

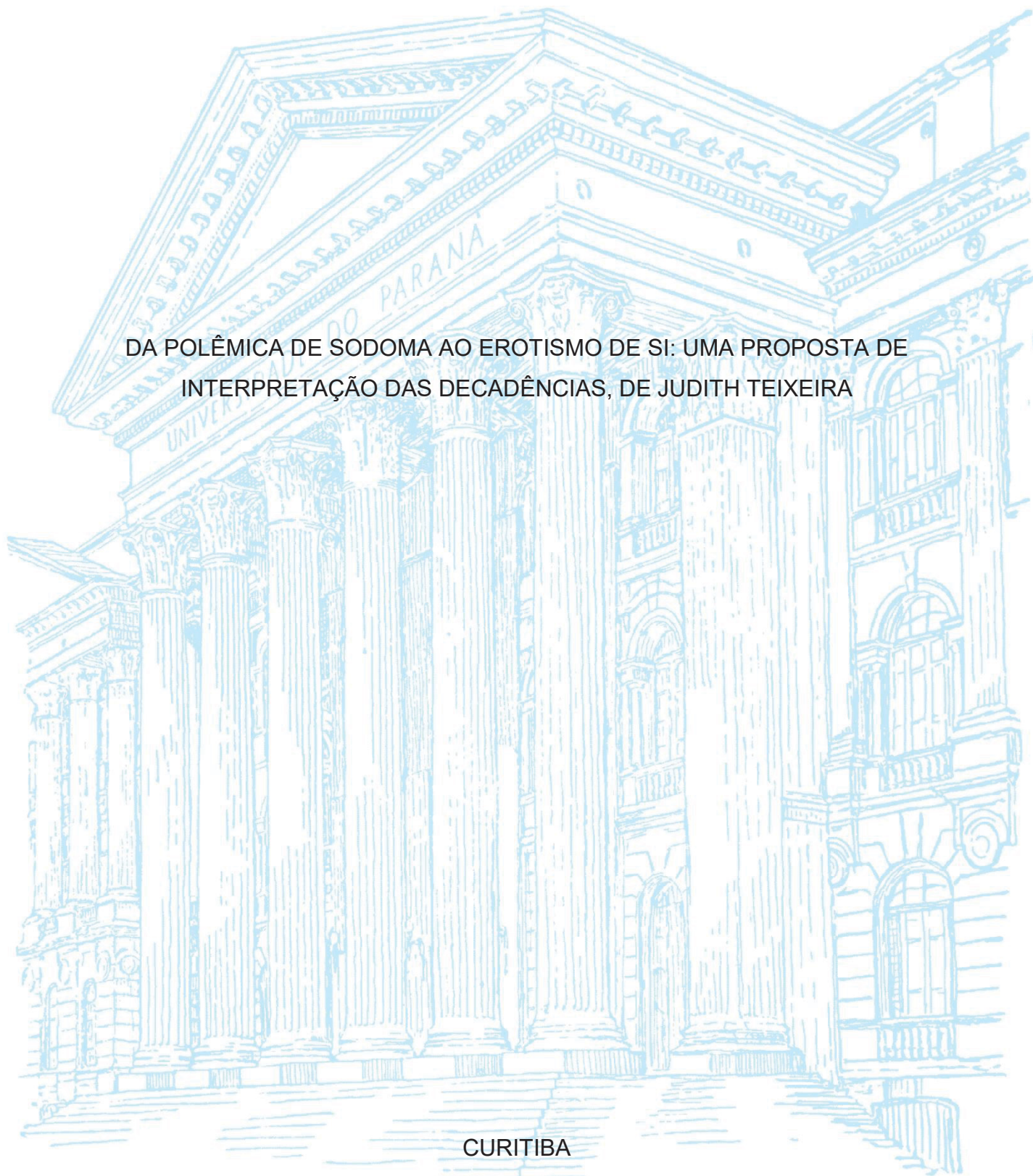
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNO EMANOEL VIEIRA

DA POLÊMICA DE SODOMA AO EROTISMO DE SI: UMA PROPOSTA DE  
INTERPRETAÇÃO DAS DECADÊNCIAS, DE JUDITH TEIXEIRA

CURITIBA

2022



BRUNO EMANOEL VIEIRA

DA POLÊMICA DE SODOMA AO EROTISMO DE SI: UMA PROPOSTA DE  
INTERPRETAÇÃO DAS DECADÊNCIAS, DE JUDITH TEIXEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.  
Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE  
CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Vieira, Bruno Emanuel

Da polêmica de Sodoma ao Erotismo de si : uma proposta de interpretação das Decadências, de Judith Teixeira. / Bruno Emanuel Vieira. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Augusto Nery.

Bibliotecária: Fernanda Emanuel Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de BRUNO EMANOEL VIEIRA intitulada: Da *Poiémica de Sódoma ao Erotismo de si: uma proposta de interpretação das Decadências, de Judith Teixeira*, sob orientação do Prof. Dr. ANTONIO AUGUSTO NERY, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Agosto de 2022.

Assinatura Eletrônica

18/08/2022 16:24:27.0

ANTONIO AUGUSTO NERY

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

18/08/2022 16:22:38.0

NILCEIA VALDATI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE)

Assinatura Eletrônica

18/08/2022 16:32:57.0

MARCELO CORRÊA SANDMANN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

---

Rua General Camello, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.  
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 216231  
Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prrpg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 216231

À Adenize Aparecida Franco,  
mulher, lésbica, corajosa, amiga,  
professora e um dos seres humanos  
mais fantásticos que conheci. Sua  
voz nunca se calou. E nunca se  
calará.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus avós paternos, Roza e Eloir, pelo amor e acolhimento e, em especial à primeira, que mesmo sem ter frequentado o ensino secundário, ensinou-me lições de amor e respeito ao próximo, que moldaram meu caráter. A pessoa mais humana que conheço.

Agradeço aos meus pais, Márcia e Francisco, e irmãos, David e Amanda, que mesmo sem nunca terem estado comigo juntos, ao mesmo tempo, formam uma família que, ao seu modo, é mais do que um elo de sangue.

Meu mais profundo agradecimento aos meus amigos Lucas, Nathalia e Felipe, que estão comigo nos momentos mais importantes e, sem os quais, este trabalho jamais seria possível.

Gratidão aos meus professores da graduação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, pela formação humana e profissional que me trouxeram à pós-graduação e moldaram o profissional da educação que sou hoje.

Expresso meus agradecimentos às professoras Denise Gabriel Witzel, pelos quatro anos de orientação em iniciação científica e no trabalho de conclusão de curso; Raquel Terezinha Rodrigues, pela ajuda sincera em um momento de sensível necessidade; Nilcéia Valdati, pelas aulas cativantes que me fizeram ver a literatura de um modo diferente; Elizandra Fernandes Alves, pelo apoio e companheirismo; Adenize Aparecida Franco, grande mulher, exemplo de ser humano e que, entre outras coisas, me emprestou o livro que me fez conhecer Judith Teixeira; e ao professor Ari José de Souza, pela sensibilidade em que conduz seu trabalho, bem como o trato com seus alunos.

