa um espaço de herege, diante dos costumes e das pautas morais da sociedade lisboeta da década de 1920.

A ambiguidade em “A Estátua” aparece evidentemente dentre os duplos estátua e corpo, mármore e calor, sonho e vigília, sacralidade e pecado, concretude e impossibilidade. Ao mesmo tempo, a mulher não apenas aparece como corpo, mas como corpo desejado por uma voz feminina, não submetendo, portanto, a uma lógica patriarcal.

Judith também articulou o desejo de modo ambíguo em seu poema “O Meu Chinês”, trazendo agora um desejo amoroso por uma figura masculina. É importante observar que, mesmo não sendo uma figura feminina, o objeto de desejo do eu lírico em tal poema — no caso, o chinês — é pretendido com a mesma intensidade das outras figuras femininas mencionadas em sua obra, como a colcha, as rosas e a estátua analisadas anteriormente. Assim, compreende-se que o essencial, dentro da poética da luxúria de Judith, é o próprio desejo, independentemente da forma ou identidade daquilo que é desejado. Como afirma Jorge Valentim (2013, p. 160):

Não será de estranhar, portanto, que, independentemente do outro com quem definitivamente se envolve, a liberdade de escolha, o sonho sensualizado e a movimentação desimpedida forneçam os instrumentos possíveis para a expressão de uma eroticidade desligada de qualquer vínculo controlador.

Portanto, independentemente de a que pertença o objeto de desejo eu lírico, o destaque recai para o fervor constante sentido. Entretanto, Judith, como poetisa, privilegia figuras que se encontram à margem dos centros de poder³⁸. Logo, demonstrando desde sua conferência *De Mim* (2015), a poetisa prefere representar as figuras tidas como “bizarras”, imagens que escandalizam a visão hegemônica como parte de sua predileção como artista. Segundo Silva (2019, p. 46): “[...] na poesia de Judith, a Beleza equivale àquilo que é considerado exótico, ardente e, principalmente, bizarro, fatores que escandalizam a sociedade e os leitores mais conservadores do seu tempo”. Então, ao vincular figuras discriminadas como seres passíveis de serem desejáveis, “Judith associa figuras geralmente banidas e bizarras dos discursos

³⁸ Termo utilizado por Bhabha em *O local da cultura* (2013).

sociais conservadores ao discurso erotizante e sedutor” (Silva, 2019, p. 51), logo, ela constrói uma poética subversiva para a sociedade.

Tal aspecto se manifesta em “O Meu Chinês”, já que, embora o Ocidente tradicionalmente tenha nutrido uma visão depreciativa do Oriente³⁹ — especialmente entre os séculos XIX e XX —, como observam Said (2007) e Jiahui (2024), o eu lírico deseja e idealiza o chinês, imaginando realizar com ele “as horas sensuais, as horas delirantes” (Teixeira, 2015, p. 48-49, v. 21-22), como pode ser visto na transcrição do poema abaixo:

O Meu Chinês

Nos olhos de seda
traçados em viés,
tem um ar tão sensual
o meu Chinês...

Vive sobre uma almofada
de cetim bordada,
pintado a cores.

Às vezes
numa ânsia inquieta
que eu não mitigo,
e que me domina,
num sonho de poeta
ou de heroína,
fujo levando
o meu Chinês comigo!

E lá vamos!
Nem eu sei
para que alcovas orientais,
em que países distantes,
realizar
as horas sensuais,
as horas delirantes
com que eu sonhei

.....
Eu e o meu Chinês
temos fugido tanta, tanta vez!

Inverno – Noite – Hora Inquieta
1922
(Teixeira, 2015, p. 48-49).

Como demonstra Valentim (2013, p. 159), a escrita de Judith Teixeira “apresenta-se de maneira tão rica e variada” que permite reconhecer, para além das figuras femininas

³⁹ É importante ressaltar que as noções de Oriente e Ocidente são historicamente construídas e variáveis, resultado de discursos de poder que consolidaram, sobretudo no século XIX, uma visão eurocêntrica sobre o Oriente. Esta relação é amplamente discutida em estudos recentes sobre o tema, como o artigo de Jiahui (2024), que destaca a formação desses conceitos a partir das dinâmicas culturais entre a Europa (Ocidente) e a China (Oriente).

recorrentes, outras configurações do desejo, como aquela em que a voz da mulher autentica uma relação incomum — e, até mesmo, considerada exótica — com um outro situado fora dos parâmetros estéticos da beleza europeia e portuguesa, tal como ocorre em “O Meu Chinês”.

Jiahui (2024, p. 35-36) também afirma que era comum a representação do Oriente, especialmente da China, como um espaço considerado inferior ao europeu sob a ótica ocidental: “a China, frequentemente, era considerada um país atrasado, de regime despótico, povo selvagem e aparente falta de higiene”. Tal percepção faz parte de um processo mais amplo de construção discursiva que, como explica Edward Said (2007), serviu para sustentar a noção de superioridade ocidental. Em *Orientalismo* (2007), o autor demonstra que o Oriente não foi apenas descrito, mas produzido simbolicamente pelo Ocidente por meio de práticas discursivas que o representavam como exótico, primitivo e passivo, logo, o oposto da racionalidade e progresso atribuídos ao mundo ocidental. Deste modo, Said (2007, p. 68) observa que

[...] em princípio, pode-se dizer que, no que dizia respeito ao Ocidente durante os séculos XIX e XX, supunha-se que o Oriente e tudo que nele havia era, se não patentemente inferior ao Ocidente, algo que necessitava de um estudo corretivo pelo Ocidente. O Oriente era visto como se estruturado pela sala de aula, pela corte criminal, pela prisão, pelo manual ilustrado. O Orientalismo é, portanto, o conhecimento do Oriente que coloca as coisas orientais na aula, no tribunal, na prisão ou no manual, para escrutínio, estudo, julgamento, disciplina ou governo.

Assim, o próprio termo “Orientalismo” expressa uma forma de distinção hierárquica. Como sintetiza Jiahui (2024, p. 33), “a palavra ‘Orientalismo’ origina-se, em certa medida, da superioridade percebida pelo Ocidente ao distinguir-se do Oriente”. Em contraposição a esse olhar eurocêntrico e disciplinador, o poema de Judith Teixeira recusa a representação negativa e submissa do Oriente, conferindo ao chinês um papel de fascínio e dominação. O desejo do eu lírico é descrito de forma intensa e incontrolável: “Às vezes / numa ânsia inquieta / que eu não mitigo, / e que me domina” (v. 8-11). Então, a poetisa subverte o discurso orientalista ao deslocar o olhar, pois o Oriente deixa de ser o “outro” inferiorizado e passa a ser o objeto de desejo e potência, devolvendo-lhe agência e sensualidade.

Como uma forma de valorizar a figura do chinês, Judith opta por grafar o substantivo com inicial maiúscula, “Chinês”, em todo o poema, o que o destaca visualmente e confere individualidade a um personagem que, de outro modo, poderia permanecer genérico. O uso da maiúscula sublinha um gesto de nobilitação, sugerindo que, dentro do imaginário do eu lírico, ele ocupa um lugar de destaque afetivo e simbólico. Na primeira estrofe, essa valorização é reforçada pela imagem de “Nos olhos de seda / traçados em viés” (Teixeira, 2015, p. 48-49, v.

1-2); o uso de “traçados em viés” pode remeter tanto ao termo técnico da costura que sugere flexibilidade e adaptação, quanto ao figurado, indicando um olhar oblíquo. Esta dupla significação reforça a própria duplicidade do desejo poético de Judith, afinal o olhar do “Chinês” é ao mesmo tempo sinuoso e penetrante, delicado e insinuante. Em complemento, Valentim (2013, p. 160) destaca que:

a poética de Judith Teixeira, mesmo deixando flagrante uma pulsão sáfica, dirigida a um objeto feminino sem abrir mão da livre expressão verbal do agente também no feminino, não essencializa uma hierarquização deste sobre o objeto masculino, quando este desperta a atenção e o olhar desejantes.

A evocação dos elementos referentes ao luxo e ao exotismo dentro do poema, como a seda e o cetim, permite compreender que o “Chinês” de Judith também é, de certo modo, uma figura ornamental, “pintado a cores”, como se fosse um objeto decorativo, lembrando que a descrição de objetos com características humanas é típica da poética da luxúria de Judith. Afinal, entre o humano e o objeto, o desejo se projeta sobre aquilo que é belo e distante, mas também inanimado, conferindo-lhe vida e poder de fascinação. Como demonstra Silva (2024, p. 16):

O poema se encerra a dizer que ‘Eu e o meu Chinês/ temos fugido tanta, tanta vez’ (p. 49), colocando os dois amados em pé de igualdade e em sintonia amorosa. Assim, a atração pelo oriente na poética de Judith Teixeira aparece como melhor maneira de expressar a valorização da cultura oriental que a fascina.

Em outro estudo, Silva (2019, p. 49) complementa:

Essa visão do Outro – de um conhecimento que o ocidente elaborou a respeito do oriente, no sentido de sua dominação do Oeste e uma subordinação do Leste – não se efetiva em Judith. Evidentemente, essa referência é introduzida em sua poesia como aquilo que é diferente de si, exótico e estranho ao olhar do europeu, e que por isso mesmo atrai o sujeito poético, porquanto seria um ideal de beleza outro, contrário às normas sociais tradicionais vigentes.

Logo, “O Meu Chinês” sintetiza uma ambiguidade central na poética luxuriosa de Judith Teixeira por se apropriar de signos culturais associados ao “exótico”, ele desloca a lógica hierárquica que costuma transformar o Oriente em objeto inferiorizado, porque aqui o outro é desejado, idealizado e investido de potência sensorial. Em Judith, o desejo não se fixa em um único modelo de beleza nem se submete a uma norma; antes, ele se move por aquilo que é interdito, estranho ou marginal, convertendo a diferença em matéria erótica e poética.

Desta forma, os poemas analisados evidenciam que a ambiguidade em Judith Teixeira é simultaneamente procedimento estético e estratégia de enunciação. A autora constrói uma escrita em que o desejo se afirma sem se reduzir a uma nomeação direta — e justamente por isso se torna mais incisivo. A metáfora (da colcha, da rosa, da estátua, do “chinês”) funciona como campo de deslocamento em que aquilo que a cultura buscou interditar reaparece como imagem.

4.2.2 Desdobramentos Sensoriais

Na poética de Judith Teixeira, a luxúria não se constrói a partir de um centro único do prazer, tampouco se organiza segundo uma lógica falocêntrica da experiência sexual. Ao contrário, seus poemas mobilizam um campo ampliado de sensações, em que o desejo se manifesta por meio de odores, texturas, temperaturas, cores e ritmos corporais, deslocando o erotismo para a superfície sensível do corpo e do mundo. Neste sentido, a escrita de Judith rompe com modelos de representação que restringem o prazer a um eixo centralizador e hierárquico, abrindo espaço para uma experiência erótica plural, difusa e não normativa.

Tal perspectiva encontra ressonância na obra *Em nome do corpo* (2014), de Nízia Villaça e Fred Góes, na qual os autores argumentam que a vida se dá na e pela corporeidade, sendo o corpo o meio por onde sentimos, agimos e criamos:

A vida nos impõe o corpo cotidianamente, pois é nele e por ele que sentimos, desejamos, agimos e criamos. [...] Viver, nesse sentido, é assumir a condição carnal de um organismo cujas estruturas, funções e poderes nos dão acesso ao mundo, nos abrem à presença corporal do outro (Villaça; Góes, 2014, p. 31).

A afirmação dos autores ajuda a entender como, na poesia judithiana, o corpo não é apenas o destino do prazer, mas também seu ponto de partida e seu meio de expressão estética. É nesse horizonte que se pode ler a recusa de um erotismo centrado na genitalidade, em favor de uma experiência sensorial difusa e expandida. Além disso, como apontam Villaça e Góes (2014), a percepção do corpo como simultaneamente natural e cultural estrutura os modos de subjetivação. Nas palavras dos autores, “a percepção do corpo como simultaneamente natural e cultural determina processos de subjetivação que passarão pela administração do espaço corporal, pela sua ritualização” (Villaça; Góes, 2014, p. 83).

