

# CORPO E INSURREIÇÃO NA POESIA DE JUDITH TEIXEIRA

## BODY AND INSURRECTION IN JUDITH TEIXEIRA'S POETRY

*Mauro Dunder<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O presente artigo discute a presença do corpo na poesia da portuguesa Judith Teixeira, não apenas como manifestação estética, mas, principalmente, como forma de resistência e insurreição. Em um momento conservador da história de Portugal e em meio ao turbilhão provocado pela geração de *Orpheu*, o meio literário português, predominantemente masculino, aceitou bem poetisas que correspondessem, na sua escrita, ao modelo de mulher criado pela poesia medieval e sustentado até o Romantismo. Por meio de uma poesia impactante e provocativa, Judith Teixeira enfrentou o patriarcado poético trazendo para os seus textos não apenas o corpo feminino, mas um corpo que deseja, é desejado e vive múltiplas formas de prazer.

**PALAVRAS-CHAVE:** Judith Teixeira. Corpo feminino. Resistência. Insurreição. Poesia portuguesa de autoria feminina.

### ABSTRACT

This article discusses the presence of the body in the poetry of the Portuguese writer Judith Teixeira, not only as an aesthetic manifestation, but mainly as an expression of resistance and insurrection. In a conservative moment of the history of the country, and amid the storm provoked by the generation of *Orpheu*, the literary environment, predominantly male, accepted female poets who corresponded, in their writing, to the model of woman created by the medieval poetry, and cultivated until the Portuguese Romanticism. Through an impactful and provocative poetry, Judith Teixeira faces the poetic patriarchy, bringing to her text not only a feminine body, but one that desires and is desired, and lives multiple forms of pleasure.

**KEYWORDS:** Judith Teixeira. Feminine body. Resistance. Insurrection. Portuguese Poetry of Female Authorship.

Adepta de um estilo provocativo, Judith Teixeira (1880-1959) criou uma obra que, apesar de curta, despertou reações em membros importantes do meio literário (quase inteiramente masculino), como Aquilino Ribeiro e Fernando Pessoa. Enquanto o primeiro julgava-a uma escritora de valor, o segundo afirmava, sobre Judith Teixeira, “não ter logar, abstracta e absolutamente falando” (1996, p. 61).

Quase um século depois da publicação de *Decadência* (1923), obra inaugural da carreira da poeta, a pesquisadora brasileira Maria Lúcia Dal Farra reconduz a escritora ao “logar” que Fernando Pessoa lhe negou. Nas palavras de Dal Farra, Judith Teixeira foi o “único nome feminino a integrar a vanguarda portuguesa” (2008, p. 846). Isso, no entanto, não significa que a obra da poeta de Viseu tenha, de fato, conquistado posição significativa no panorama da literatura portuguesa do século XX. Indício disso está no fato de que são vários os textos acerca da “Literatura de Sodoma” que não mencionam Judith Teixeira, a qual também foi parte da polêmica e teve, igualmente a António Botto e Raul Leal, seus livros apreendidos e incinerados. Não à toa, Dal Farra aponta “a mais feroz e persecutória sentença misógina” (2008, p. 845) contra Judith Teixeira, sentença essa que a relegou à margem dos estudos acerca do Modernismo português.

Nesse sentido, tomando por verdadeira a tese defendida por Andreia Oliveira (2013), a obra de Judith Teixeira pode ser considerada como manifestação artística produzida a partir de sua experiência excêntrica: afastada do centro por ser mulher e lésbica e vivendo em um momento particularmente conservador da história portuguesa (LUGARINHO, 2003, pp. 140-141), a poeta fará de seus versos o seu libelo contra o conservadorismo sempre redivivo na sociedade lusitana. Para isso, lançará mão de imagens “desavergonhada(s)”, palavra que Marcello Caetano usou para se referir à autora de *Decadência*, quando houve a já mencionada queima de seus livros.