Imensa gratidão ao Prof. Dr. Antonio Augusto Nery, que confiou em meu trabalho, aceitou me orientar nesta pesquisa e me conduziu com paciência e generosidade, sempre atento aos detalhes técnicos sem nunca deixar de lado a preocupação humana e com o meu bem-estar de mim e o todos os seus orientandos. Obrigado, professor, por ter sempre uma palavra de incentivo e acolhimento, mesmo nos momentos mais críticos deste trabalho.

Expresso os meus agradecimentos ao Prof. Dr. Marcelo Sandmann, do departamento de Linguística e Literatura desta Universidade, e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>

Nilcéia Valdati, do departamento de Letras da UNICENTRO, que juntos teceram importantes apontamentos na banca de qualificação desta pesquisa.

Agradeço a esta Universidade e a este programa de pós-graduação pela oportunidade de desenvolver um trabalho tão importante, que me foi tão caro.

Por fim, meus agradecimentos à CAPES pela bolsa concedida nos dois anos de pesquisa.

[...]  
Vivi, estudei, amei e até cri,  
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.  
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,  
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem  
cresses  
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);  
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo  
E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente  
[...]  
*Tabacaria*, Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), 1928

Ainda vão me matar numa rua.  
Quando descobrirem,  
principalmente,  
que faço parte dessa gente  
que pensa que a rua  
é a parte principal da cidade.

Paulo Leminski, 1976

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda a sua densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis do nosso corpo se põem a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de *seus* olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, par ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele como o espelho e como a morte, acalma a utopia do nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*.  
*O corpo utópico*, Michel Foucault, 1966

Sou a amargura em recorte  
numa sombra diluída...  
Vivo tão perto da morte!  
Ando tão longe da vida...

Quis vencer a minha sorte,  
mas fui eu quem foi vencida!

[...]  
*Predestinada*, Judith Teixeira, 1922.



## RESUMO

Judith Teixeira (1880 - 1959) foi uma poeta portuguesa que durante décadas esteve esquecida dos estudos críticos de Literatura Portuguesa. A autora, que durante sua atividade literária se viu vítima de perseguições misóginas e violentas, sofreu com um apagamento após a publicação de sua última produção literária, as novelas *Satânia. Novelas*, em 1927. Interessada desde sempre por literatura e arte, iniciou na carreira literária publicando poemas avulsos em revistas e periódicos, assinando-os sempre com o pseudônimo de *Lena de Valois*. Por algum motivo, abandona o alônimo e assina seu primeiro livro, *Decadências*, publicado no início de 1923, apenas como Judith Teixeira. Seu livro de estreia não poderia ter sofrido repercussão mais negativa na época. Por apresentar um eu-poético feminino que louva amores e aventuras eróticas e sexuais com outras mulheres, a publicação esteve no centro de uma polêmica literária que entraria para os registros como *Literatura de Sodoma*, e seus integrantes ganhariam a alcunha de *Autores (ou Escritores) de Sodoma*. Nesta investigação, partimos da *Polêmica de Sodoma* e lançamos vista sobre as *Decadências* de Judith Teixeira, primeiramente tentando entender os motivos de tamanhas perseguições e, posteriormente, propondo que os poemas de teor lesboeróticos do livro são, na verdade, *autoeróticos*, enquanto que versam sobre um erotismo de si. Para isso, escolhemos para o *corpus* alguns poemas nos quais o eu-poético erotiza diversos elementos que ao longo da história ocidental foram — ou ainda são — tidos como *femininos*. Nossa ideia basilar é de que esses elementos acabam constituindo um único *corpo*, e que é a esse corpo que o eu-poético das *Decadências* se sente atraído emocional e sexualmente.

Palavras-chave: Judith Teixeira; *Decadência*; Autoerotismo; Lesboerotismo; Polêmica de Sodoma.

## ABSTRACT

Judith Teixeira (1880 - 1959) was a Portuguese poet who for decades was forgotten in critical studies of Portuguese Literature. The author, who during her literary activity found herself a victim of misogynistic and violent persecution, suffered from an erasure after the publication of her last literary production, the novels *Satânia. Novelas*, in 1927. Always interested in literature and art, she began her literary career by publishing single poems in magazines and periodicals, always signing them under the pseudonym *Lena de Valois*. For some reason, she abandoned the allonym and signed her first book, *Decadências*, published in early 1923, simply as Judith Teixeira. His debut book could not have been more negative at the time. By presenting a female poetic self that praises erotic and sexual loves and adventures with other women, the publication was at the center of a literary controversy that would enter the registers as Literature of Sodom, and its members would earn the nickname of Authors (or Writers) of Sodom. In this investigation, we start from the Sodom Polemic and look at the Decadences of Judith Teixeira, first trying to understand the reasons for such persecutions and, later, proposing that the lesboerotic poems in the book are, in fact, autoerotic, while they deal with an eroticism of itself. For this, we chose for the corpus some poems in which the poetic self eroticizes several elements that throughout Western history were — or still are — considered feminine. Our basic idea is that these elements end up constituting a single body, and that it is to this body that the poetic self of the Decadences is emotionally and sexually attracted.

Keywords: Judith Teixeira; decay; Autoeroticism; Lesboeroticism; Sodom controversy.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2. AS CINZAS DE SODOMA: UMA POLÊMICA COM EXPLICAÇÕES .....</b>	<b>18</b>
<b>3. ARTE DIFÍCIL, ATRAENTE E ELEGANTE .....</b>	<b>37</b>
3.1. ARTE DIFÍCIL.....	37
3.2. ARTE ELEGANTE E ATRAENTE.....	38
3.3. POEMAS DE ELOGIO AO FEMININO.....	49
3.4. DESEJOS DE SI.....	61
<b>4. EROTISMO E EROTISMO DE SI .....</b>	<b>69</b>
4.1. A LITERATURA ERÓTICA.....	69
4.2. DO NARCISISMO AO AUTOEROTISMO: A PROPOSTA BASILAR.....	78
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>87</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Judith Teixeira (1880-1959), nascida Judite dos Reis Ramos Teixeira, foi uma poeta portuguesa natural de Viseu. Apesar de ficar conhecida principalmente pela sua produção lírica, também transitou pela prosa, escreveu manifestos e textos não literários, além de, em 1925, ter fundado e editado a revista *Europa*, publicação que teve três números durante o referido ano. Antes da década de 1920, teve uma vida pessoal agitada e controversa para os valores morais impostos à época, pois só descobriu a identidade de seu pai aos vinte e sete anos e seu primeiro casamento, com o empregado comercial Jaime Levy, terminou no ano de 1913 com a poeta sendo acusada de abandono de lar e adultério. Em 1914, casa-se novamente, desta vez com o advogado Álvaro Virgílio de Franco Teixeira, alguns anos mais jovem que a poeta, com quem viveu em uma confortável e bem localizada residência na capital portuguesa.