O erotismo na obra de Judith Teixeira não apenas se dá através do corpo, mas se constitui a partir da sua mediação simbólica e estética. Elementos como seda, cetim, flor,

mármore e almofadas orientais são mais do que imagens poéticas — são dispositivos sensoriais e culturais que ritualizam a experiência do desejo.

Tal perspectiva encontra ressonância na leitura proposta por Amanda Silveira (2023), ao observar que a tradição literária e social do erotismo esteve historicamente vinculada a uma satisfação sexual unilateral, centrada no falo como principal fonte de prazer. Tal configuração excluía “todas as outras possibilidades, sensações, contatos, percepções e toques” (Silveira, 2023, p. 64), reduzindo a experiência erótica a um modelo restritivo. Ao refutar esse eixo norteador da sexualidade, argumenta a autora, torna-se possível pensar uma emancipação dos corpos “independentemente do gênero para o prazer” (Silveira, 2023, p. 64). É justamente esse deslocamento que se observa nos poemas de Judith Teixeira, nos quais o desejo não se fixa em um ponto único, mas se dissemina pelo corpo inteiro e pelos objetos que o cercam.

Destacando a importância das sensações na construção da luxúria nos poemas de Judith Teixeira, aponta a pesquisadora Marly Catarina Soares (2017, p. 336):

Não raro diferentes críticos e estudiosos da obra da poetisa apontam como tema recorrente que se impõe, com frequência maior ou menor, a sensualidade, a sexualidade ardente, o erotismo insaciável, o prazer extremo. Para materializar essa temática nos poemas, a poetisa constrói imagens fulgurantes em que se sobressai a cor vermelha, a seda, o cetim por terem uma textura que favorece a concepção de sensualidade e se utiliza de um vocabulário do amplo campo semântico relativo ao erotismo.

Para a autora, na escrita judithiana, “construir-se como sujeito significa, por certo, abrir-se a um mundo em que tudo se permite” (Soares, 2017, p. 343), no qual as experiências do corpo não encontram obstáculos para se tornarem visíveis. O erotismo, assim, aparece como experiência sensível encarnada na linguagem.

Essa lógica sensorial se manifesta de modo exemplar no poema “A Minha Colcha Encarnada”, desde seus versos iniciais. Ao analisar as primeiras estrofes, Heck (2025, p. 70) observa que

[...] os perfumes não são apenas odores delicados, mas forças quase físicas, violentas, que atordoam, entorpecem, arrebatam o corpo da mulher. O perfume aqui funciona como um agente do desejo, aquilo que provoca vertigem, desfaz a ordem do pensamento e conduz à embriaguez. Tal embriaguez não está associada ao álcool, mas à dissolução da razão pelo excesso dos sentidos, sugerindo a suspensão da linguagem normativa e moral.

As últimas estrofes intensificam ainda mais esse estado corpóreo ao trazerem imagens de calor e febre em “carne abrasada”; seguem as três últimas estrofes para auxiliar nessa percepção sensorial: “Em espasmos delirantes,/ numa posse insaciada –/ rasgo as sedas provocantes/ em que me sinto enrolada!/Tomo o cetim às mãos cheias./Sinto latejar as veias/na minha carne abrasada!/Torcem-me o corpo desejos.../mordendo o cetim com beijos/ numa ânsia desgrenhada! (Teixeira, 2015, p. 81, v. 5-14). Segundo Heck (2025, p. 73), “há um calor que percorre o corpo de dentro para fora, como se o próprio sangue queimasse. Ao falar de carne, veias e fogo, o poema assume uma fisicalidade intensa, rejeitando qualquer sublimação idealista do erotismo”. Tal descrição encontra respaldo em estudos fisiológicos sobre a resposta sexual humana, pois durante a excitação há aumento significativo da circulação sanguínea, da pressão arterial (Stein; Hohmann, 2006, p. 61). Judith, ao lançar mão deste léxico, não apenas traduz poeticamente a experiência fisiológica, como também a transforma em matéria estética, diluindo fronteiras entre corpo, sentimento e linguagem. Mendes (2017, p. 312) complementa: “a descrição da cobertura de uma cama, no soneto ‘A Minha Colcha Encarnada’, estabelece uma proximidade profunda entre um estado de prazer físico e o objeto que envolve o corpo”.

Se em “A Minha Colcha Encarnada” a experiência sensória se constrói a partir do contato direto com tecidos, perfumes e da percepção interna do corpo em transe, em “Rosas Vermelhas” Judith Teixeira desloca essa mesma lógica do excesso para o domínio da metáfora natural. O erotismo, que antes se organizava no espaço íntimo do quarto e da cama, passa agora a ser mediado pela flor, elemento que concentra, simultaneamente, valores culturais de pureza, beleza e idealização, mas que será progressivamente erotizado por meio do tato, da cor e da violência do contato com seus espinhos. Assim, o poema dá continuidade ao mesmo regime sensorial observado anteriormente, embora opere um desvio, pois, o corpo desejante já não se confronta apenas com objetos inanimados do espaço doméstico, mas projeta o desejo sobre a natureza, convertendo-a em superfície corporal.

O poema “Rosas Vermelhas” constitui um exemplo expressivo dessa utilização imagética, pois apresenta um eu lírico que, ao manusear uma rosa, símbolo vinculado ao amor⁴⁰, de dentro de seu quarto, progride gradativamente de um estado de fantasia até a vivência de um desejo físico culminante, como apresenta a segunda estrofe: “Toda a noite me piquei/nos seus agudos espinhos!/ E toda a noite as beijei/ em desalinhos...”. Maria do Carmo Cardoso Mendes apresenta a relação da “antropomorfização da natureza” como uma relação da autora com tendências decadentes, logo:

⁴⁰ Como apresenta Jessica Roux (2020, p. 157) na obra *Floriography*.

Apercebendo-se claramente da relação íntima que existe entre todos os elementos da realidade, Judith Teixeira explora estilisticamente personificações e efeitos sinestésicos, aproximando-se por esta via de obras já referidas do Decadentismo português: *Clepsidra* de Pessanha e *Almas Cativas* de Roberto de Mesquita. A antropomorfização da natureza não pode ainda deixar de recordar a teoria baudelariana das correspondências [...] (Mendes, 2017, p. 308).

Logo nos primeiros versos, o eu lírico já nos contextualiza da cena: “Que estranha fantasia!/ Comprei rosas encarnadas/ às molhadas” (Teixeira, 2015, p. 69, v. 1-3). A primeira menção às rosas evidencia tanto forma quanto corpo, humanizando o natural ao qualificá-las como “encarnadas” — adjetivo que, embora seja comumente usado como sinônimo de vermelho, também remete à carne, ao corpo, como foi analisado anteriormente.

Este léxico aparece com frequência nos poemas de Judith, quase sempre relacionado a objetos e seres não humanos, de modo a reforçar a hipótese de que a poetisa o utiliza como estratégia para corporizar os elementos. Assim, “encarnada” reaparece, por exemplo, na primeira estrofe do poema “Insônia”: “A noite vai adiantada/na penumbra do meu boudoir.../de **seda encarnada**,/pobre de mim!/Não posso descansar!” (Teixeira, 2015, p. 63, grifos nossos). E de forma extremamente luxuriante em “A Minha Colcha Encarnada”: “Perfumes estonteantes,/atiram-me embriagada/sobre os cetins roçagantes/**da minha colcha encarnada!**” (Teixeira, 2015, p. 81, grifos nossos). Portanto, o adjetivo eleito por Judith não é apenas cor, mas apresenta-se como pele, carne, superfície que se aproxima do corpo e o envolve.

Este efeito ganha densidade quando se considera a dimensão simbólica do vermelho, descrita por Eva Heller, em sua obra *Psicologia das cores* (2013, p. 103), ao afirmar que, por haver mais sentimentos do que cores, estas passam a operar como metáforas de afetos. Entre as cores, o vermelho concentra as emoções mais intensas, podendo remeter tanto ao amor quanto ao ódio, justamente pela sua associação corpórea com o sangue:

Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, ‘vê-se tudo vermelho’. Pintamos os corações de vermelho, pois os enamorados acreditam que todo o seu sangue afluí ao coração. Também é assim em relação às rosas vermelhas e ao papel de carta vermelho: logo sugerem amor (Heller, 2013, p. 103).

Tal observação ilumina os procedimentos de Judith ao construir uma cena em que a cor participa da excitação. Portanto, percebe-se que a análise dos signos poéticos em “Rosas

Vermelhas” é de extrema importância para a construção de um eu lírico que manifesta o desejo e a expressão da luxúria por meio de metáforas que corporificam elementos naturais. Neste sentido, Mendes (2017, p. 310) complementa que “as flores apontam para dois valores primordiais: o excesso e a representação decadentista do Belo horrível”. O erotismo, então, se firma na dupla direção de beleza e hipérbole, enquanto a flor, tradicionalmente idealizada, é deslocada para o campo do contato físico e do prazer.

Logo na abertura do poema, as rosas não são apenas flores, mas já adquirem a densidade de um corpo por serem descritas como encarnadas, vermelhas, tangíveis. Em seguida, o adjetivo “molhadas” surge em destaque, tanto pela sua posição métrica — constituindo um verso breve que contrasta com a extensão dos demais — quanto pelo efeito semântico que provoca. O jogo entre irregularidades rítmicas e rimas inesperadas, como a que ocorre entre “encarnadas” e “molhadas”, intensifica a atmosfera instável, que espelha o estado eufórico do eu lírico.

Tal detalhe, aparentemente formal, ganha peso simbólico quando pensado à luz do imaginário floral erótico discutido por Brockliss (2019) e Hall (2022), afinal, a rosa é, ao mesmo tempo, flor e corpo feminino. O léxico “molhadas” evoca não apenas o frescor natural da flor, mas também a condição excitada do corpo, sugerindo o desejo feminino em sua fisicalidade. Neste ponto, torna-se produtivo pensar a rosa como metáfora erótica. Como observa Harries (1992, p. 87), “as metáforas falam daquilo que está ausente. Toda metáfora que é mais do que uma abreviação de uma linguagem mais direta acena para aquilo que transcende a linguagem”. Ao atribuir à rosa a condição de “molhada”, Judith Teixeira constrói uma imagem que transcende a literalidade botânica e projeta no símbolo floral a experiência íntima do corpo em desejo.

Passando de “Rosas Vermelhas” para o poema “A Estátua”, percebe-se que os desdobramentos sensoriais se reorganizam, de modo que o tato convulsivo e sangrante da flor, visto em “Rosas Vermelhas”, migra para a tensão entre o frio mineral e o calor úmido do corpo desejante em “A Estátua”. Assim, através da estrofe final deste último, observa-se que o ser desejado é apresentado como a estátua da deusa Vênus, em “Ó Vênus sensual!” (Teixeira, 2015, p. 47, v. 12). A referência à deusa do amor e da beleza reforça a dimensão sagrada e erótica do poema. Como afirmam Castro e Almeida (2018, p. 184), “analisando pelo viés estético pode-se perceber que representava o ideal de beleza feminina, a perfeição. Numa segunda instância, observa-se que ela também é ícone da atração erótica, da sensualidade, da sexualidade e da química entre os amantes”.

A figura mítica de Vênus possui diversas representações nas artes, há, por exemplo, as seguintes esculturas clássicas:

Figura 7 – *Vênus de Capua* (autor desconhecido, 117-138 a.C.)



Fonte: Castro e Almeida (2018, p. 187).

Figura 8 – *Vênus de Milo* (autor desconhecido, Séc. II)



Fonte: Castro e Almeida (2018, p. 187).