Em contraste com a obra de outras mulheres, como Virgínia Victorino, que alcançaram êxito no meio literário português da década de 1920 com uma poesia obediente aos preceitos estabelecidos – por homens – para tratar das questões amorosas femininas, os poemas de Judith Teixeira são duplamente transgressores, na medida em que não apenas falam do amor entre mulheres, mas, principalmente, porque trazem à baila um corpo feminino libidinoso, que desperta e sente desejo, apontando para uma sexualidade que a sociedade da época – ou talvez de todas as épocas desde a Idade Média – considera imprópria para ser publicamente exposta. Assim, de fato, Judith Teixeira é afastada do centro dos debates literários por um triplo preconceito: é mulher, é lésbica e ousa falar do corpo feminino e de seu desejo.

A título de exemplo, leiam-se os poemas “Renúncia”, de Virgínia Victorino, e “A outra”, de Judith Teixeira. Transcrevem-se abaixo os poemas.

#### RENÚNCIA

Fui nova, mas fui triste... Só eu sei  
Como passou por mim a mocidade...

Cantar era o dever da minha idade,  
Devia ter cantado e não cantei...

Fui bela... Fui amada e desprezei  
Não quis beber o filtro da ansiedade.  
Amar era o destino, a claridade...  
Devia ter amado e não amei...

Ai de mim!... Nem saudades, nem desejos...  
Nem cinzas mortas, nem calor de beijos...  
Eu nada soube, eu nada quis prender...

E o que me resta?! Uma amargura infinda...  
Ver que é, para morrer, tão cedo ainda...  
E que é tão tarde já, para viver!...

#### A OUTRA

A Outra, a tarada,  
aquela que vive em mim,  
que ninguém viu, nem conhece,  
e que enloirece  
à hora linda do poente  
pálida e desganhada –

Vem contar-me, muitas vezes,  
na sua voz envolvente,  
incoerente  
e desgarrada —  
A estridência da cor,  
a ânsia do momento...

A rubra dor  
do sensualismo,  
no ardor de cada paroxismo.

Não há angústia maior  
que essa tragédia interior: —  
A intransigência  
dos seus nervos,  
irreverentes servos  
da sua inconsciência!

E é sempre a mesma dor angustiada  
em cada sensação realizada...

Todo o seu canto morre num clamor!... —  
Nada é verdade.  
Só existe a Dor!  
Nada mais subsiste,  
— Mesmo o prazer  
e a sensualidade  
só na Dor existe!

Agosto  
1922

Por um lado, a voz feminina de “Renúncia” lamenta não ter vivido as possibilidades de alegria (“Fui nova, mas fui triste...”; “Cantar era o dever da minha idade,/ Devia ter cantado e não cantei...”) e não ter correspondido ao amor que se lhe ofereceu (“Fui bela... Fui amada e desprezei...”; “Amar era o destino, a claridade.../ Devia ter amado e não amei...”) na juventude, idade em que se desculpa e compreendem os “desejos” e o “calor de beijos”. Essa concepção completamente romântica do amor e do desejo femininos conduz a um desfecho também já esperado: a não-realização amorosa leva a “uma amargura infinda”, que, ao que se sugere, é resultado do arrependimento de não ter “cantado” e “amado” no momento certo da vida.

Tanto a concepção de mulher, condenada à solidão e à amargura por não ter vivido o amor na juventude, quanto a própria noção de “amor” que deixa “saudades” e se aventura, no máximo, a “desejos” e “calor de beijos” (que, por aparecerem em uma série de orações alternativas iniciadas por “nem”, apontam para uma condição de frustração), refletem não apenas as tradições de prestígio na poesia portuguesa, mas também, se não principalmente, a concepção da sociedade de Portugal sobre o que seria a conduta apropriada de uma mulher: quando não vivesse um único amor desde a juventude, a solidão seria seu destino inevitável. Tal tendência vê-se refletida desde as *Cartas Portuguesas* (1669), em que pese a polêmica em torno de sua autoria, condenando o corpo feminino à clausura e à sublimação de sentimentos e desejos, em nome de uma vida – ou uma sobrevida – condizente com uma “mulher de bem”.