Segundo alguns críticos e especialistas em sua biografia, Teixeira sempre gostou de literatura e desde a adolescência já escrevia versos. Teve os seus primeiros poemas publicados — “O meu chinês” e “Fim” — na revista *Contemporânea*, em 1922 (BARBOSA, 2014, p. 6), assinados sob pseudônimo de *Lena de Valois*<sup>1</sup>. Sua imagem na imprensa e perante a sociedade da época, antes da polêmica literária em que se envolveria em 1923, era de uma culta e elegante senhora, como se pode depreender de uma publicação da revista *Ilustração Portuguesa*, datada de 21 de janeiro de 1922<sup>2</sup>, em que uma página inteira é dedicada à decoração de sua casa. O texto intitulado “A casa de Lena de Valois” se encontra na seção “Interiores de arte” e não poupa elogios ao ambiente e sua decoração, e classifica aquele recinto localizado na Avenida Augusto de Aguiar como “um dos mais sumptuosos e confortáveis interiores de Portugal” (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1922, p. 65). É destacado o “<petit coin> de

<sup>1</sup> Quando da publicação de *Decadência*, em 1923, seu primeiro livro, a escritora, não se sabe porquê, abdica do pseudônimo e o assina com seu próprio nome, Judith Teixeira, alterando apenas a grafia de “Judite” para Judith”.

<sup>2</sup> Em 10 de março de 1923, Judith Teixeira aparece mais uma vez na *Ilustração Portuguesa*, em seu número 886. Neste, é noticiado que três exposições de arte estavam ocorrendo em seu salão, sendo uma delas a do artista polímata Carlos Felipe Porfírio (1895 – 1970). Uma das imagens que ilustra a matéria é o retrato feito pelo artista de Judith Teixeira, no qual ela se encontra sobre uma espécie de divã, com seus característicos cabelos curtos e um olhar vago. A imagem recebe a legenda “Retrato de Mme Judith Teixeira (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1923, p. 170). Chama a atenção o fato de que essa menção singela à figura da poeta acontece poucas semanas antes do início da polêmica literária *Literatura de Sodoma*, que será abordada logo adiante neste trabalho.

trabalho”, a sala oriental “fornada inteiramente de brocados e damascos”, a sala de jantar de “maravilhosa talha [da] Renascença” e o quarto “onde o leito de Carlota Joaquina de magno queimado e [o] cisne de ouro [que] põe uma nota opulenta de majestade [ao ambiente]” (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1922, p. 65)<sup>3</sup>.

A publicação também se rende aos diversos itens decorativos de ouro e damasco, às relíquias e preciosidades ali presentes, além das pinturas e estátuas de bronze e mármore — originais, segundo o texto. A revista chega a classificar a casa como uma “obra de arte — de arte difícil, atraente e elegante” (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1922, p. 65). O texto por duas vezes tece comentários acerca da produção literária de Judith Teixeira, aproximando-a das características de sua casa. Primeiro, ao tratar de seu pseudônimo, o descreve como “perfumado e subtil”, depois, ao final da matéria, é dito que ao se ouvir da própria Judith Teixeira uma peça de sua autoria não se pode “[...] distinguir em absoluto o espírito encantador da escritora do espírito encantador da casa” (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1922, p. 65).

De fato, quando se mergulha na poesia de Teixeira, vê-se muito desta erudição exaltada pela *Ilustração*, pois em seus escritos pode-se observar um profundo conhecimento não só da cultura e do cânone literário português, mas também da presença de elementos da história e da cultura tanto do ocidente quanto do oriente. A poeta também demonstra um profundo conhecimento das tradições literárias e populares de Portugal e dos textos bíblicos.

Judith Teixeira, apesar de toda essa bajulação que se vê na publicação de 1922 da *Ilustração Portuguesa*, foi, na visão da pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra, “de toda a história da literatura portuguesa, a poetisa a ter sofrido, em vida, a mais feroz e persecutória sentença misógina” (DAL FARRA, 2010, p. 845), perseguição ocorrida durante a dita laica e capenga República daquele período, antes mesmo da instauração oficial do regime de cunho fascista de Salazar<sup>4</sup>, pela publicação de

<sup>3</sup> A publicação é ilustrada com duas fotografias que dialogam muito bem com o texto. Na primeira, a anfitriã aparece em um cômodo que parece ser sua sala de jantar, em que há uma grande mesa de jantar, um lustre bastante imponente e uma estátua que parece ser de bronze, além de diversos outros itens de decoração, como arranjos de flores, um quadro grande — mas de difícil leitura —, pratos colocados à parede de maneira tipicamente portuguesa e bonitas louças sobre a mesa. Já a segunda fotografia nos apresenta algo que parece ser um quarto, também decorado com um grande lustre, um quadro e outros diversos objetos. Ganha destaque um grande espelho junto a uma porta.

<sup>4</sup> António de Oliveira Salazar (1889 – 1970) foi um líder ditatorial português, que durante mais de três décadas — entre 1932 e 1968 — comandou Portugal, sendo a maior parte deste tempo dentro do

*Decadência*, em 1923, livro de estreia da autora em que o amor e o desejo lésbico eram louvados. Cláudia Pazos Alonso — que juntamente com Fábio Mário da Silva organizou uma das mais recentes coletâneas da produção literária de Teixeira: *Judith Teixeira: poesia e prosa*, de 2015, editada pela editora D. Quixote — acredita que Judith Teixeira se tornou um “bode expiatório”, a personificação da desordem e da imoralidade (ALONSO, 2015, p. 21). A pesquisadora comprova isso ao relembrar que *O livro de Sórora Saudade* (1920), de Florbela Espanca (1894 - 1930), foi a público no mesmo período histórico, que também abordava temas referentes à sexualidade feminina, mas que nem de longe sofreu a perseguição do livro de Teixeira, pois trazia um eu-poético feminino heterossexual: “na realidade, a posterior marginalização desta última [Judith Teixeira] no âmbito do cânone literário pode ser explicada, em grande medida, pelo facto de sua poesia conter um subtexto lésbico nem sempre disfarçado” (ALONSO, 2015, p. 22).

Se sua biografia era polêmica para o padrão social português do início do século XX, sua produção literária era igualmente controversa. *Decadência* esteve no centro de um conturbado acontecimento literário da primeira metade da década de 1920 em Portugal: a *Polêmica de Sodoma*, ou *Literatura de Sodoma*, como também ficou conhecida. Um evento que eclodiu em 1923, mas que começou a ser gestado muito antes, com alguns de seus elementos oriundos das graves crises políticas, econômicas, sociais e, para muitos, morais, que assolaram Portugal desde as invasões napoleônicas, a partir de 1807. A *polêmica*, que à primeira vista pode soar apenas como uma recepção negativa de uma sociedade conservadora e cristã para com textos literários homoeróticos, reflete como a sociedade portuguesa se encontrava numa posição de vulnerabilidade política, prestes a cair nas garras do fascismo, o que viria a acontecer poucos anos depois.