Analisando as Figuras 7 e 8, pode-se perceber que a nudez, principalmente a nudez dos seios, é frequente. O mesmo ocorre em versões contemporâneas, como as feitas por Pablo Picasso (Figuras 9 e 10).

Figura 9 – *Venus and naked man* (Pablo Picasso, 1972)



Fonte: Castro e Almeida (2018, p. 195).

Figura 10 – *Venus et l'Amour* (Pablo Picasso, 1967)



Fonte: Castro e Almeida (2018, p. 195).

Ao mobilizar a figura da deusa, Judith Teixeira desloca um corpo tradicionalmente idealizado e contemplativo para o campo da experiência desejante, reinscrevendo-o numa cena marcada pela tensão entre frieza material e excitação pelos sentidos. A estátua deixa, assim, de funcionar como objeto estético distante e passa a operar como dispositivo poético por meio do qual o desejo feminino se autoriza e se intensifica. Neste sentido, a escolha da estátua é destacada por Silveira (2023, p. 38):

A escolha pela adjetivação da estátua por meio da deusa romana do amor implica em um marcador de gênero determinante para a construção sociodiscursiva implícita na obra. Ao referir-se à estátua a partir de um dos mais importantes ícones da história da arte, a voz lírica não só realça o teor transgressor, como enaltece o corpo feminino, legitima a sua existência para além desse como reflexo do pecado.

Deste modo, a sensorialidade se liga também à legitimação do corpo feminino, pois, ao descrevê-lo a partir de um ícone da arte, a voz lírica desloca o corpo do campo moralizante para o campo estético, sem, contudo, retirar dele sua carga erótica. Como afirma Telma Maciel da Silva (2023, p. 156), “nesse poema, o eu lírico conjuga a frieza e a imobilidade do mármore ao calor úmido do corpo desejante. A brancura e o aspecto esguio da estátua o atraem de maneira irreprimível, mas é só no sonho que eles podem se encontrar”. A articulação entre tato, temperatura e desejo é reforçada por Vieira (2022, p. 76), ao comparar “A Estátua” e “Rosas Vermelhas”:

Em ‘A estátua’ e ‘Rosas vermelhas’ a descrição alegórica do contato físico também é parte importante do poema. No primeiro pode-se observar um eu-poético que toca a estátua de Vênus e descreve a temperatura e a maciez do corpo da obra. São contatos reais, porém contidos, o que não se pode dizer do segundo poema, no qual o sujeito poético passa a noite amando as plantas que a picam por inteira, encharcando seu berço de sangue.

Deste modo, em “A Estátua”, o contato é contido; em “Rosas Vermelhas”, ele é exaustivo e convulsivo. Ainda sobre “A Estátua”, Vieira (2022, p. 53) afirma:

As descrições da figura física de uma estátua são poucas, e o que se tem é um complicado compilado de culpa, desejo e erotismo. A estátua da qual o poema — ou ao menos o seu título — fala pode ser facilmente uma alegoria para tratar de um outro corpo feminino, corpo este que o eu-poético nutre profundo desejo, e que se culpa por sentir este desejo.

Aqui, o desejo aparece como presença física que insiste, mesmo quando acompanhado por culpa. A estátua opera como superfície segura para dizer o corpo — e, ao mesmo tempo, como matéria impossível que impede a plena realização do contato —, as sensações sustentam essa contradição.

Por fim, em “O Meu Chinês”, os desdobramentos sensoriais deslocam-se para uma estética do toque e do luxo: seda, cetim, almofada, bordado. O poema apresenta uma cena luxuriosa, na qual o eu lírico é tomado por um desejo pulsante que o leva a imaginar e desejar um encontro sexual. Assim, de modo menos explícito que nos outros poemas analisados, o encontro erótico, ansiado pelo eu lírico feminino, é descrito como “as horas sensuais, / as horas delirantes” (Teixeira, 2015, p. 48, v. 21-22), configurando mais uma forma pela qual o sujeito poético expressa que o desejo o conduz ao delírio, ou seja, é um sentimento interno, ardente e enlouquecedor.

A escolha da seda, por sua vez, amplia a imagem de sensualidade e exotismo. Trata-se de um material associado ao luxo, à delicadeza e, sobretudo, à tradição oriental, sendo, segundo Llagostera (2004, p. 244, tradução nossa)⁴¹, “o primeiro produto de intercâmbio entre a China e o Ocidente, cujos vestígios podem ser rastreados”. Ao relacionar o olhar à seda, Judith não apenas convoca um imaginário tátil e visual, mas também evoca simbolicamente o entrelaçamento cultural entre Oriente e Ocidente.

Na segunda estrofe, “Vive sobre uma almofada / de cetim bordada, / pintado a cores.” (v. 6-8), o cetim reforça o imaginário oriental construído pela poetisa. Tal material, como a seda, é de origem chinesa e é amplamente associado ao luxo e à delicadeza. A presença do cetim, portanto, remete não apenas a uma textura tátil e sensorial, mas também a um contexto cultural de circulação de mercadorias e símbolos. Tal associação é igualmente observável na literatura portuguesa do século XIX, como em *O Mandarim*, publicado originalmente em 1880, de Eça de Queirós, que descreve o vestuário chinês em detalhes: “[...] por cima um

⁴¹ No original: “También es el primer producto de intercambio entre China y Occidente, al que se le pueden seguir las huellas” (Llagostera, 2004, p. 244).

casabeque de **seda** de um tom azul mais claro, curto, amplo e fofo: as calças de **cetim** cor de avelã [...]” (Queirós, 1992, p. 141, grifos nossos).

A estrutura de “O Meu Chinês” contribui também para o clima de delírio que permeia o poema. Afinal, a ausência de um esquema métrico fixo e a alternância entre versos curtos e longos criam uma cadência livre que reforça o caráter fragmentado e febril da experiência erótica. O poema se constrói como um movimento contínuo de fuga e de sonho, no qual o ritmo espelha a instabilidade interna. Nos dois últimos versos, “Eu e o meu Chinês / temos fugido tanta, tanta vez!” (Teixeira, 2015, p. 49, v. 24-25), encerra-se o poema com os versos destacados, novamente, por pontos separadores, indicando que a vontade é constante e sentida repetidas vezes pelo eu lírico.

Dessa forma, os poemas analisados neste eixo revelam que a luxúria, na poética de Judith Teixeira, não se estrutura a partir de um centro genital ou de uma lógica falocêntrica do prazer, mas se expande por meio de um regime sensorial que envolve o corpo inteiro e o atravessa de maneira difusa. Logo, tecidos, perfumes, flores, mármore e ornamentos orientais funcionam como superfícies sensíveis sobre as quais o desejo se projeta e se torna linguagem. Em “A Minha Colcha Encarnada”, o corpo se dissolve no tato e no calor; em “Rosas Vermelhas”, a flor é erotizada até assumir densidade carnal; em “A Estátua”, o desejo se constrói na tensão entre frieza material e excitação imaginada; e em “O Meu Chinês”, o erotismo se organiza como impulso febril, marcado pela fuga, pelo exotismo e pela inquietação. Em todos os casos, a sensorialidade não atua como ornamento poético, mas como princípio estruturante da experiência luxuriosa, permitindo que o desejo feminino se manifeste para além das normas morais e das formas tradicionais de representação do erotismo.

4.2.3 Decadência do ser: prazer pela dor e ruína

Em *Decadência* (1923), Judith Teixeira constrói com frequência um erotismo hiperbólico vinculado à própria decadência do ser — como o título do livro já antecipa. Ainda que tal decadência se manifeste, sobretudo, como experiência subjetiva e sensorial, é possível ampliá-la para além do plano individual, considerando também as formas normativas de organização do desejo. Nesse sentido, pode-se indagar se o erotismo heterocentrado — estruturado por lógicas reprodutivas e reguladoras — não configura igualmente uma forma de “decadência”, ao passo que o lesboerotismo, recorrente na obra, opera como deslocamento que tensiona tais modelos.

Desse modo, a descrição dos estados do eu lírico revela como as sensações, sobretudo a manifestação da luxúria, conduzem a uma experiência de perturbação, na qual o sujeito se vê enlouquecido, eufórico, delirante e, por vezes, capaz de encontrar gosto na dor. Bruno Emanuel Vieira (2022, p. 78), por exemplo, observa que, na escrita de Judith, “a felicidade plena só seria possível para aquele sujeito a partir da dor. Talvez pelo fato de estar inserida em uma sociedade conservadora e patriarcal. Talvez porque o gozo a partir do erotismo só possa ser possível assim”, apontando para a recorrência de uma escrita atravessada por dor e fruição. Nadia Luciene Zirolto (2022), por sua vez, associa essa configuração ao horizonte moralizante cristão, no qual o desejo feminino tende a aparecer relacionado ao pecado e ao sofrimento:

Tanto podemos ver que mesmo em outras autoras do mesmo período ou ainda em período pouco posterior, como Florbela Espanca, a temática do desejo afetivo e sexual feminino aparece frequentemente relacionada à dor, segundo a doutrina moralizante cristã da época, o prazer das mulheres estaria inevitavelmente ligado à dor e ao pecado, de forma a se igualar com o pecado original cometido por Eva, a primeira mulher, que tendo comido do fruto proibido (que pode ser considerado uma metáfora para o ato sexual) teria que cobrir seus genitais e, principalmente, daria à luz seus filhos entre muitas dores (Zirolto, 2022, p. 105).

Essa leitura torna-se mais ampla quando consideramos que, como afirmam Villaça e Góes (2014, p. 89), “os corpos são objetos marcados pelas normas culturais e a leitura de suas articulações, de sua maior ou menor proximidade, possibilita a compreensão da organização social”. Neste sentido, o erotismo judithiano não só desestabiliza os valores propostos pela Igreja, mas problematiza a própria normatividade que incide sobre o corpo feminino.

Essa dinâmica se apresenta de forma especialmente nítida em “A Minha Colcha Encarnada”, poema em que o corpo se torce em desejos, instaurando um campo de tensões que oscilam entre doçura e ferocidade. Esta ênfase radical sobre o corpo contrasta com aquilo que Villaça e Góes (2014, p. 89-90) nos lembram sobre a sociedade ocidental: “na vida corrente, o lugar do corpo como carne é o do silêncio, da discrição, do apagamento e do escamoteamento”.

Em *Decadência*, ao contrário, o corpo não permanece soterrado, mas se expõe em sua carne, em sua pulsação e em sua ruptura com a norma social. O texto transforma a colcha em superfície erótica e em metáfora de carne, fazendo do tecido um substituto simbólico do corpo desejado. Nesse movimento, o erotismo se organiza por gestos ambíguos, nos quais prazer e dor se articulam continuamente.

Conforme observa Heck (2025, p. 74), a imagem de “mordendo o cetim com beijos”, construída logo nos primeiros versos — “Torcem-me o corpo desejos.../ mordendo o cetim com beijos/ numa ânsia desgrenhada!” (Teixeira, 2015, p. 81, v. 12-14) —, condensa uma das marcas centrais da poética erótica de Judith Teixeira ao fundir impulsos aparentemente opostos. A mordida, associada ao instinto carnal e à voracidade, é suavizada pelo gesto do beijo, produzindo uma cena em que violência e ternura se entrelaçam. Além disso, o cetim deixa de ser apenas um objeto material e passa a funcionar como metáfora do corpo feminino, da pele e da carne, convertendo-se em matéria viva no interior do poema. Tal operação evidencia ainda a lógica da substituição, na qual o desejo, impedido de se dirigir diretamente ao corpo real, desloca-se para o tecido, que passa a ocupar simbolicamente o lugar da mulher desejada. Nesse processo, o verso final, “numa ânsia desgrenhada!”, rompe com o ideal de feminilidade disciplinada, figurando um corpo que se desorganiza diante do excesso erótico. Como sintetiza a pesquisadora:

A imagem seguinte, ‘mordendo o cetim com beijos’, sintetiza com perfeição uma das marcas da poesia erótica de Judith Teixeira, a união entre ternura e ferocidade, entre doçura e voracidade. A mordida, gesto geralmente associado ao impulso carnal, quase animal, é suavizada pelo ‘com beijos’, criando uma fusão entre carinho e violência, entre prazer e dor. O cetim, novamente, não é apenas tecido, mas metáfora para o corpo, para a pele, para a carne feminina. Ao ser mordido e beijado, o cetim transforma-se completamente em matéria viva, em corpo desejado (Heck, 2025, p. 74).