Importante notar que, no poema de Virginia Victorino, adivinha-se um corpo reprimido, cuja única manifestação libidinal – o já mencionado “calor de beijos – não se realiza e que se vê limitado por condicionantes, como “nova” e “bela”, em um reflexo de como a sociedade portuguesa lida com esse corpo: é preciso ser jovem e bonita para ter direito ao amor, o qual, note-se, aparece como manifestação assexuada, silenciando qualquer manifestação de desejo desse corpo feminino.

Já o eu-poético de “A Outra”, poema publicado em *Decadência* (1923), revela-se, desde o título, uma transgressora: seja lá qual for a mulher que se espera que ela seja, ela é “A Outra” (em um inevitável diálogo com o eu-poético do “Cântico negro”, de José Régio, que nunca vai “por aí”). Logo no primeiro verso, aparece a imagem que a torna diferente: ela é “A Outra, a tarada”, a que não é a mulher que o patriarcado português espera que ela seja. Essa caracterização convoca para o poema não apenas o corpo feminino, mas um corpo feminino que não esconde sua libido e, ainda mais, não a pauta pelas convenções sociais em torno do desejo feminino. Em suma, ao se caracterizar como “a tarada”, o eu-poético se insurge não apenas contra o silenciamento do corpo feminino, mas também, se não principalmente, contra as convenções sociais que autorizam ou desautorizam manifestações do desejo.

A consequência dessa insurreição manifesta-se logo: os versos seguintes denunciam a imposição de clausura ao corpo desejante, que limita a manifestação de seus desejos a esse mesmo corpo, “que ninguém viu, nem conhece”. Os versos de Judith Teixeira sugerem, assim, que o único prazer autorizado para a mulher é aquele que se dá na clandestinidade, nos raros momentos em que ela se vê livre para deixar vir à tona sua condição desejante, em que pese a condição de “tarada” atribuída à mulher que vive sua sexualidade.

É relevante notar, no contraste entre os poemas, dois aspectos fundamentais de sua construção: enquanto o poema de Virginia Victorino fala em “amor”, e nele apenas se adivinha o corpo reprimido e enclausurado, o poema de Judith Teixeira aborda diretamente o desejo e traz esse mesmo corpo, também censurado, de maneira explícita, o que se dá pelas imagens da “tarada” e pelas descrições implicadas em “enloirece”, “pálida e desgrenhada”, “voz envolvente”, “sensualismo”, entre outras passagens do poema.

Além disso, as escolhas lexicais de um e de outro poema são também visivelmente contrastantes: por um lado, “Renúncia” associa o amor às condições de “nova”, “bela” e à noção sinestésica de “claridade”; já “A Outra” associa a relação do eu-poético com o próprio corpo por meio das seguintes palavras: “pálida e desgrenhada”, “incoerente”, “desgarrada”, “estridência”, “rubra dor” “paroxismo”, “angústia”, “tragédia”, “intransigência”, “dor angustiada” e “Dor”, com inicial maiúscula, que aparece duas vezes.

Esse contraste posiciona claramente as vozes poéticas – e as autoras – em campos opostos: se Virginia Victorino escreve uma poesia consoante com as ideias herdadas do Romantismo do século XIX, Judith Teixeira aproxima-se, por meio de sua linguagem sinestésica, da presença de uma estética da morbidez e da angústia e da exaltação da Dor, como manifestação máxima da experiência sensorial da vida, de um expressionismo que, segundo Eduardo Lourenço, teria existido apenas, e de maneira quase sutil, em Raul Brandão e Fialho de Almeida (2004:32).