Em 1921, António Botto (1897–1959), um poeta ainda pouco conhecido, publicou *Canções*, antologia poética em que um eu-poético masculino exalta o amor

---

regime político ditatorial do *Estado Novo* (1933 – 1974). Salazar, um católico intransigente, foi seminarista, professor de Economia em Coimbra e Ministro das Finanças e Chefe de Governo durante a Ditadura Militar Portuguesa — regime anterior ao Estado Novo, oriundo de um golpe de estado em 1926. A ditadura salazarista teve início, oficialmente, com a aprovação da Constituição de 1933. Segundo Luís Reis Torgal (2001), “Salazar e os salazaristas, para além de anticomunistas sistemáticos, foram também sistematicamente antiliberais e antidemocratas.” (p. 393). O regime era corporativista, autoritário e autocrata, e recebeu forte influência dos movimentos fascista e nazista, de Itália e Alemanha, respectivamente — Salazar mantinha em sua mesa de trabalho uma foto de Mussolini (TORGAL, 2001, p. 392) — além de grupos de ultracatólicos portugueses, como o Integralismo Lusitano.

e o desejo sexual entre dois homens. O livro passou quase que despercebido pelos olhares sempre atentos da conservadora sociedade portuguesa da época, e recebeu, até onde sabemos, uma única crítica pública — e bastante degradante — feita por Armando Ferreira (1893 – 1968) no jornal *A Capital*, em abril de 1921. No ano seguinte, Botto publica a segunda edição das *Canções*, dessa vez sob a chancela da editora Olisipo, de Fernando Pessoa (1888 – 1935), que era amigo pessoal de Botto e o considerava um grande poeta. Pessoa, antes mesmo que o livro fosse a público, escreveu para a revista *Contemporânea* um artigo no qual defendia que as *Canções* fossem criticadas única e exclusivamente no seu teor estético, e não moral. Entretanto, o jornalista Álvaro Maia, algumas edições adiante, publicou na mesma *Contemporânea* um artigo com impiedosas críticas ao livro, a António Botto e a Fernando Pessoa. Era o início da polêmica.

Todos os fatos acerca da publicação do livro de Botto se deram no segundo semestre de 1922. Fernando Pessoa não redigiu uma resposta, propriamente dita, a Álvaro Maia. Quem o fez — não em nome de Pessoa — fora Raul Leal (1886 – 1964), que através do panfleto-manifesto *Sodoma divinizada*, publicado pela mesma editora Olisipo, no início de 1923, escandalizou não apenas Maia, mas boa parte da sociedade lisboeta ao defender que as relações homoafetivas eram não somente bem vistas aos olhos de Deus, mas que o agradavam. Também no início de 1923, Judith Teixeira publica *Decadência*, e no carnaval daquele ano ocorre o “Baile da Graça” — evento que será abordado posteriormente neste trabalho. Todos esses acontecimentos fizeram com que alguns grupos ultraconservadores intensificassem seus protestos contra a *depravação moral* instalada no país e todo o seu descontentamento com a República.

*Decadência*, como se pode ver, foi a público em meio a um contexto de ebulição social e de pânico moral. O livro de Judith Teixeira nunca foi, em sua época, analisado segundo suas qualidades estéticas — e se fora, tais críticas não chegaram até nós. Os fatos externos ao livro compõem quase uma narrativa própria, tornando todos os indivíduos que fizeram parte da polêmica verdadeiras personagens de uma história que de tão esquecida, parece ficção. Desse modo, este trabalho se dispõe a fazer um exercício de leitura dos poemas, mas não pôde deixar de fazer contextualizações históricas. Mergulhando, inclusive, nas últimas décadas da Monarquia Constitucional e nos primeiros treze anos da Primeira



República. As contextualizações se fazem necessárias para que entendamos o momento em que Judith Teixeira produz a sua obra e que ajudam a compreender processo de apagamento sofrido pela autora. Assim como Botto, Teixeira não escreveu artigos sobre e durante a polêmica, e diferentemente do primeiro, nunca fora defendida publicamente por Fernando Pessoa. A coragem da poeta de escrever poemas que exaltam a homossexualidade feminina, somada ao seu talento no domínio dos versos, fazem das *Decadências* um acontecimento imprescindível na literatura portuguesa.

Com efeito, este trabalho se constitui de três capítulos, sendo os dois últimos o cerne do trabalho: a constituição de uma proposta de leitura sobre os poemas lesboeróticos das *Decadências* enquanto que correspondendo a um *erotismo de si*, ao mesmo tempo em que no primeiro capítulo nos dedicamos exclusivamente à polêmica e ao momento histórico em que ela está inserida, pois é da polêmica que partimos, uma vez que este acontecimento é fundamental para a autora. Posteriormente, todos os poemas selecionados — “A Estátua”, “Os Meus Cabelos”, “Perfis Decadentes”, “Rosas Vermelhas” “Ao Espelho” e “A Minha Amante” — são apresentados e analisados, ao mesmo tempo em que expomos um levantamento crítico aprofundado sobre a poeta, sua obra e aquilo que lhe cercou. Em seguida, trabalhamos de maneira mais adequada nossa proposta de leitura e as implicações causadas pelo termo *autoerotismo*, aprofundamo-nos mais pertinentemente nos conceitos e ideias sobre o próprio conceito, além dos de erotismo, homoerotismo e literatura erótica, com o texto literário sendo regularmente retomado. Nesse sentido, a interpretação dos poemas se deu em dois momentos: de apresentação e interpretação e da proposta de lê-los como *autoeróticos*.

Falar sobre autoerotismo nos leva, inevitavelmente, a Sigmund Freud (1856 – 1939), que embora não tenha sido o criador, propriamente dito, do conceito<sup>5</sup>, foi talvez o primeiro grande estudioso ocidental a desenvolver no século XX um estudo mais metódico e abrangente sobre a ideia. Para o médico e psiquiatra austríaco, o autoerotismo é uma das primeiras fases sexuais dos indivíduos, que se manifesta na primeira infância, principalmente através do *chuchar*, ideia desenvolvida em um trabalho de 1879 feito pelo pediatra húngaro Samuel Lindner (18--?), ao qual Freud faz referência. O *chuchar* consiste, basicamente, na ação de “sugar com leite”

---

<sup>5</sup> O termo *autoerotismo*, embora tenha sido muito trabalhado — e, até certo ponto, popularizado — por Freud, foi introduzido pelo médico e psicólogo britânico Henry Havelock Ellis (1859 – 1939).



(FREUD, 1996, p. 169), que significaria uma das primeiras ações *sexuais* para a maioria das crianças. Essas manifestações sexuais se constituiriam sobretudo a partir dos movimentos contínuos de sucção nos seios das suas mães, quando se alimentam, ou em outras partes do seu próprio corpo ou no de outra pessoa, como os dedos.

Faria sentido questionar o motivo de se denominar *autoerotismo* uma prática que pode, na maioria das vezes, depender da figura de um *outro*, como a mãe, por exemplo. Todavia, tanto Freud, quanto Lindner, apontam que as mucosas da criança, principalmente os lábios e língua, são, na maioria das vezes, nossas primeiras zonas erógenas estimuladas. Esse estímulo tem como origem o ato instintivo de alimentar-se. Ao sugar bico dos seios da mãe para se alimentar, a criança descobriria a satisfação sexual de estimular seus lábios e língua. Com efeito, o autoerotismo é, para Freud, um comportamento sexual em que “a pulsão não está dirigida para outra pessoa; satisfaz-se no próprio corpo [...]”.

Evidentemente, os poemas das *Decadências* não retratam nenhuma das situações práticas destacadas nos estudos de Sigmund Freud. Nossa visão da presença de autoerotismo nos poemas selecionados parte principalmente da ideia basilar deste conceito: o objeto sexual se encontra no próprio corpo do indivíduo. Para que isso faça sentido, retomamos nossa proposta de leitura e interpretação, a de que os poemas do livro que são classificados como homoeróticos compõem uma única cena, ou melhor, mais do que isso: as vênus, as amantes, as rosas e flores de cactos, bem como os outros elementos que para o eu-poético fazem parte de tudo que alude ao *feminino*, bem como o próprio eu-poético, constituem um único corpo. E é nesse — e para esse — corpo que se encontra o objeto sexual louvado nas *Decadências*.