Em seguida, a inscrição temporal final “Noite de Dezembro – Horas de Febre” reforça o delírio como estado do corpo, já consumido pelo excesso, em consonância com a experiência erótica marcada pela tensão entre fruição e esgotamento.

Essa mesma lógica — em que a fruição não se separa do ferimento e em que o erotismo tende à hipérbole — se intensifica em “Rosas Vermelhas”, poema em que o vermelho é estruturante. Quando o eu lírico descreve “– Na roupa branca de linho,/ as rosas,/ são corações a sangrar...” (Teixeira, 2015, p. 69, v. 14-16), o contraste entre o branco e o vermelho organiza uma cena visual e simbólica, na qual o branco, “a cor feminina da inocência” (Heller, 2013, p. 272), aparece manchado pelo vermelho, que surge como intensidade e hipérbole. Ao transformar as flores em “corações a sangrar”, Judith reforça a corporalidade da imagem e articula cor e carne numa mesma operação. O próprio léxico do vermelho é reivindicado pela autora como traço de estilo na conferência *De Mim* — “Depois da realização artística dos meus poemas **vermelhos e incendiários**, onde esculpi corpos de beleza nas atitudes bizarras em que deslumbrei os meus sentidos” (Teixeira, 2015, p. 291,

grifo nosso) —, o que confirma a centralidade desta escolha imagética. Mendes (2017, p. 311) sintetiza o movimento ao notar que, em “Rosas Vermelhas”, “a sua presença – acompanhada por uma adjetivação que intensifica o excesso: ‘estridente’ e ‘rubras’ – constrói uma situação pessoal de vivência de prazer na dor”.

Em seguida, o poema reforça a ambiguidade entre dor e prazer como estrutura e não como acidente: “Toda a noite me piquei/ nos seus agudos espinhos!/ E toda a noite as beijei/ em desalinhos...” (Teixeira, 2015, p. 69, v. 8-11). O ferimento é insistente e reiterado (“toda a noite”), mas a mesma repetição sustenta o prazer pelo gesto do beijo. Gonçalves e Santos (2017, p. 9) lembram que “a roseira com seus espinhos traz a metáfora das dores relacionadas ao amor e a noção de regeneração”, deslocando a rosa para um campo em que amar implica ferir-se. Giavara (2013, p. 195) aprofunda a leitura ao apontar a coexistência paradoxal de prazer e dor na “ambiência” do texto, sugerindo uma disposição “masoquista” recorrente: “o sujeito poético é, então, vítima e algoz de si mesmo, porque não pode deixar de se submeter ao seu instinto libidinal”. É justamente nesse ponto que a cena começa a tocar mais explicitamente a ruína: “Morrem as rosas desfolhadas.../ Matei-as!/ Apertadas/ às mãos-cheias!” (Teixeira, 2015, p. 69, v. 16-20). A cadência rítmica dos versos curtos e fragmentados funciona como confissão de um descontrole, como se a forma reproduzisse o ritmo de uma hipérbole pulsional. A escritora aproveita de um impulso imagético para criar suas poesias, as metáforas utilizam objetos, cores e sensações para exprimir o sentimento de um eu lírico que não tem medo de demonstrar a luxúria e a dor.

Essa ambiguidade, longe de ser uma contradição, é uma estrutura recorrente da poética de Judith Teixeira. O erotismo, para a poetisa, não se limita à busca da suavidade, mas se inscreve justamente no terreno paradoxal em que o corpo goza ao mesmo tempo em que sofre. Portanto, para discutir o assunto, retoma-se as observações presentes no artigo “Dor e gozo: de Freud a Lacan” (2012), de Edilene Freire de Queiroz, doutora em Psicologia Clínica. A pesquisadora observa que Freud, ao formular o princípio do prazer, compreendeu o funcionamento do aparelho psíquico como regido pela busca de evitar a tensão excessiva e o desprazer (Queiroz, 2012, p. 852). Neste sentido, a dor emerge como ruptura do equilíbrio, afinal:

As causas precipitadoras da dor, segundo Freud (1977/1950-1895), são, por um lado, o aumento da quantidade de excitação sensível, mesmo a dos órgãos sensoriais mais susceptíveis, e, por outro lado, a uma interrupção da continuidade mesmo quando a quantidade de excitação é mínima. A dor está ligada a uma quantidade de investimento mais intenso, o qual rompe as barreiras de contato, que protegem o sujeito dos estímulos excessivos (Queiroz, 2012, p. 854).

O caráter quantitativo da dor, vinculado ao excesso de estímulo, não elimina sua base orgânica, pois “há neurotransmissores que ativam os neurônios excitatórios e outros que liberam substâncias analgésicas, as quais defendem o organismo de dores intensas” (Queiroz, 2012, p. 854). Todavia, Freud, em sua obra *As pulsões e seus destinos* (2016), também ressalta que há formas de funcionamento inusitadas, nas quais a dor deixa de ser apenas força repulsiva para se tornar força atrativa:

[...] quando se completa a transformação do sadismo em masoquismo, as dores se prestam muito bem a uma meta masoquista passiva, pois temos todos os motivos para supor que também as sensações dolorosas, bem como as de desprazer, alcançam a excitação sexual e produzem um estado prazeroso, podendo-se, por isso, aceitar de bom grado o desprazer da dor. Quando a sensação de dor chega a tornar-se uma meta masoquista, pode surgir também, de modo retroativo, a meta sádica de infligir dores; de modo que alguém, ao provocá-las em outrem, frui masoquistamente pela identificação com o objeto que as sofre. Certamente que em ambos os casos não se frui a dor em si, mas sim a excitação sexual que a acompanha, e, para o sádico, de modo especialmente cômodo. A fruição da dor seria, portanto, uma meta originariamente masoquista, a qual só pode tornar-se uma meta pulsional em alguém originariamente sádico (Freud, 2016, p. 45).

Tal formulação, que associa dor e prazer sob a lógica do circuito pulsional, ilumina de modo particular o erotismo de “Rosas Vermelhas”, no qual Judith Teixeira transforma o sofrimento em via de fruição. As imagens de sangue, dilaceração e entrega configuram poeticamente o movimento descrito por Freud, logo, o desprazer converte-se em prazer e a dor é erotizada, tornando-se expressão de uma força vital.

A relação entre prazer e aniquilamento encontra, aqui, respaldo crítico em leituras que apontam a tendência à destruição do sujeito na poética de Judith. Maria do Carmo Cardoso Mendes (2017, p. 304) evidencia que a obra recorre ao “desejo de morte” e ao “culto da estesia do fúnebre” como uma tendência pela aniquilação do sujeito nos versos de Judith. Segundo a autora:

A atitude derrotista e regressiva perante a vida, a apatia, a desistência e o apelo ao sono abúlico (a permitir uma aproximação da obra de Judith Teixeira à *Clepsidra* de Pessanha), convertem-se com frequência num desejo de morte ou, pelo menos, no culto da estesia do fúnebre. [...] **A exaustão do sofrimento e o entendimento da vida como sucessão lenta de dor desencadeiam uma aspiração de anulação [...]** (Mendes, 2017, p. 304, grifo nosso).

Em “Rosas Vermelhas”, essa anulação não aparece apenas como tema, mas como gesto, pois a flor é apertada e destruída no auge da fruição e, ao destruí-la, o sujeito lírico parece consumir também a si mesmo. Valentim (2013, p. 155) observa que o eu lírico

“performatiza o seu ensanguentamento”, sugerindo “uma perfeita integração entre sujeito amante e objeto desejado”. Assim, desejo e morte passam a operar como faces do mesmo excesso.

A articulação entre corpo, prazer e linguagem pode ser aprofundada à luz da reflexão de Ann Rosalinde Jones (1981), ao discutir as propostas da *écriture féminine* no contexto do feminismo francês. Segundo a autora, as principais teóricas desse movimento compartilham a crítica ao caráter falocêntrico da cultura ocidental, marcada pela apropriação masculina da linguagem:

As quatro mulheres francesas que discutirei aqui — Julia Kristeva, Luce Irigaray, Helene Cixous e Monique Wittig — compartilham um adversário comum, o pensamento masculinista; mas elas imaginam diferentes modos de resistir e ir além dele. Seu ponto em comum é uma análise da cultura ocidental como fundamentalmente opressiva, como falocêntrica. [...] Falar e, especialmente, escrever a partir dessa posição é apropriar-se do mundo, dominá-lo por meio do domínio verbal. O discurso simbólico (a linguagem, em vários contextos) é outro meio pelo qual o homem objetiva o mundo, reduzindo-o aos seus termos, falando em nome de tudo e de todos — incluindo as mulheres (Jones, 1981, p. 248, tradução nossa)⁴².

Neste horizonte, a resistência feminina não se dá apenas no plano temático, mas se realiza na própria experiência do prazer e na reinscrição do corpo na escrita. Como observa Jones (1981, p. 248, tradução nossa)⁴³, “essas mulheres francesas concordam que a resistência ocorre na forma de *jouissance*, ou seja, na reexperiência direta dos prazeres físicos da infância e da sexualidade posterior, reprimidos, mas não obliterados pela Lei do Pai”.

A escrita de Judith Teixeira, ao associar erotismo, hipérbole e linguagem poética, aproxima-se desse gesto de reinscrição da *jouissance* no discurso, fazendo do corpo feminino não um objeto silenciado, mas fonte ativa de significação. Nesse sentido, como afirma Jones (1981, p. 252, tradução nossa)⁴⁴, “finalmente, na medida em que o corpo feminino é visto como uma fonte direta da escrita feminina, um discurso alternativo poderoso parece possível: escrever a partir do corpo é recriar o mundo”.

⁴² No original: “The four French women I will discuss here – Julia Kristeva, Luce Irigaray, Helene Cixous, and Monique Wittig – share a common opponent, masculinist thinking; but they envision different modes of resisting and moving beyond it. Their common ground is an analysis of Western culture as fundamentally oppressive, as phallogocentric. [...] To speak and especially to write from such a position is to appropriate the world, to dominate it through verbal mastery. Symbolic discourse (language, in various contexts) is another means through which man objectifies the world, reduces it to his terms, speaks in place of everything and everyone else – including women”.

⁴³ No original: “These French women agree that resistance does take place in the form of *jouissance*, that is, in the direct reexperience of the physical pleasures of infancy and of later sexuality, repressed but not obliterated by the Law of the Father”.

⁴⁴ No original: “Finally, to the extent that the female body is seen as a direct source of female writing, a powerful alternative discourse seems possible: to write from the body is to recreate the world”.

Em “Rosas Vermelhas”, a rosa erotizada, ferida e consumida pela experiência extrema do prazer, funciona como prolongamento simbólico do corpo que escreve e se escreve. Além disso, ao situar a escrita feminina como resposta a um sistema amplo de opressões, Jones enfatiza que a inscrição do corpo na linguagem possui também uma dimensão política e coletiva:

Se nos lembrarmos de que o que as mulheres realmente compartilham é uma opressão em todos os níveis, embora ela nos afete de maneiras diferentes — se pudermos traduzir *féminité* em um ataque coordenado não apenas à linguagem, mas também diretamente aos arranjos sociosexuais que nos impedem de alcançar nosso próprio potencial e nos afastam umas das outras —, então estaremos no caminho para nos tornarmos ‘les jeunes nées’ imaginadas pelos feminismos franceses em sua melhor forma (Jones, 1981, p. 261, tradução nossa)⁴⁵.