Ao assumir uma postura próxima do Expressionismo, Judith Teixeira distancia-se não apenas do pensamento romântico para os sentimentos e desejos que uma mulher estava autorizada pela sociedade a ter, mas também, e principalmente, de uma estética que atribuía a certos significantes um sentido condizente com aquele pensamento. Em “A Outra”, por exemplo, o eu-poético concebe a Dor como mecanismo único para qualquer forma de prazer que uma mulher possa experimentar. Depois de, como já se disse, convocar a figura da “tarada” que lhe habita a alma, o poema discorre sobre algumas das sensações experimentadas pelo eu-poético (em oposição ao eu-poético de “Renúncia”, que vive sua maior angústia em função de um sentimento, não de sensações). Trata-se, em um primeiro momento, de estímulos sinestésicos que fazem fronteira com o sofrimento, como “estridência da cor” e “ânsia do momento”.

A estrofe seguinte, que comporta os versos “A rubra dor/ do sensualismo/ no ardor de cada paroxismo”, traz a lume a primeira ocorrência do significante “dor”, ainda com letra minúscula, como se se tratasse de uma experiência sensorial limítrofe, em que os estímulos como “cor” e “ânsia” se fundem com a “rubra dor” e a manifestação aguda do “paroxismo”, manifestações do “sensualismo”. A forte sugestão de um prazer sadomasoquista reforça a ideia transgressora de tara, instituída pelo primeiro verso do poema.

Em uma espécie de gradação crescente, em que a “rubra dor” dá lugar à “dor angustiada” da realização do prazer e, em seguida, à “Dor”, que submete a “verdade”, o “prazer” e a “sensualidade”, até ao ponto de um “paroxismo”, o poema subverte por completo a imagem feminina da tradição cristã, tão cara a Portugal, país em que, não se pode esquecer, a Virgem apareceu a três pastorinhos, em 1917. Se, para essa tradição, a mortificação da carne e o enfrentamento altivo da dor emocional trazem a elevação do espírito – e esse pensamento está na base, por exemplo, da trajetória criada para personagens românticas como Teresa, de *Amor de Perdição* –, para o eu-poético de “A Outra”, a noção de “dor” adquire novas feições, todas elas ligadas à realização do prazer carnal, que culmina em uma “Dor” absoluta, de modo que, mais do que afrontar e confrontar os padrões do patriarcado, o poema confronta e se insurge contra aquilo que o pensamento cristão, predominante na cultura ocidental, prescreve para o comportamento feminino desde, no mínimo, como já se disse, as cartas atribuídas à Sóror Mariana Alcoforado.

Também de *Decadência*, o poema “Perfis decadentes” faz uso de subterfúgios estilísticos e estéticos para trazer à baila o amor “que não ousa dizer seu nome”. A seguir, transcreve-se o poema.

Através dos vitrais  
ia a luz a espreguiçar-se  
em listas faiscantes,  
sob as sedas orientais  
de cores luxuriantes!

Sons ritmados dolentes,  
num sensualismo intenso,  
vibram misticismos decadentes  
por entre nuvens de incenso.

Longos, esguios, estáticos,  
entre as ondas vermelhas do cetim,  
dois corpos esculpidos em marfim  
soergueram-se nostálgicos,  
sonâmbulos e enigmáticos...

Os seus perfis esfíngicos,  
e cálidos  
estremeceram  
na ânsia duma beleza pressentida,  
dolorosamente pálidos!

Fitaram-se as bocas sensuais!  
Os corpos subtilizados,  
femininos,  
entre mil cintilações  
irreais,  
enlaçaram-se  
nos braços longos e finos!  
.....

E morderam-se as bocas abrasadas,  
em contorções de fúria, ensanguentadas!  
.....

Foi um beijo doloroso,  
a estrebuchar agonias,  
nevrótico ansioso,  
em estranhas epilepsias!  
.....