## 2 AS CINZAS DE SODOMA: UMA POLÊMICA COM EXPLICAÇÕES

Para entender como e por que a *polêmica de Sodoma* eclodiu, é necessário, talvez, traçar duas linhas históricas: uma que se dirige ao contexto dos escritores e textos literários que a compuseram, e outra direcionada ao contexto social português, para que entendamos toda a origem discursiva das manifestações violentas contra esses autores e textos. Nesse sentido, para traçar a primeira linha, é necessário regressar a 1921, ano em que o poeta António Botto publica a primeira edição de *Canções*, livro em que um eu-poético explicitamente masculino louva e declara o amor entre dois homens, se colocando, inclusive, como um amante que ama e deseja o corpo masculino. Essa primeira edição passou quase despercebida pela crítica da época, mas não escapou de uma degradante análise feita pelo escritor Armando Ferreira (1893-1968), publicada na capa do jornal *A Capital*, de 18 de abril de 1921, intitulada "Canções'... a elle!: ancia de réclame ou descaibro moral?". O texto se encontra em uma seção com o título "O livro da D. Antonia", numa ofensa, disfarçada de ironia, em que Ferreira zomba da possível homossexualidade de António Botto, aproximando orientação sexual com questões de gênero.

Críticas aviltantes foram comuns nos anos seguintes contra António Botto, Judith Teixeira e Raul Leal, os escritores que foram personagens centrais da *Polêmica de Sodoma*. O episódio teve como figura importante também o poeta Fernando Pessoa, e envolveu, direta ou indiretamente, outros inúmeros indivíduos que, dentro daquele contexto, eram ou se tornariam nomes relevantes na literatura e na política daquele país. A *polêmica* levantou discussões sobre valores morais e religiosos, bem como sobre os limites da arte, da literatura e da liberdade artística, mas também foi um dos mais evidentes sintomas do pânico moral instaurado naquela sociedade.

Se a primeira edição das *Canções* recebeu críticas isoladas ao trabalho de António Botto, a segunda, publicada pela Olisipo, a célebre editora de Fernando Pessoa, levantou inúmeras discussões e recebeu diversas avaliações negativas, a maioria delas pautadas em questões morais. Esse aumento considerável no número de críticas sofridas pela segunda edição pode ter relação direta com o fato de a

Olisipo ser uma editora mais conhecida — graças ao seu idealizador — e considerada de bom alcance, o que aumentou consideravelmente o acesso à obra, ou/e devido ao fato do próprio Fernando Pessoa, antes mesmo da publicação do livro, ir à público, defender que o texto que ainda nem havia saído das máquinas de impressão fosse julgado apenas no campo estético, e que fossem deixados de lado os seus aspectos morais. Seja por um desses fatores ou mesmo por uma combinação de ambos, o que ocorreu foi uma sucessão de publicações, críticas e ofensas.

Essa segunda edição do livro de Botto foi a público em 1922 e teve na figura do jornalista Álvaro Maia, um de seus primeiros e mais ávidos críticos. Em junho daquele ano, Fernando Pessoa, por intermédio do 3º número da revista *Contemporânea*, com um artigo intitulado “António Botto e o ideal estético em Portugal”, fez a defesa das *Canções*, comentada anteriormente, e orientou que o seu julgamento se desse apenas no campo estético. Afirmou que considerava Botto um *esteta* e frisou que os poemas do livro atingiam os ideais estéticos *helénicos*. Ainda na defesa do poeta, garantia que um esteta pode ausentar de sua arte elementos metafísicos ou morais, desde que visando a perfeição estética:

O primeiro característico da arte do esteta é a pois a ausência de elementos metafísicos e morais na substância da sua ideação. Como, porém, os ideais helénicos procedem todos de uma aplicação directamente crítica da inteligência à vida, e da sensibilidade ao conteúdo dela, essa ausência de metafísica não será uma ausência de ideias metafísicas, nem essa ausência moral uma ausência de ideias morais. (PESSOA, 2010, p. 44).

Por fim, ainda na defesa de Botto, Pessoa afirma que, dentro dos ideais helénicos, o esteta sempre iria cantar as belezas do corpo masculino, pois, dentro desse ideal, apenas este corpo seria dotado de *graça, força e perfeição* (PESSOA, 2010, p. 46), e que o esteta canta tais belezas independentemente dos seus “instintos sexuais” (PESSOA, 2010, p. 46), instintos estes que, nas palavras do escritor, “tendem para o sexo oposto [pois trata-se do] mais rudimentar dos instintos morais” (PESSOA, 2010, p. 46). Como se pode ver, a defesa feita por Fernando Pessoa do livro de António Botto, fugia de questões morais, mas previa que tais questionamentos surgiriam inevitavelmente. Pessoa chega até mesmo a afirmar que a heterossexualidade é um “instinto rudimentar”, o que *absolveria* qualquer escritor

que louvasse o amor homoerótico. O poeta, por fim, admite que as *Canções* seriam um livro único em Portugal (FERNANDES, 2010), mas as críticas que se seguiram à publicação do livro não percorreram exatamente este caminho.

O jornalista e escritor Álvaro Maia, como citado, foi uma das vozes críticas ao livro, seu autor e àquele que os defendeu publicamente. Três meses depois da impressão das *Canções* e de “O ideal estético em Portugal”, na mesma *Contemporânea*, Maia publica um artigo com forte teor reacionário e cristão. O jornalista reconhece em seu texto a importância da figura de Pessoa para o cenário literário-intelectual português, porém se espanta diante das opiniões positivas do poeta sobre uma obra a qual considera ser uma “esterqueira romântica”; “um livro sem arte e nem beleza” e “uma apologia daquelas aberrações sexuais que levaram Deus a sepultar Sodoma e Gomorra” (MAIA, 2010, p. 57). Álvaro Maia discorda de todas as considerações e elogios feitos por Fernando Pessoa sobre Botto e as *Canções*, afirmando que naqueles poemas não existia ideal *helénico* algum, mas, sim, versos que apenas propagavam indecências. O escritor ainda afirma que tanto o artigo de Fernando Pessoa quanto o livro de António Botto, não passavam de um desejo de fazer escândalo, e que este desejo seria o último dos sintomas “da delinquência romântica em Portugal” (MAIA, 2010, p. 65). Para ele, os poemas não apresentavam apenas um culto às formas da beleza masculina, mas um aparente desejo sexual do autor.