Deste modo, a escrita luxuriante de Judith Teixeira pode ser compreendida como parte desse movimento mais amplo de resistência simbólica, no qual o corpo, o prazer e a linguagem se articulam como formas de enfrentamento à tradição falocêntrica.

É nesse clima que a repetição “Alvorada!/ Alvorada!” funciona como apelo e quase refrão — um pedido de retorno, de despertar —, mas a súplica é imediatamente atravessada por “Eu vou morrer...”, verso em que a experiência erótica toca um limiar extremo. Como aponta Bataille (1988), o erotismo se vincula à transgressão e à ultrapassagem de limites, razão pela qual prazer e morte surgem enlaçados; nesse horizonte, a tradição francesa nomeou o orgasmo como *la petite mort*, traduzindo o instante paradoxal em que o gozo máximo convive com a sensação de dissolução. No poema, essa associação reforça a lógica do erotismo como excesso que, ao mesmo tempo, exalta e esgota, projetando na rosa (encarnada, molhada, ferida e destruída) a metáfora do prazer que não se separa da dor e da ideia de fim.

Se em “Rosas Vermelhas” a ruína aparece como destruição do objeto erotizado, em “A Estátua” a tensão se organiza pelo contraste entre um corpo imóvel e um sujeito tomado por instabilidade, febre e convulsão, Silva (2023, p. 160) assinala que “o desejo, novamente envolto em agonia, provoca — outra vez, e quase sempre na poesia de Judith — convulsões incontrolláveis. Em ‘A estátua’, a convulsão é a confissão do gozo”. A segunda estrofe condensa esse estado febril: “E quantas vezes pela escuridão/ A arder na febre de um delírio,/ Os olhos roxos como um lírio/ Venho espreitar os gestos que eu sonhei...” (Teixeira, 2015, p. 47). O desejo, vivido no sonho, invade o corpo desperto, sendo que a febre e a vigília surgem

⁴⁵ No original: “If we remember that what women really share is an oppression on all levels, although it affects us each in different ways – if we can translate *féminité* into a concerted attack not only on language, but also directly upon the sociosexual arrangements that keep us from our own potentials and from each other-then we are on our way to becoming ‘les jeunes nées’ envisioned by French feminisms at their best”.

como consequências físicas da luxúria, produzindo um sujeito consumido pelo excesso. Em seguida, destacado por pontos separadores, há dois versos em *enjambement*⁴⁶ iniciados por um travessão: “– Sinto os rumores duma convulsão,/ a confessar tudo que eu cisme!” (Teixeira, 2025, p. 47, v. 10-11). O travessão pode ser analisado como o início de uma fala do eu lírico, que atenua a sua condição física como uma “convulsão”. As descrições acerca dos seios da estátua também revelam como o eu lírico a enxerga, como nos versos “Sonho que pela noite, altas horas,/ aqueces o mármore frio/ do alvo peito entumecido...” (Teixeira, 2025, p. 47, v. 3-5).

A última estrofe, ao declarar “Ó Vénus sensual!/ Pecado mortal/ do meu pensamento!” (Teixeira, 2025, p. 47), torna explícita a associação entre erotismo e interdito, pois o desejo é assumido como culpa e, ao mesmo tempo, como fascínio. Os léxicos “pecado” e “mortal” são decisivos para a construção de uma luxúria que arrasta o sujeito à decadência, pois não há recuo, mas fruição e assunção das consequências — como a febre, a convulsão e a vigília que acometem o eu lírico. Tal desenlace dialoga com a concepção batailleana do erotismo como travessia de um limite, experiência liminar que se aproxima da morte.

Do ponto de vista teológico, como lembrado em capítulos anteriores, “luxúria” — apropriada pela tradição cristã, embora já pensada por Aristóteles — designa desejos corporais excessivos e descontrolados, elevados ao rol dos pecados capitais. Judith, porém, reforça essa superação do interdito sexual no poema, no qual não parece ser refreado, mas sim sentido e experimentado em todas as suas consequências, como a febre e a convulsão.

Segundo a obra *Catecismo da Igreja Católica* (1999), desenvolvida pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), o pecado mortal é aquele que “[...] destrói a caridade no coração do homem por uma infracção grave à Lei de Deus. Desvia o homem de Deus, que é o seu último fim, a sua bem-aventurança, preferindo-Lhe um bem inferior” (CNBB, 1999, p. 545). Deste modo, a bíblia apresenta algumas passagens que se referem aos pecados considerados graves, ou seja, que afastaram o homem de Deus. Na carta de São Paulo aos Gálatas, no capítulo 5, versículos 19-23⁴⁷, encontram-se alguns exemplos:

Quando seguem os desejos da natureza humana, os resultados são extremamente claros: imoralidade sexual, impureza, sensualidade, idolatria, feitiçaria, hostilidade, discórdias, ciúmes, acessos de raiva, ambições egoístas, dissensões, divisões, inveja,

⁴⁶ Segundo Fernando Paixão (2014, p. 125), *enjambement* é um “termo da poética que designa a passagem para o verso seguinte de uma ou várias palavras que completam o sentido do verso precedente; descontinuidade entre a quebra do verso e a unidade sintática”.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/1930/GAL.5.NVT>. Acesso em: 14 out. 2025.

bebedeiras, festanças desregradas e outros pecados semelhantes. Repito o que disse antes: quem pratica essas coisas não herdará o reino de Deus. Mas o Espírito produz este fruto: amor, alegria, paz, paciência, amabilidade, bondade, fidelidade, mansidão e domínio próprio. Não há lei contra essas coisas!

Portanto, as atividades de imoralidades sexuais, incluindo aqui a sensualidade, entram na condição de pecados mortais. Entretanto, além da gravidade do pecado para a Igreja, há outro critério para um pecado ser considerado mortal, a consciência: “para que o pecado seja mortal tem de ser cometido com plena consciência e total consentimento. Pressupõe o conhecimento do carácter pecaminoso do acto, da sua oposição à Lei de Deus” (CNBB, 1999, p. 546), critérios que são similares ao que acontecem no poema de Judith, afinal, é uma ação descrita como um pecado mortal pelo eu lírico que conscientemente opta por rememorar o seu desejo pela noite.

O duplo prazer/dor reaparece com força nos versos finais: “Tens nos seios de bicos acerados,/ num tormento,/ a singular razão dos meus cuidados” (Teixeira, 2015, p. 47). Os “bicos acerados” ferem, mas fundam o fascínio, dor e atração se implicam. “Razão” conserva sua ambiguidade produtiva, pois é motivo e é racionalidade. O que atormenta é também o que zela com cuidado. Assim, o poema termina não com a posse, mas com o estremecimento do eu diante daquilo que o ultrapassa — o desejo. A estátua, fria e inalcançável, torna-se corpo vivo pela linguagem, e é nesta construção que a luxúria se cumpre, não como simples desejo, mas como invenção. Judith Teixeira reverte o olhar, e o que antes era desejo interno transforma-se em voz, um corpo que se escreve.

Neste ponto, torna-se também relevante recordar que a enunciação do desejo por uma mulher — sobretudo quando não orientado ao masculino — se organiza historicamente em confronto com regimes persistentes de silenciamento, deslegitimação e apagamento. Deste modo, como apresenta a pesquisadora Annabelle Hirsch, em sua obra *A History of Women in 101 objects* (2022), a visão patriarcal historicamente buscou subjugar as mulheres ao papel de inferioridade e, muitas vezes, de invisibilidade. Um exemplo é a figura mítica de Lilith, por vezes referida como a primeira mulher de Adão, que, ao reivindicar igualdade na relação, foi interpretada negativamente, como apresenta Hirsch (2022, p. 40, tradução nossa)⁴⁸:

O que mais poderia ser uma mulher que se recusava a se subjugar? Ela era retratada como um demônio, um poder sombrio, às vezes também como uma prostituta.

⁴⁸ No original: “What else would a woman who refused to subjugate herself be? She was portrayed as a demon, a dark power, sometimes also a prostitute. A few people even believed she’d disguised herself as a serpent and smuggled her way into the Garden of Eden in order to tempt Eve. In pop culture she’s become a vampire queen, Satan’s wife, a hideous witch. Whichever form she’s taken, she’s always been something from which we need protection: a wicked, renegade woman”.

Algumas pessoas até acreditavam que ela se disfarçou de serpente e entrou clandestinamente no Jardim do Éden para tentar Eva. Na cultura pop, ela se tornou uma rainha vampira, esposa de Satanás, uma bruxa hedionda. Seja qual for a forma que ela assumiu, sempre foi algo de que precisamos nos proteger: uma mulher perversa e renegada.

Pode-se mencionar também o caso de um esqueleto viking, datado do século X, que por muito tempo foi tomado como masculino por arqueólogos, até que testes de DNA indicaram tratar-se de restos femininos (Hirsch, 2022, p. 43). O episódio torna-se ainda mais significativo ao se notar que, por volta da década de 1970, uma pesquisadora já levantara dúvidas sobre o sexo do esqueleto, mas foi desacreditada por um raciocínio naturalizado, sustentado por valores patriarcais apresentados como evidências “óbvias”:

É verdade que, na década de 1970, uma pesquisadora (mulher) havia colocado em dúvida o sexo do esqueleto — seus antebraços eram excepcionalmente finos, observou ela; algo não estava certo ali —, mas ela foi gentilmente aconselhada a não se preocupar com isso. Uma sepultura contendo tantas armas só poderia pertencer a um guerreiro de alto escalão, e somente homens podiam ser guerreiros de alto escalão — portanto, era um esqueleto de homem. Simples (Hirsch, 2022, p. 44, tradução nossa)⁴⁹.

Trata-se, portanto, de mais um indício de como o patriarcado opera de modo histórico e cultural, de modo que certas ideias — por exemplo, a associação da feminilidade à submissão — podem conduzir a interpretações equivocadas naturalizadas como verdades. Algo semelhante pode ser pensado em relação ao desejo sexual, por ser frequentemente entendido como domínio masculino, ele se torna polêmico quando enunciado por uma mulher, sobretudo quando não está orientado ao masculino, isto é, quando o homem não ocupa o lugar de desejado. No entanto, como lembra Hirsch (2022), essa manifestação é antiga e encontra uma de suas provas mais contundentes na poesia de Safo:

Hoje em dia, nomear e descrever o desejo feminino pode parecer algo totalmente novo para nós, como se fôssemos os primeiros a ousar fazê-lo. Safo é a prova de que estamos nos dando muito crédito, que sempre houve mulheres — mesmo séculos antes do cristianismo — que não apenas sentiam luxúria, mas também não tinham problema em expressá-la (Hirsch, 2022, p. 24, tradução nossa)⁵⁰.

⁴⁹ No original: “It’s true that, back in the 1970s, a (female) researcher had cast doubt on the skeleton’s gender – its forearms were unusually slender, she noted; something wasn’t quite right here – but she’d been kindly advised not to worry her pretty little head about it. A grave containing so many weapons could only have belonged to a high-ranking warrior, and only men could be high-ranking warriors – hence it was a man’s skeleton. Simple”.

⁵⁰ No original: “These days, naming and describing female desire can seem brand new to us at times, as though we were the first to dare to do so. Sappho is the proof that we are giving ourselves too much credit here, that there have always been women – even centuries before Christianity – who didn’t just feel lust but also had no problem articulating it”.

Nesse horizonte, a obra de Judith Teixeira pode ser compreendida como parte de uma longa linhagem de mulheres que ousam inscrever o corpo, o prazer e a paixão na linguagem, enfrentando dispositivos históricos que tentam converter o desejo feminino em interdito, desvio ou silêncio. Sua escrita, ao assumir a luxúria como experiência estética e discursiva, confronta diretamente os mecanismos de apagamento, reinscrevendo o corpo feminino como lugar legítimo de enunciação, memória e criação.