Sedas esgarçadas,  
dispersão de sons,  
arco-íris de rendas  
irisando tons...  
.....

E ficou no ar  
a vibrar  
a estertorar,  
encandescido,  
um grito dolorido.

*Novembro - Hora das Visões*  
1922

Nas palavras de Andreia Oliveira, a obra de Judith Teixeira é constituída de uma “poesia de tom explicitamente erótico e sáfico” (2013, p. 246) e, por conta disso, “a autora sofre dupla discriminação: por ser mulher e por ser homossexual e, principalmente, por não o esconder na sua escrita” (p. 250). A leitura de “Perfis decadentes” confirma as observações de Oliveira, trazendo à tona, de maneira muito evidente, a representação da lesbianidade, um dos eixos em torno dos quais se situa a poesia de Judith Teixeira. Importante notar que, como herança do pensamento psicanalítico do final do século XIX, certamente influenciado pelo furor cientificista e determinista do Positivismo, a homossexualidade é encarada como degenerescência, fazendo parte do grupo das “aberrações” de comportamento de que a escritora e sua obra foram acusadas.

Nesse sentido, as artimanhas estéticas de que o poema lança mão tornam-se ainda mais significativas: é preciso falar do amor entre duas mulheres, sem que isso não seja visto, diretamente, como reflexo da própria

condição da escritora. Assim, em um resgate da poesia simbolista/decadentista do final do século anterior, o poema constrói, nas estrofes iniciais, um ambiente que remete a certo exotismo, assinalado pelas imagens dos “vitrais”, das “sedas orientais”, e pelos estímulos sinestésicos das expressões “listas faiscantes”, “cores luxuriantes”, “misticismos decadentes” e “nuvens de incenso”. Com esse recurso, Judith Teixeira ilude o leitor mais desavisado, que estaria, em tese, diante de um fenômeno acontecido no distante (geográfica e culturalmente) Oriente, muito longe das famílias tradicionais portuguesas.

É importante ressaltar que, na cultura Ocidental, o Oriente permaneceu – se não permanece – envolto em uma aura de mistério e exotismo, como se fosse um lugar mágico, acessível apenas a poucos eleitos e imaginado por todos os outros. No que tange à cultura portuguesa, essa concepção mística do Oriente reforça-se pelo contato colonizador que se estabeleceu no século XV. Para a maior parte dos portugueses, a Índia e a China são lugares mais associados a uma fantasia exótica do que à distância geográfica.

Dessa maneira, autorizado pela distância que se estabeleceu de início, o eu-poético apresenta ao leitor os protagonistas da narrativa que se anuncia: “dois corpos esculpidos em marfim”, que, antes mesmo de se revelarem, se sabem “longos, esguios, estáticos”, aos quais se contrapõem “as ondas vermelhas do cetim”. Ainda que o adjetivo “estáticos” tenha sido usado, toda a descrição anterior, que construiu o ambiente em que se passará a ação narrativa do poema, sugere movimentos sensuais, “luxuriantes” como as cores que a luz produz ao passar pelos vitrais. Além disso, a referência ao fato de os corpos terem sido “esculpidos” remete diretamente a uma noção de beleza física – a mesma noção que originou, em língua portuguesa, a expressão “corpos esculturais”.

A essa altura, o leitor do poema já adivinha o que acontecerá: em um ambiente sensorialmente muito estimulante, em que sons, aromas e cores misturam-se, os “dois corpos esculpidos em marfim” ganham vida, e seus “perfis esfíngicos” estremece. Importante notar que, assim como em “A Outra”, neste poema os estímulos do prazer físico e a beleza vêm acompanhadas da ideia de dor, vinculada aqui à palidez própria das estátuas de marfim.