Fernando Pessoa, segundo Aníbal Fernandes (2010), não redigiu resposta ao artigo de Álvaro Maia, limitando-se apenas a fazer alguns apontamentos e correções a afirmações imprecisas presentes no artigo. A resposta ao texto de Maia surge por intermédio de um outro amigo de Fernando Pessoa dos tempos da *Orpheu*<sup>6</sup>, o escritor Raul Leal, que entrou na polêmica, primeiramente, publicando um artigo pouco relevante — pois passou praticamente despercebido pelos críticos do livro de Botto — no jornal *O Dia*, ainda em 1922. Porém, é no ano seguinte, no panfleto intitulado: *Sodoma divinizada: leves reflexões teometafísicas sobre um artigo*,

---

<sup>6</sup> A *Orpheu* foi uma importante revista literária portuguesa, publicada em dois números no ano de 1915 e que teve como principais colaboradores, além de Fernando Pessoa, os escritores Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916) e Almada Negreiros (1893-1970) e os pintores Guilherme de Santa-Rita (1889 – 1918) — que utilizava o pseudônimo de Santa-Rita Pintor — e Amadeo de Souza-Cardoso (1887 – 1918). A revista é tida como o ponto inicial do Modernismo em Portugal e conseguiu influenciar de forma contundente as artes naquele país, constituindo-se, inclusive, em um marco na Literatura Portuguesa. Gilberto Mendonça Teles reafirma isso dizendo que “toda a aventura modernista portuguesa começou em torno da revista *Orpheu*” (TELES, 2009, p. 343).

publicado também pela Olisipo, e assinado sob o pseudônimo de *Hanoch*<sup>7</sup>, que Leal figura de vez na polêmica, defendendo que tanto as relações homoafetivas quanto a luxúria seriam manifestações sagradas.

O panfleto contribuiu com a celeuma que, até então, envolvia apenas António Botto, Fernando Pessoa e Álvaro Maia. Leal afirma, em seu texto, que é na luxúria que existe a “bestialidade do manifestar-se divino” (LEAL, 2010, p. 80) e que através das relações luxuriosas chega-se à *vertigem*, e a *vertigem* pertenceria ao Infinito e, conseqüentemente, a Deus, que é o Infinito (LEAL, 2010). O autor também reflete sobre o *belo* na arte e aquilo que está para além dele: o *sublime*. O texto-panfleto defende que o *belo* sempre será limitado segundo condições morais, e que só chegam ao *sublime* produções que não se limitam moralmente. Nesse sentido, a luxúria e o erotismo seriam as manifestações artísticas que conseguem ser *sublimes*, pois extrapolam regras morais.

Raul Leal (2010, p. 81) também afirma que muitas vezes uma representação artística considerada “grotesca” pode ser dotada de um imprescindível valor estético. Nesse sentido, cita as catedrais góticas medievais que, segundo ele, são “bestialidades divinas” (LEAL, 2010, p. 81), pois seriam grotescas em suas formas e ricas em suas condições estéticas. Com efeito, Leal as compara com a luxúria e o erotismo, que, eventualmente, aparentam serem grotescos para alguns, mas podem ser dotados de valiosas qualidades estéticas. O autor também se utiliza desse exemplo das catedrais para mostrar como a bestialidade pode ser divina e agir em prol das vontades de Deus.

O que Raul Leal apresenta neste panfleto é a tese de que tanto as representações artísticas luxuriosas — que o autor acredita serem as únicas que podem atingir o *sublime* —, quanto os próprios atos de luxúria e devaneios sexuais não são mal vistos aos olhos de Deus, desde que praticados em favor de uma

---

<sup>7</sup> Segundo Mendes e Vieira (2020, p. 778): “Hanoch (ou Henoc, ou ainda Enoque, conforme algumas derivações linguísticas) figura no Gênesis (5,18-24) como um ascendente de Noé, o construtor da arca, e, portanto, também ascendente de Abraão. Todavia, [...] “Henoc distingue-se dos outros Patriarcas por muitos traços: sua vida é mais breve, mas atinge um número perfeito [365 anos], o número dos dias de um ano solar; ele ‘anda com Deus’, como Noé (Gn 6,9); desaparece misteriosamente, arrebatado por Deus, como Elias (2Rs 2,11s). Tornou-se uma grande figura da tradição judaica, que apontou sua piedade como exemplo (Eccl 44,16; 49,14) e lhe atribuiu livros da tradição apocalíptica. [...] para além de uma personagem bíblica, a Hanoch são atribuídos livros que não figuram no cânon, mas que são importantes para a cultura rabínica, pois eram comentários posteriores aos livros da Lei. Possivelmente, ao assinar o manifesto com esse nome, Leal estava se valendo de uma autoria apócrifa, mas respeitável, para a realização de comentários doutrinários.”

*mística divina* (LEAL, 2010). Sendo assim, a luxúria e as relações homossexuais<sup>8</sup> deveriam somente ser condenadas quando praticadas apenas pelos desejos carnis da natureza, ou quando não exalam “o puro sobrenatural em Deus”. Para Leal, as relações homoafetivas representam “a unidade essencial da existência de Deus” (LEAL, 2010, p. 89), unidade esta que, segundo o autor, só pode ser reestabelecida através de relações homossexuais:

A divisão entre dois sexos destrói essa unidade que devemos restabelecer através da pederastia. É no mesmo ser que devemos fundir a pura virilidade e a pura feminilidade. Trata-se de dois aspectos do mesmo. A divisão, a separação desses dois aspectos foi obra da Serpente que quis assim destruir a unidade essencial da Vida que tem por essência, deus que é Unidade Pura. (LEAL, 2010, p. 88).

A defesa de Leal de que as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo conduzem à unificação da vida, e de que a luxúria, seja em sua prática física, seja em sua representação pela arte, significa uma espécie de demonstração divina, aponta uma clara subversão da crença oficial cristã e uma interpretação única e peculiar dos pressupostos sagrados. O autor ainda reforça suas ideias, do valor sagrado da luxúria, afirmando que alguns santos, como Santo Agostinho (354-430) — conhecido por uma vida devassa antes da conversão — e Santa Teresa de Jesus (1515-1582) — carmelita conhecida pelo fato de o seu êxtase religioso ser comparado ao gozo sexual —, terem praticados atos tidos como luxuriosos e, posteriormente, serem consagrados em Deus (LEAL, 2010, p. 82). Para demonstrar que o ato homossexual não necessariamente representa uma ruptura da virilidade, trata ainda de grandes guerreiros, como o rei prussiano Frederico, o Grande (1712-1786), um homem, na visão do autor, incontestavelmente viril, e que supostamente manteve relações sexuais com outros homens.

Por fim, Leal garante que Sodoma — do mito bíblico de “Sodoma e Gomorra” (Gn. 18 – 19) — não fora condenada por conta dos atos luxuriosos ou da sodomia de seus habitantes, mas sim porque tais atos não eram feitos de uma “forma divina”, uma vez que aqueles indivíduos, supostamente, não reconheciam o valor de Deus

---

<sup>8</sup> Raul Leal utiliza o termo “pederastia”, muito usado na época. Porém, neste trabalho, optou-se pela não utilização do mesmo, devido a sua carga semântica negativa. Entretanto, nas citações, será respeitada a escrita original do autor.

nos atos que praticavam, pois os faziam apenas pelos prazeres da carne, e não pela sua mística divina:

Sodoma só foi condenada porque nela não existia Deus! [...] Portanto Sodoma não foi condenada às chamas por ser viciosa *mas por não ser misticamente viciosa*. A sua exaltação de vício era uma exaltação terrena em que Deus jamais era sentido, sendo só sentida a Terra e o homem-Natureza, alheado da sua essência sobrenatural, divina. Foi só pelo facto dos viciosos não serem exaltadamente místicos, não vivendo Deus na luxúria, que Sodoma foi castigada como castigados foram os vendilhões no Templo. (LEAL, 2010, p. 91-92).