A reflexão proposta por Annabelle Hirsch (2022) encontra ressonância direta nas formulações da crítica feminista de Elaine Showalter (1994), sobretudo no que se refere à necessidade de construir instrumentos de leitura capazes de enfrentar os mecanismos históricos de apagamento da autoria feminina. Ao propor a “ginocrítica” como campo de investigação centrado na experiência, na linguagem e nas condições de produção das mulheres escritoras, Showalter (1994) desloca a crítica literária de uma perspectiva abstrata e universalizante para uma leitura situada, atenta às assimetrias de poder que atravessam a história literária.

Neste sentido, os exemplos analisados por Hirsch (2022) — da demonização de Lilith à desautorização científica da pesquisadora no caso do esqueleto viking — ilustram precisamente o tipo de silenciamento estrutural que a ginocrítica busca tornar visível. Trata-se de reconhecer que a marginalização das mulheres não se limita à ausência de vozes, mas se manifesta também na forma como seus discursos são interpretados, neutralizados ou desacreditados.

É nesse quadro que a poesia de Judith Teixeira se inscreve como prática de resistência simbólica. Ao fazer do corpo, do desejo e da luxúria matéria central da enunciação lírica, a autora não apenas rompe interditos morais, mas também desafia os dispositivos críticos que historicamente buscaram reduzir a escrita feminina a desvio, escândalo ou exceção. Sua obra exige, portanto, uma leitura que reconheça simultaneamente sua densidade estética e sua dimensão política, tal como propõe Showalter (1994) ao reivindicar uma crítica comprometida com a visibilidade e a legitimidade da experiência feminina.

Nesse horizonte teórico que evidencia a escrita feminina como prática situada, tensionada por interditos culturais e pela necessidade constante de negociação com a norma hegemônica, torna-se possível compreender o poema “O Meu Chinês” como uma elaboração singular do desejo sob condições de restrição.

A escrita de Judith Teixeira, ao colocar o corpo feminino no centro da enunciação, participa desse movimento de reinscrição histórica, no qual o desejo e a carne não são mais silenciados, mas tomam a palavra. Como observa Klobucka (2009), a autoria feminina

constrói-se frequentemente em diálogo com formas indiretas de expressão, deslocamento e reinvenção simbólica, sobretudo quando se trata de tematizar o corpo, o prazer e a subjetividade. Afinal, como afirmam Villaça e Góes (2014, p. 51), “[...] o feminismo nos ensinou que a História começa e termina com a apropriação do corpo”.

É nesse contexto que “O Meu Chinês” desloca a ruína para uma outra modalidade, não a destruição do objeto, mas a inquietação do desejo que se realiza sobretudo como devaneio e fuga. A marcação temporal “Inverno – Noite – Hora Inquieta” instala um clima de frieza, isolamento e ansiedade, como se a própria estação figurasse um estado interior de desejo não pacificado.

A noite, como espaço de sonho e correspondência do interior, representa um período no qual o eu lírico possui espaço para refletir. Além disso, as imagens noturnas, muitas vezes, representam momentos de melancolia e dúvidas, um momento de reflexão do interior como demonstra Simiscuka (2007, p. 52):

O ambiente noturno, no qual as cores são limitadas, os sons aplacados e a movimentação controlada, combina com as carências, tristezas e dúvidas daqueles que nele se inserem e o buscam como correspondência do seu interior. Daí a harmonia intimista entre os sentimentos do sujeito poético e a noite, ressaltada especialmente pela sensibilidade romântica. A solene quietude noturna, entrecortada apenas por rumores imprecisos, e a visualidade fantasmagórica, em contraste com a alegria ruidosa e a clareza dos espetáculos diurnos, fazem da noite um espaço confortante para se chorar. Após a intensidade experimentada pelas paixões durante o dia, a noite prenuncia o alívio, a consolação e a calma aos dramas íntimos (Simiscuka, 2007, p. 52).

Nesse contexto, o eu lírico vive menos uma realização plena e mais um desejo insistente, que se perpetua na imaginação: “fujo levando/ o meu Chinês comigo!” (Teixeira, 2015, p. 48, v. 14-15). Portanto, a fuga é um gesto de libertação e de transgressão, mas também é índice de incompletude, pois, o desejo precisa fugir porque não encontra lugar no real.

Tal evasão dialoga com o horizonte decadentista-simbolista como resposta ao racionalismo e à rigidez moral, conforme Andrade (2018, p. 25) descreve ao explicar o “desejo de fuga” como saída diante do não pertencimento e da dor, frequentemente por meio da criação artística, da recordação, de “paraísos artificiais” ou de escapes semelhantes:

Em geral, é em meio a essa melancolia que surge a sensação de apartamento e o desejo de fuga. Esse anseio pode se dar em dois momentos. O primeiro momento é aquele em que o Poeta, ao observar o mundo que o cerca, não se sente parte do mesmo, como se pertencesse a outro mundo e neste estivesse degradado. Dentro dessa face do exílio encontram-se numerosas manifestações poéticas de autores

como Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca e outros. Esse afastamento do real não é disparado por alguma razão que o incite ao eu poético; é primário, involuntário, fazendo parte da consciência que o eu lírico tem de si e do mundo. Em um segundo momento, diante da desilusão, do desânimo ou do sentimento de não-pertencimento acima descrito, por exemplo, a saída que o Poeta encontra para se esquivar de tal sofrimento é a fuga para um mundo por ele criado, o mundo de sua criação artística, a recordação do passado, os paraísos artificiais, o ópio, apenas para listar alguns dos mais recorrentes escapes (Andrade, 2018, p. 25)

A pesquisadora Andreia Fragata Oliveira Boia (2013, p. 92) observa que, em “O Meu Chinês”, o sujeito poético “sonha com as horas de prazer”, mantendo a dúvida entre “sonho de poeta/ou de heroína”, o que evidencia simultaneamente “o poder da escrita” e “o delírio”.

Logo, Judith reatualiza a tendência de fuga, a evasão se torna forma de afirmar desejo e liberdade feminina pela imaginação poética. Ao projetar “alcovas orientais” e “países distantes”, o poema amplia o espaço simbólico do prazer e transforma a diferença em motor do devaneio: “as horas sensuais,/ as horas delirantes” (Teixeira, 2015, p. 49, v. 21-22). A realização não se fixa, pois o desejo se faz cíclico: “Eu e o meu Chinês/ temos fugido tanta, tanta vez!” (Teixeira, 2015, p. 48, v. 24-25). O prazer, aqui, se refaz na linguagem, e é na repetição que se evidencia uma outra decadência — a do sujeito sempre em falta, inquieto, sempre em fuga.

Deste modo, “A Minha Colcha Encarnada”, “Rosas Vermelhas”, “A Estátua” e “O Meu Chinês” configuram, por vias distintas, a luxúria como hipérbole que dobra o corpo, desestabiliza o sujeito e tensiona a experiência entre realização e ruína. Seja pela colcha que enlouquece o eu lírico em prazer, pela mordida que se suaviza em beijo, pela rosa que sangra e é destruída, pela estátua que fere e fascina, ou pela fuga reiterada que mantém o desejo em estado de inquietação, Judith Teixeira organiza uma poética em que prazer e dor não se opõem, mas se implicam — e em que a decadência do ser se manifesta justamente como intensidade, febre, delírio e aniquilamento.

Nesse horizonte, o sujeito deseja até o limite e consome-se no excesso; o erotismo, assim, não conduz à pacificação, mas à intensificação contínua do viver, sob a forma de febre, delírio, inquietação e aniquilamento simbólico. Ao inscrever esse percurso na voz de uma mulher que nomeia, assume e poetiza o próprio desejo, Judith Teixeira não apenas representa a luxúria, mas a produz como acontecimento discursivo, fazendo do corpo feminino um lugar de invenção, de resistência e de sentido. A “decadência do ser”, neste contexto, não significa esvaziamento, mas potência; é na ruína, na instabilidade e no excesso que se constrói uma poética capaz de confrontar os interditos morais, os regimes de silenciamento e as leituras neutralizadoras.

Por conseguinte, prazer e dor, criação e destruição, desejo e perda não se apresentam como polos opostos, mas como dimensões indissociáveis de uma mesma experiência lírica, na qual o sujeito se constitui precisamente no movimento de se exceder, de se desfazer e de se reescrever pela palavra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que outras mulheres, outras soberanas inconfessas, possam exclamar então: eu também transbordo, meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece cantos extraordinários, eu também, tantas vezes, me senti plena de torrentes luminosas a ponto de explodir, de formas muito mais belas do que aquelas que, emolduradas, se vendem por migalhas (Cixous, 2022, p. 38).

A presente dissertação partiu da necessidade de examinar a obra de Judith Teixeira a partir de uma perspectiva que integrasse análise formal, reflexão teórica e contextualização histórica, de modo a compreender os mecanismos pelos quais sua escrita foi simultaneamente produzida, interdita e, por longos períodos, silenciada. Ao longo do trabalho, buscou-se demonstrar que a marginalização da autora não pode ser explicada por critérios estritamente estéticos, mas deve ser compreendida como resultado de um conjunto de forças discursivas, morais e institucionais que operaram na construção de sua recepção. Assim, mais do que recuperar uma trajetória esquecida, a pesquisa propôs problematizar os modos pelos quais o campo literário português do início do século XX regulou a circulação de discursos sobre o corpo, o desejo e a autoria feminina.

A trajetória intelectual e literária de Judith Teixeira evidencia de forma exemplar os impasses enfrentados por mulheres que ousaram inscrever experiências dissidentes na linguagem poética. Desde suas primeiras publicações até os episódios de censura e perseguição, observa-se que sua obra foi frequentemente lida sob o signo da transgressão moral, em detrimento de sua complexidade estética. Neste sentido, o episódio “Literatura de Sodoma”, tal como as reações críticas que se seguiram à publicação de *Decadência* (1923), não constituem meros acontecimentos externos à obra, mas integram o horizonte de sua produção e recepção. A conferência *De mim* (1926) assume, nesse contexto, um papel central, ao explicitar a consciência autoral de Judith e sua defesa da escrita como extensão do corpo, do desejo e da experiência vivida, configurando-se como um gesto ético e estético de afirmação da mulher enquanto sujeito de linguagem e de criação.

A escolha de *Decadência* como *corpus* principal desta investigação permitiu analisar a luxúria não como elemento temático isolado, mas como categoria estruturante da poética judithiana. A pesquisa demonstrou que o desejo, em seus poemas, se constrói por meio de um conjunto articulado de imagens, ritmos, formas e procedimentos simbólicos, que tensionam permanentemente os limites entre o permitido e o interdito. Em diálogo com as reflexões de Georges Bataille (1988) sobre o erotismo, foi possível compreender a luxúria como experiência liminar, marcada pela coexistência entre atração e proibição, fruição e risco,

prazer e ameaça de dissolução. Nesse sentido, a escrita de Judith não se limita à representação do desejo, mas o produz como acontecimento estético e discursivo, no qual o corpo feminino se afirma como instância criadora de sentido.

A organização do capítulo analítico em eixos — sendo eles: ambiguidades poéticas, desdobramentos sensoriais e articulação entre prazer/dor e criação/ruína — constituiu uma estratégia metodológica para apreender a complexidade dessa construção. No eixo das ambiguidades, evidenciou-se como a autora mobiliza formas tradicionais, símbolos religiosos e referências estéticas consagradas para tensioná-los a partir de conteúdos marcados pelo delírio, pela corporeidade e pela instabilidade afetiva. A ambiguidade revelou-se, assim, um princípio composicional fundamental, capaz de sustentar múltiplos níveis de leitura e de desestabilizar interpretações normativas.