A revelação de que se trata de duas mulheres abre caminho para o início de uma série de versos que têm o corpo como protagonista. Os “corpos subtilizados” executam movimentos que constituem uma gradação crescente: primeiro, as bocas “fitaram-se”, como em um jogo de sedução; depois, cedendo à sensualidade das “mil cintilações”, os braços “enlaçaram-se”, para, na sequência, as “bocas abrasadas” morderem-se “em contorções de fúria”; por fim, o “beijo doloroso”, convulsionado, “a estrebuchar agonias”, em uma espécie de *petite mort* simbólica do orgasmo, sinaliza que os corpos satisfizeram seu desejo por prazer, ainda que isso tenha implicado, em maior ou menor grau, uma violência que contradiz a sutileza dos corpos femininos. Essa contradição – apenas aparente – desafia a concepção tradicional acerca do feminino, normalmente associado à passividade no ato sexual, denotada



pela delicadeza ou pela ausência de gestos. Para Judith Teixeira, o corpo feminino é tão capaz da violência que leva ao prazer quanto o masculino, e os seus versos deixam isso muito evidente.

É possível afirmar, a esta altura, que a presença do corpo feminino na poesia de Judith Teixeira constitui um mecanismo de resistência e insurreição, diante de uma sociedade conservadora e que tem por princípio o tolhimento das liberdades femininas. Para o patriarcado, representado, a título de exemplo, por Marcello Caetano, os poemas de Judith Teixeira são “desavergonhados” e representam uma “arte avariada” (1926, p.156); para a própria poeta, sua arte representa uma forma “pomposa e elegante” de uma subjetividade que encontrou na arte o mecanismo de sobrevivência a uma “moral que uma sociedade se cansa em recomendar aos outros”, mesmo que isso tenha significado uma vida condenada ao silêncio. Nas palavras da própria poeta:

Quero confessar, pois, à vossa inteligência, que toda a luxúria em que ritmei certas atitudes nos meus poemas representa sobretudo a forma mais pomposa e elegante que poderia corresponder a uma atitude interior mais comandada pela Arte do que pelos avisos duma moral que uma sociedade se cansa em recomendar aos outros à força de a infringir (TEIXEIRA, 1996, p. 204).

Ao longo do século XX, outras poetisas trarão à luz o corpo feminino desejante, o direito da mulher ao próprio corpo e ao prazer vivenciado nesse corpo. Natalia Correia e Maria Teresa Horta, a título de exemplo, são nomes de grande e merecido destaque na poesia portuguesa de autoria feminina cujas obras, em alguma medida, são tributárias da ousadia e do pioneirismo de Judith Teixeira. De sua poesia, ficou a lição de que os versos podem – se não devem – ser instrumentos de resistência e insurreição contra um patriarcado que, quase um século depois da polêmica da “literatura de Sodoma”, ainda insiste em dizer à mulher o que – e como – ela pode fazer com seu próprio corpo.

## REFERÊNCIAS

CAETANO, Marcello. Arte sem moral nenhuma. In *Ordem Nova*, nº 4. Lisboa, 1926.

DAL FARRA, Maria Lúcia. TEIXEIRA, Judith. In MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Lisboa: Caminho, 2008, pp. 845-846).

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 2004.

LUGARINHO, Mário César. “Literatura de Sodoma”: o cânone literário e a identidade homossexual. In *Revista Gragoatá*, nº14. Niterói: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2003.

OLIVEIRA, Andreia. Judith Teixeira: *a boca é o vazio cheio da periferia*. In *Cadernos de Literatura Comparada*. Nº. 29. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, dez. 2013, pp. 245-258.

PESSOA, Fernando. *Correspondência Inédita*. Org. e notas: Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

TEIXEIRA, Judith. *Poemas*. Lisboa: & Etc, 1996.

*Recebido para avaliação em 26/02/2021*  
*Aprovado para publicação em 06/03/2021*

## NOTAS

1 Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma universidade. Líder do grupo de pesquisa “Literatura de Autoria Feminina” (CNPq/UFRN). <https://orcid.org/0000-0002-2855-4764>