Leal entende, então, que o problema não está na luxúria, ou nas relações homoafetivas, mas sim no fato de tais atos não serem consagrados a Deus, destituídos do reconhecimento dos valores místicos e divinos que os regem. Nesse sentido, Sodoma se diviniza quando a luxúria é divina e misticamente exercida (LEAL, 2010). Entende-se, também, que esses atos defendidos pelo autor não profanam o sagrado, diferentemente dos *vendilhões no templo*.

Se o livro de Botto já fora suficiente para causar celeuma na sociedade portuguesa da época, o panfleto de Raul Leal causou um completo estardalhaço (FERNANDES, 2010). A polêmica teve sequência quando em 20 fevereiro de 1923, o jornal *A Época* publicou uma reportagem tecendo críticas às obras de Botto, Leal e Judith Teixeira — que a essa altura já havia publicado as suas *Decadências*. No referido dia, o jornal fundado em 1919, por José Fernando de Sousa (1855 – 1949), que também dirigia o veículo — e possuía claras inclinações monárquicas e católicas —, é publicado “Higiene moral”, artigo que não possuía assinatura e que denunciava que, assim como o *Baile da Graça*<sup>9</sup>, “sintomas alarmantes” de decadência moral estavam atingindo Portugal. A argumentação do texto era direcionada para a problemática, e quase “criminosa”, comercialização de livros julgados como sendo “imorais”. A crítica também se dirigiu à linguagem desses livros, à “falta de vergonha” de quem os assinava, à ganância de quem os vendia e à falta de escrúpulos de quem os comprava (A ÉPOCA, 2010, p. 93). A publicação demonstrava aparente indignação do autor com as autoridades, que em sua visão, não enxergavam o problema, ou, se o viam, faziam pouco caso sobre um sério

---

<sup>9</sup> O Baile da Graça foi um baile de carnaval ocorrido em Lisboa no ano de 1923 que chamou a atenção do público após seus integrantes serem presos por estarem vestidos de mulher. Foi também muito alardeado que na festa em questão praticamente não haviam mulheres.



problema de “degradação moral”: “com a lei nas mãos, os governadores civis não fazem uso dela” (A ÉPOCA, 2010, p. 95). Dissertava, ainda, que a impunidade fazia com que “a pornografia mais hedionda” se alastrasse pela cidade.

É a partir da falta de ação das autoridades que o texto informa que, “movidos pela mais legítima revolta”, os estudantes iriam “queimar a ferro em brasa esses cancos da depravação de costumes e de espíritos” (A ÉPOCA, 2010, p. 95). Esses estudantes seriam alunos de Escolas Superiores de Lisboa que no dia anterior — ou seja, 19 de fevereiro de 1923 — teriam realizado uma “grande reunião” em que todos esses fatos alarmados no texto haviam sido discutidos e analisados. A partir disso, teriam deliberado que um “grande e imediato movimento de acção moralizadora, tendente a reprimir, com a máxima energia e por todos os meios a continuação e aumento do miserável estado social” (A ÉPOCA, 2010, p. 96) seria iniciado por eles. Esse movimento, segundo o artigo, começaria logo nos próximos dias.

Dois dias depois da publicação de “Higiene moral”, o mesmo jornal *A Época* levou a público a notícia de que a acção estudantil era liderada por Pedro Theotónio Pereira (1902 – 1972), naquele momento, ainda um desconhecido estudante, mas que mais tarde seria um importante funcionário do regime salazarista. Na mesma edição, é vinculada uma entrevista com ele, em que o jornalista entrevistador a assina somente com as iniciais “M. R. L.”. O estudante é apresentado com muitos adjetivos bajulatórios, e seu movimento é chamado de “uma vanguarda prestigiosa” de estudantes que “sacudindo as teias de aranha do preconceito liberalista, foram lavar o espirito às fontes eternas e saudáveis das tradições nacionais e religiosas” (A ÉPOCA, 2010, p. 96). Theotónio Pereira é descrito como sendo apenas um estudante que liderava e fazia parte de um grupo de estudantes indignados e preocupados com a crise moral em Portugal.

A entrevista começa com o estudante informando que ele e seu grupo já há muito vinham observando com certo alarde aquilo que ele chama de “vergonhosíssima desmoralização” que estaria se alastrando “por aí”, e reforça que as ações dos estudantes se faziam necessárias dada a falta de atitude das autoridades. Theotónio Pereira garante que a “Liga de Acção Directa” teria sido criada pelos alunos das Escolas Superiores de Lisboa — como já abordado pelo jornal, mas sem maiores informações — para agir com ações preventivas e



repressivas contra os elementos considerados desmoralizadores daquela sociedade. Ao ser questionado sobre como começariam essas ações, o estudante informa, um pouco hesitante, que seria “por meter na ordem esses èquívocos senhores que andam por aí, nas ruas e nos cafés, irritando o indígena — como eles dizem — com maneiras femininas e elegâncias ridiculamente exageradas” (A ÉPOCA, 2010, p. 97). O entrevistador pede então mais detalhes, e o estudante usa como exemplo os indivíduos que foram presos no *Baile da Graça*, e todo e qualquer outro sujeito que fosse flagrado em tais condições. A ameaça era clara e direta: “esses meninos escandalosos vão ser metidos na ordem mais depressa do que V. julga...” (A ÉPOCA, 2010, p. 98). Nesse ponto da entrevista o jornalista questiona de que maneira isso seria feito, e Theotónio Pereira responde:

— <<Verá depois. Na ocasião actual, em que toda gente ou quase toda se furta a responsabilidade, nós — os estudantes — vamos tomar aos nossos ombros a tarefa de queimar a ferro em brasa, expondo-os à luz do sol, esses cancros nauseabundos que têm medrado à custa da fraqueza de uns e da tolerância incompreensível de outros. (A ÉPOCA, 2010, p. 98).

O jovem também afirma que a liga de ação estudantil iria fiscalizar livrarias e “meter ordem” em artistas, poetas, autores, editores e vendedores que trabalhassem com os chamados “livros imorais”. O entrevistador então escreve que Pedro Theotónio Pereira lhe ditou uma lista com o nome de alguns desses livros, mas que “por uma questão de limpeza” (A ÉPOCA, 2010, p. 98), não os nomearia naquelas colunas. Todavia, em uma resposta dada um pouco antes dessa afirmação, o entrevistado cita os “poetas de Sodoma”, alcunha pela qual ficaram conhecidos Judith Teixeira, António Botto e Raul Leal.

É só nos últimos momentos da entrevista que o estudante é questionado sobre a legalidade das ações da liga, uma vez que medidas de apreensão e censura só poderiam ser tomadas pelo governo. Theotónio Pereira não responde exatamente essa pergunta, apenas lamenta, com certo desdém, o fato de parte das autoridades não tomarem essas atitudes. Antes de concluir esse raciocínio, ele próprio se interrompe e volta a falar das ações pretendidas pelo grupo, de agir também em cinemas e teatros:

— << Mas essas coisas — disse eu — estão sob alçada do governo civil...