No eixo dos desdobramentos sensoriais, observou-se que a experiência erótica, na poesia de Judith, se organiza a partir de um regime sensível ampliado, no qual odores, texturas, cores, temperaturas e superfícies assumem papel central. Tecidos, flores, mármore e ornamentos orientais não funcionam como simples elementos decorativos, mas como dispositivos de corporeidade por meio dos quais o desejo se materializa na linguagem. Esta dimensão sensorial dialoga com concepções que aproximam poesia e erotismo enquanto permitem que o corpo se torne instância produtora de sentido.

A análise da articulação entre prazer e dor e da relação entre criação e ruína evidenciou que o erotismo judithiano se constrói em permanente tensão. O desejo aparece frequentemente associado à febre, à exaustão, à perda de controle e à proximidade da dissolução subjetiva, sem que isso implique sua negação. Ao contrário, é justamente nesse limiar que a experiência erótica adquire densidade poética. A noção de decadência, neste contexto, deixa de operar apenas como marca histórica ou estética e passa a funcionar como categoria interpretativa, revelando a coexistência entre fruição e desgaste.

Paralelamente à leitura interna dos poemas, esta dissertação evidenciou que a escrita de Judith Teixeira se inscreve em uma longa história de exclusão da autoria feminina e de repressão ao desejo. As contribuições da crítica feminista e das teorias da escrita feminina permitiram situar sua produção em um campo de disputas simbólicas no qual corpo, linguagem e poder se articulam. As reflexões de autoras como Virginia Woolf (2019) sobre as condições materiais e simbólicas da escrita, como as formulações de Hélène Cixous (2022) acerca da inscrição do corpo na linguagem, mostraram-se fundamentais para compreender por que a poesia de Judith foi percebida como ameaça. O que se tentou silenciar não foi apenas

um conteúdo erótico, mas uma forma de enunciação feminina que reivindicava autonomia estética e subjetiva.

A partir desse percurso, a principal contribuição da dissertação consiste em demonstrar que a poética da luxúria em Judith Teixeira configura um projeto estético consistente, no qual o desejo opera como princípio organizador da linguagem. Ao recusar leituras redutoras que associam sua obra exclusivamente ao escândalo ou à marginalidade, a dissertação buscou evidenciar a complexidade formal, simbólica e discursiva de seus poemas, bem como sua inserção crítica no modernismo português. Ao mesmo tempo, procurou-se mostrar que o apagamento da autora resulta de processos históricos de normatização do corpo e da sexualidade, processos que incidem de modo particular sobre a mulher e sua possibilidade de enunciação.

Neste sentido, ler Judith Teixeira na contemporaneidade implica não apenas reparar uma lacuna historiográfica, mas reavaliar os critérios de legitimidade que orientaram a constituição do cânone. Sua obra convoca a crítica a repensar as relações entre estética e moralidade, autoria e gênero, desejo e linguagem. Ao reinscrever o corpo feminino como espaço de enunciação, Judith amplia as possibilidades de representação do erotismo e contribui para a construção de um campo literário mais plural, no qual a escrita das mulheres não seja exceção.

Por fim, considera-se que a obra de Judith Teixeira permanece como espaço privilegiado para refletir sobre as relações entre desejo, linguagem e poder. Sua poesia não apenas representa experiências dissidentes, mas produz formas de sensibilidade que desafiam regimes normativos de leitura e de vida. Ao afirmar a luxúria como força criativa e como gesto político, Judith inscreve-se como uma voz incontornável para os estudos sobre literatura portuguesa, escrita feminina e poéticas do erotismo, reafirmando a centralidade da mulher na invenção de novos modos de ocupar o mundo.

REFERÊNCIAS

Referências da poetisa Judith Teixeira

TEIXEIRA, J. Almas Simples (Fé). *In*: GOUVEIA E SOUSA, M. de. **Judith Teixeira e o lugar**: uma “irmã de Shakespeare” no modernismo literário português. Coimbra: Areias do Tempo, 2009.

TEIXEIRA, J. A Polícia e as Letras. O caso da apreensão dos livros e o que nos afirma D. Judith Teixeira. **Diário de Lisboa**, nº 586, ano 2, Terça, 6 de Março de 1923. Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos. Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_32787. Acesso em 10 jan. 2025.

TEIXEIRA, J. Decadência. *In*: TEIXEIRA, J. **Poesia e Prosa**. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

TEIXEIRA, J. De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida sobre a Estética Sobre a Moral. *In*: TEIXEIRA, J. **Poesia e Prosa**. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

TEIXEIRA, J. Insaciada. *In*: TEIXEIRA, J. **Poesia e Prosa**. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

TEIXEIRA, J. Lali... *In*: GOUVEIA E SOUSA, M. de. **Judith Teixeira e o lugar**: uma “irmã de Shakespeare” no modernismo literário português. Coimbra: Areias do Tempo, 2009.

TEIXEIRA, J. Satânia. *In*: TEIXEIRA, J. **Poesia e Prosa**. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

Referências sobre a poetisa Judith Teixeira

A MORAL no teatro. O que diz o escritor Aquilino Ribeiro. **Diário de Lisboa**, p. 4, 20 de julho de 1923.

BINET, A. M. Judith Teixeira (1880 – 1959) ou o Primeiro Modernismo português feminino. *In*: SILVA, Fabio Mario da; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria (org.). **Judith Teixeira**: ensaios críticos no centenário do modernismo. Lisboa/ Viseu/Porto: Edições Esgotadas, 2017.

BINET, A. M. Judith Teixeira, uma poetisa entre decadentismo e futurismo. **7faces**, v. 2, 2025.

BOIA, A. F. O. Que o desejo me desça ao corpo: Judith Teixeira e a literatura sáfica. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Porto, Porto, 2013.

BONILHA, J. Europa, de Judith Teixeira e o Almanaque das Senhoras (1870-1928): reflexões sobre mulher e literatura. *In*: SILVA, F. M. da *et al.* **Judith Teixeira**: ensaios críticos. No centenário do Modernismo. Viseu: Edições Esgotadas, 2017.

CANEDO, C; SILVA, F. M. Da. Lena de Valois, a primeira Judith Teixeira. **Entheoria**, 2023.

CASCAIS, A. F. Uma leitura queer da Conferência De mim de Judith Teixeira. *In*: SILVA, Fabio Mario da; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa;

OLIVEIRA, Ana Maria (org.). **Judith Teixeira: ensaios críticos no centenário do modernismo**. Lisboa / Viseu / Porto: Edições Esgotadas, 2017.

CASSIMIRO, L. dos S. T. **A insurgência da voz feminina na poesia portuguesa: a poética desviante de Judith Teixeira e Florbela Espanca**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

CHALAKOVA, I. I. **Poéticas da alteridade: alteridade *queer* na poesia de Judith Teixeira**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

DAL FARRA, M. L. Judith Teixeira. In: MARTINS, F. C. **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 845-846.

DAL FARRA, M. L. **O maldito no feminino: A escrita literária transgressiva em Língua Portuguesa**. Campinas: Editora da Unicamp, 2025.

GARAY, R. P. **Judith Teixeira: o modernismo sáfico português**. Lisboa: Universitária Editora, 2002.

GERRY, C. A prosa novelesca e propagandística de Judith Teixeira vista por seu tradutor. In: SILVA, Fabio Mario *et al.* (org.). **Judith Teixeira: ensaios críticos**. No centenário do modernismo. Lisboa: Edições Esgotadas, 2017.

GIAVARA, S. M. Florbela Espanca e Judith Teixeira: uma história em letras miúdas. **Callipole: Revista de Cultura**, Lisboa, v. 21, 2012.

GIAVARA, S. M. **Poéticas Interditas: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 – 1930) e Judith Teixeira (1880 – 1959)**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, 2015.

GONÇALVES NETO, N. Judith Teixeira e o direito à luxúria: uma leitura de Decadência à luz de Raul Leal e de Sodoma divinizada. **7faces**, v. 2, 2025.

GOUVEIA E SOUSA, M. de. **Judith Teixeira e o lugar: uma “irmã de Shakespeare” no modernismo literário português**. Coimbra: Areias do Tempo, 2009.

HECK, H. C. de M. **Erotismo e Transgressão: A representação da sexualidade feminina em Poemas de Judith Teixeira**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025.

KLOBUCKA, A. M. Europa. In: **Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu**. Lisboa: [s.n.], s.d. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/europa>. Acesso em: 18 dez. 2025.

MAGALHÃES, C. **Florbela Espanca e as escritoras de sua época**. 2016. 15 f. Monografia (Especialização) - Curso de História da Literatura, Universidade Federal de Alfenas, Alfenas, 2016.

MENDES, M. do C. C. Cores ardentes: imagens decadentistas na poesia de Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario *et al.* (org.). **Judith Teixeira: ensaios críticos**. No centenário do modernismo. Lisboa: Edições Esgotadas, 2017.

OLIVEIRA, A. Judith Teixeira: a boca é o vazio cheio da periferia. **Cadernos de Literatura Comparada**, v. 29, 2013.

OLIVEIRA, A. Judith Teixeira, Uma “Poetisa de Valor” Versus “Uma Desavergonhada”. **Entheoria**, v. 10, 2023.

SAMYN, H. Erotismo lésbico e experiência mística: uma leitura de Perfis Decadentes, de Judith Teixeira. **Criação e Crítica**, v. 20, 2018.

SILVA, F. M. da. **A autoria Feminina na Literatura Portuguesa: reflexões sobre as teorias do Cânone**. Lisboa: Colibri, 2014.

SILVA, F. M. da. Judith Teixeira: entre o modernismo e o feminismo. In: TEIXEIRA, J. **Poesia e Prosa**. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

SILVA, F. M. da. As bizarrias de Judith Teixeira. **Iberic@l**, n. 16, p. 45-54, 2019.

SILVA, F. M. da. 100 anos de Casto de Sombras: Judith Teixeira e a arte Simbolista. **Entheoria**, v. 10, 2023.

SILVA, F. M. da. 100 anos de Decadência: Judith Teixeira entre o contemporâneo e a atração pelo oriente. **Letras em Revista**, v. 15, 2024.

SILVA, F. M. da. (In)submissão feminina nas narrativas de Judith Teixeira. **Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana**, v. 15, 2024.

SILVA, F. M. da; LEITE, J. (org.). **Revista 7faces**, ed. especial, n. 2, p. 84, 2025.

SILVA, F. M. da; SEVERINO, I.; DAL FARRA, M. L. Judith Teixeira e o seu legado. **Entheoria**, Aracaju, v. 10, no. 2, 2023. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/6248>. Acessado em 10 de jan. de 2026.

SILVA, T. M. da. Judith Teixeira e Angélica Freitas: o corpo lésbico em dois tempos. **Via Atlântica**, v. 24, n. 2, p. 144–176, 30 nov. 2023.

SILVEIRA, A. **Rompendo com a mordada: O lesboerotismo como face do feminismo na poesia de Judith Teixeira**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2023.

SOARES, M. C. A escrita transgressora de Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario *et al.* (org.). **Judith Teixeira: ensaios críticos**. No centenário do modernismo. Lisboa: Edições Esgotadas, 2017.

SOUSA, A. D. D. **Judith Teixeira**: emancipação e construção de uma nova identidade feminina no início do século XX. 2017. Dissertação (Mestrado) - Universidade da Madeira, Madeira, 2017.

SOUSA, M. G. De. **Judith Teixeira e o lugar**: uma “irmã de Shakespeare” no modernismo literário português. Coimbra: Areias do Tempo, 2009.

STEINMETZ, E. D. R. Um espaço reservado – o quarto. De portas abertas...em versos de Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario *et al.* (org.). **Judith Teixeira**: ensaios críticos. No centenário do modernismo. Lisboa: Edições Esgotadas, 2017.

VALENTIM, J. Safo em Sodoma: a escrita feminina de Judith Teixeira em tempos de *Orpheu*. **Abril**, v. 5, n. 10, p. 147–164, 30 abr. 2013.

VIEIRA, B. E. **Da polêmica de sodoma ao erotismo de si**: uma proposta de interpretação das Decadências de Judith Teixeira. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

ZIROLDO, N. L. **A expressão do homoerotismo feminino na literatura em dois momentos históricos**: Safo de Lesbos e Judith Teixeira. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

Referências gerais

ALEXANDRIAN, S. **História da literatura erótica**. Tradução: Ana Maria Scherer e José Laurênio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, J. **Sodoma Divinizada**: um manifesto a favor de Botto. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

ALVES, I. M. F. Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. **Revista Gragoatá**, Niterói, EDUFF, n. 12, 2002.

ALVO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/alvo>. Acesso em: 10 out. 2025.

AMARAL, A. L. Entre tempos, centros e margens. In: AMARAL, A. L. **Arder a palavra e outros incêndios**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

ANASTÁCIO, V. Onde estão as mulheres? Um percurso didático pela história da literatura portuguesa. **Convergência Lusíada**, v. 33, n. 48, 10 nov. 2022.

ANDRADE, P. H. B de. Poesia e exílio: passos do decadentismo português. **Revista Desassossego**, v. 10, n. 20, p. 22–43, 31 dez. 2018.

APOLINÁRIO, E. B. R. *et al.* As representações do movimento de Stonewall nos Estados Unidos (1969). **Epígrafe**, v. 7, n. 7, p. 97–108, 28 ago. 2019.

AZEVEDO, L. C. de M. **O quarto, figuração do intimismo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Lisboa: Antígona, 1988.

BEAUVOIR, S. A lésbica. *In*: BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Tradução: Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Pontes, 2006.

BERARDINELLI, C. A Poesia Portuguesa no Século XX. **Revista Letras**, v. 26, 20 out. 1977.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORGES, J. L. **Esse Ofício do Verso**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOTTO, A. O meu manifesto a toda a gente. *In*: GONÇALVES, Z. C. (org.). **Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal**. Lisboa: Letra Livre, 2014.

BRAGA, P. D. **Filhas de Safo**: Uma história da homossexualidade feminina em Portugal. Porto: Texto, 2011.

BROCKLISS, W. **Homeric imagery and the natural environment**. Washington, DC: Center For Hellenic Studies, 2019.

CAETANO, M. Arte sem moral nenhuma. **Ordem nova**, n. 4-5, p. 156-158, 1926.

CAMERON, D. Femininity. *In*: CAMERON, D. **Feminism**. London: Profile Books, 2018.

CASTRO, M. J. M. D.; ALMEIDA, C. R. A Vênus e seu corpo histórico nas obras de arte. **UNIÍTALO em Pesquisa**, v. 8, 2018.

CIXOUS, H. **O riso da Medusa**. Tradução: Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. Tradução: Alberto Pucheu. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 11, p. 165-177, 2004.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB) **Catecismo da Igreja Católica**: Novíssima edição de acordo com o texto oficial em latim. [S.l.]: Edições Loyola, 1999.

CORREIA, N. O cativo de Afrodite. *In*: CORREIA, N. (org.). **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. Lisboa: Antígona, 1999.

CORREIA, N. Homossexualidade, mito e magna mater. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, ano II, n. 32, 11 a 24 de maio de 1982.

COSTA, J. F. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

COSTA, J. F. **A face e o verso**: estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

CUENCA, E. L. La seda china y la Ruta de la Seda. **Boletín de la Asociación Española de Orientalistas**, n. 40, p. 243–265, 1 jan. 2004.

CULLER, J. D. **Theory of the Lyric**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

CUROPOS, F. **L’emergence de l’homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)**. Paris: L’Harmattan, 2016.

DAL FARRA, M. L. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. **Estudos Portugueses e africanos**, Campinas, n. 5, p. 111-122, 1985.

DRUMMOND, A. L.; CARIAS JUNIOR, R. F. Paixão, perversão e sifilização: nos acordes da Inquisição, como foi tratado o pecado da luxúria no Brasil Colônia. In: EPHIS - ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA UFMG, 2., 2013, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: Faculdade de filosofia e ciências humanas, 2014. v. III. p. 516-529.

ENCARNADA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/encarnada>. Acesso em: 09 set. 2025.

FALBEL, N. Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

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

FERRAZ, M. D. L. **A ironia romântica**. Lisboa: IN-CM, 1988.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. Tradução: Pedro Heliodoro. 1. ed. Minas Gerais: Autêntica Editora, 2016.

GOLDSTEIN, N. **Versos, Sons, Ritmos**. São Paulo: Ática, 2001.

GOMES DA SILVA, P.; LINS GOMES, E. O erótico no imaginário brasileiro: as palavras e a corporeidade. **Religare**, v. 7, n. 2, 2016.

GONÇALVES, M. X.; SANTOS, L. A. N. D. Desdobramentos de Afrodite. **Seminário de História da Arte - UFPel**, n. 6, 2017.

GONÇALVES, Z. C. (org.). **Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal**. Lisboa: Letra Livre, 2014.

GOTQUESTIONS MINISTRIES. **O que encarnado significa?** Como Jesus Deus encarnou? Disponível em: <https://www.gotquestions.org/Portugues/Deus-encarnado.html>. Acesso em: 30 set. 2025.

GARRAMUÑO, F. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (org.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. p. 82-91.

HALL, S. The horror of the woman flower: Fetish and florals in the work of Richard Quinn. **Fashion, Style & Popular Culture**, 2022.

HARRIES, K. A metáfora e a transcendência. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

HELLER, E. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução: Maria Lúcia Lopes Da Silva. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HIRSCH, A. **A History of Women in 101 Objects**: A walk through female history. Tradução: Eleanor Updegraff. Grã-Bretanha: Canongate, 2023.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. Entrevista sobre o simbolismo e o decadentismo com Jean-Nicolas Illouz. Entrevistado por Bruno Anselmi Matangrano. **Non Plus**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 273-29, jul.-dez. 2016.

INÁCIO, E. D. C. Homossexualidade, Homoerostismo e Homossociabilidade: Em torno de três conceitos e um exemplo. In: SANTOS, R.; GARCIA, W. (org.). **A escrita de Adé**: Perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã Editora, 2002.

JIAHUI, W. **A imagem da China no olhar ocidental no século XIX a partir d'o Mandarim de Eça de Queirós**. Portugal: Universidade de Coimbra, 2024.

JONES, A. R. Writing the body: toward an understanding of l'écriture féminine. **Feminist Studies**, College Park, v. 7, n. 2, 1981.

JUNQUEIRA, R. S. **Sob os sortilégios de Circe**: Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca. São Paulo: Todas As Musas, 2022.

KLOBUCKA, A. M. **O formato mulher**: emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2016.

LA VIE PARISIENNE - Bouquet de Fleurs. Autentic Vintage Posters, [S.d]. Disponível em: https://www.authenticvintageposters.com/products/la-vie-parisienne-sup-22?srsId=AfmBOotCwUd9w_9X_JAu5P9BrjwbsI8w7hw3Q9OYfbVS6GCI2oy9KPk. Acesso em: 19 ago. 2025.

LAGAZZI, N.; RODRIGUES, H.; SEDLMAIER, E. “A Pornografia é o Erotismo dos Outros”: Representações Ficcionalas do Sexo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES, 5., 2020. **Anais** [...], v. 10, 2020.

LEAL, R. Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da igreja católica. In: GONÇALVES, Z. C. (org.). **Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal**. Lisboa: Letra Livre, 2014.

LERNER, G. **A Criação do Patriarcado**: História da opressão das mulheres pelos homens. Tradução: Renata C. Amado. 1. ed. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2023.

LIFE.CHURCH. NVT Bíblia. Gálatas. **YouVersion**, [2025]. Disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/1930/GAL.5.NVT>. Acesso em: 14 out. 2025.

LIMA, I. P. de. “Quando Xerazade fala português: presenças de Xerazade no romance lusófono”. In: **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 180, p. 63-74, 2012.

LIGA de Acção dos Estudantes de Lisboa. <<Literatura Imoral>> – um manifesto de estudantes das Escolas Superiores de Lisboa. In: GONÇALVES, Z. C. (org.). **Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal**. Lisboa: Letra Livre, 2014.

LOURO, G. L. **O Corpo Educado**. Tradução: Tomaz Tadeu Da Silva. 3. ed. Minas Gerais: Autêntica, 2010.

MAGALHÃES, I. A. de. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995.

MARTINES, E. Breve história da Presença. **Boletim do Centro de Estudos Regianos**, Vila do Conde, n. 16–17, p. 33–69, 2007.

MARTINS, F. C. **Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

MORIN, E. **Amor, Poesia, Sabedoria**. Tradução: Edgard de Assis Carvalho. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NEVES, M. S. A revista presença e a consumação de um projecto de cosmopolitismo estético-literário. **Limite**, v. 5, 2011.

NUNES, B. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, O. **A Dupla Chama**: amor e erotismo. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAIXÃO, F. Poema em prosa: da metonímia ao fragmento. **Revista USP**, n. 100, p. 124–133, 2014.

PESSOA, F. **Sobre um manifesto de estudantes**. Lisboa: Edição Digital de Fernando Pessoa, 1923. Disponível em: https://www.pessoadigital.pt/de/pub/Pessoa_Sobre_um_manifesto. Acesso em: 18 fev. 2025.

PIRES, A. D. S. As influências fim de século no livro composto por Bernardo Soares. **Revista Eletrônica de Estudos Literários**, n. 6, 2010.

QUEIRÓS, E. **O Mandarim**. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

QUEIROZ, E. F. D. Dor e gozo: de Freud a Lacan. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 15, n. 4, p. 851–866, dez. 2012.

RÉGIO, J. Literatura viva e literatura livresca. **Presença**: folha de arte e crítica, Coimbra. 1927.

RIBEIRO, A.; RODRIGUES, J. B. As direções do modernismo português - orpheu, presença, e as tendências na arte e no pensamento. **European Review of Artistic Studies**, v. 11, n. 2, p. 40–51, 6 ago. 2020.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; 2017.

RODRIGUES, Rita de Cássia Lamino de Araújo. As diferentes formas do amor e da representação feminina na poesia de Florbela Espanca. **Claraboia**, Jacarezinho, p. 10-25, 2014.

RORTY, R. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

ROSA, A. M. Trajetórias históricas da moda: do luxo antigo à democratização do luxo. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 11, n. 31, p. 137-158, 29 ago. 2014.

ROUX, J. **Floriography**: an illustrated guide to the Victorian language of flowers. Kansas City, Missouri: Andrews Mcmeel, 2020.

SÁ-CARNEIRO, M. D. **Dispersão**. 4. ed. Rio de Janeiro: Portal Domínio Público, 2006.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

SCHMIDT, R. T. Câne, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. **El Hilo de La Fabula**, n. 12, p. 59-72, 2015.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SIMISCUKA, M. I. **O símbolo da noite no “Cancioneiro” de Fernando Pessoa**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

SIMÕES, J. G. Do estilo. *In*: **PRESENÇA**. Lisboa: Contexto, 1993.

SPILLER, M. R. G. **Development Of The Sonnet: an introduction**. London: Taylor & Francis, 2005.

STAIGER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução: Celeste Aida Galeão. Edições Tempo brasileiro. Rio de Janeiro: GB, 1977.

STEIN, R.; HOHMANN, C. B. Atividade sexual e coração. **Arquivos Brasileiros de Cardiologia**, v. 86, n. 1, p. 61–67, jan. 2006.

CERDEIRA, T. *A Confissão de Lúcio*: Narciso, o espelho e a morte. **Metamorfoses**, v. 14, n. 2, p. 29–45, 30 dez. 2017.

VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

WINNING, J. Lesbian modernism: writing in and beyond the closet. *In*: STEVENS, H. (ed.). **Gay and Lesbian Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WOOLF, V. Profissões para mulheres. *In*: WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019. p. 9-21.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução: Bia Nunes de Sousa. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.