— << Pois estão, mas o triste facto é que o chefe do distrito e a polícia nenhum caso fazem.

— << Infelizmente é verdade.

— << Em vista de tanto é que nós entendemos intervir, como se diz em linguagem policial... Ah! Pode afirmar ainda que exerceremos uma rigorosa censura nos teatros e cinemas, que tomaremos a nosso cargo o papel que lá fora compete aos poderes legalmente constituídos. (A ÉPOCA, 2010, p. 98).

A entrevista se encerra com Theotónio Pereira se vangloriando do suposto sucesso da iniciativa no meio acadêmico, pois garante que “em todas as faculdades” havia entusiasmo com a ideia, e que na noite anterior haviam ocorridas trezentas adesões. Por fim, ao ser questionado sobre quando essas ações efetivamente se iniciariam, responde que, “discretamente”, já haviam sido iniciadas, e encerra garantindo que dentro de alguns dias, todos teriam notícias da liga.

Nos primeiros dias de março do mesmo ano, alguns livros como *Canções*, o panfleto de Raul Leal, bem como o livro de Judith Teixeira, foram apreendidos e queimados, a mando do major Viriato Lobo (1883-1932), governador civil de Lisboa, por serem “imorais” (FERNANDES, 2010, p. 100). No mesmo mês, a “Liga dos Estudantes de Lisboa”, composta por acadêmicos conservadores e contrários às produções artísticas com temáticas homoeróticas, publicou um manifesto intitulado “Aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal”, dando sequência a celeuma que agora já ganhava contornos mais agressivos.

A *polêmica* só chegou ao fim, enquanto publicações na imprensa, quando Fernando Pessoa voltou a público com o artigo “Sobre um manifesto de estudantes”, no qual o poeta lamenta a “imbecilidade” dos jovens e o fato de eles demonstrarem comportamentos antiquados. O texto explicita ainda solidariedade a Raul Leal. Embora esse tenha sido o último texto, as consequências da polêmica só estavam começando, pois segundo Aníbal Fernandes (2010), a apreensão dos livros de Botto, Leal e Teixeira estava ligada a uma política de censura no país que se tornaria ainda mais efetiva e recorrente durante o *Estado Novo*.

Para Claudia Pazos Alonso, a *Polêmica de Sodoma*, tratou-se de uma “polêmica sobre a (i)moralidade da arte (ALONSO, 2015, p. 21), e Dal Farra (2010) propõe que após os episódios da *Literatura de Sodoma*, Judith Teixeira passou a ser frequentemente ofendida e ridicularizada pela imprensa portuguesa, como por

exemplo em 1926, logo após a publicação de seu terceiro livro de poesias, *Nua. Poemas de Bizâncio*. O periódico de cunho ultraconservador, *Revolução nacional*, publicou uma caricatura sua, feita pelo pintor, cenógrafo e caricaturista Américo Amarelhe (1892 – 19460), que a representa nua (em alusão ao título da coletânea de poesias), com formas corporais obesas, segurando seu livro, com uma arma apontada para a cabeça, acompanhada de um cachorro e de um cupido. Próximo ao cupido, há um quadro com a escrita “credo, que vergonha”, e fora dele um poema lesboerótico seu, seguido da inscrição “lusco-lusco”. Marcello Caetano<sup>10</sup> (1906-1980), em uma crítica publicada no periódico *Ordem Nova: revista anti-moderna, anti-liberal, anti-democrática, anti-bolchevista e anti-burguesa...*, da qual era um dos redatores e fundadores, ofendeu a poeta chamando-lhe de “desavergonhada” (ORDEM NOVA, 1926, p. 156).

O artigo de Caetano, publicada na *Ordem Nova* de 1926, se encontra na seção “Pensamentos, palavras & obras” e leva como título “‘Arte’ sem moral nenhuma”. Nele, o integralista faz algo muito parecido do que fora “Higiene Moral” e a entrevista de Theotónio Pereira: denunciar. Desta vez as reclamações recaem apenas sobre Teixeira, que lançara a pouco *Nua*, sua última coletânea poética. Caetano cita os acontecimentos de 1923, ao dizer que depois de “um tal Sr. Raul Leal” e um “tal Sr. António Botto” e uma “desavergonhada Judite Teixeira” terem publicados seus livros (ORDEM NOVA, 1926, p. 156), coube, naquela ocasião aos estudantes de Lisboa e à indignação de alguns intelectuais como Júlio Dantas (1876 – 1962) fazerem com que o Governo Civil lançasse ao fogo tais obra. Especificamente sobre o contexto de 1926, Marcello Caetano escreve:

Houve uma pausa. Os homenzinhos e mulhersinhas dispensaram-nos por algum tempo das náuseas que forçosamente causa a um homem normal a vista — não digo já leitura [...]. Mas voltaram agora. Novamente, quem querque entre numa livraria, se arrisca a encontrar a tal “arte” avariada, demonstrativa da miséria moral que por aí vai, da falta de pudor que caracteriza hoje em dia esta sociedade burguesa, traidora da burguesia e de má organização da polícia de costumes. (ORDEM NOVA, 1926, p. 156).

<sup>10</sup> Marcello José das Neves Alves Caetano foi um professor, jurisconsulto e político português. Figura relevante na ditadura do Estado Novo, sucedeu Salazar em setembro de 1968 como Presidente do Conselho de Ministros do regime, o cargo mais alto da ditadura. Antes de fazer parte do Estado Novo, fora um dos mais respeitados e ferrenhos integralistas em Portugal, além de ser um grande admirador do Fascismo italiano (TORGAL, 2017, p. 57).

O trecho final da passagem é a tônica do texto: as críticas a uma suposta crise moral pela qual Portugal estaria passando. Caetano se revolta com o fato de ninguém agir sobre a possibilidade de um jovem ou adolescente chegar a esses livros, que seriam verdadeiras “armadilhas” (ORDEM NOVA, 1926, p. 157) dentro das livrarias. Como esta edição da *Ordem Nova* foi publicada entre junho e julho de 1926, Caetano não direciona sua crítica aos políticos ou à República, pois poucas semanas antes havia ocorrido o Golpe de Estado de 28 de Maio de 1926, que encerrou a Primeira República e instaurou no país uma ditadura de cunho militar. Marcello Caetano se dirige à burguesia e aos intelectuais que não indignavam-se com a situação.

Assim, nota-se uma clara mudança na maneira como a imprensa passa a retratar Judith Teixeira, pois meios de comunicação não ligados diretamente a grupos ultraconservadores deixaram de exaltá-la. Teixeira carregou, a partir da polêmica *Literatura de Sodoma*, um estigma de *divorciada*, *adúltera* e *lésbica* — embora não tenhamos encontrado registros de uma possível homossexualidade, ou mesmo bissexualidade, da escritora.

A publicação “Higiene moral” nos mostra como era perigoso, complexo e conturbado o momento histórico em que Judith Teixeira publica as *Decadências*. Na publicação de *A Época*, se pode notar o forte descrédito com as Instituições — algo comum no contexto europeu do entreguerras, e que contribuiu para a chegada de discursos e ideologias totalitárias — e a afirmação recorrente de que Portugal vivia uma crise nos valores morais. A “pornografia” denunciada se tratava de textos de teor homoeróticos, como o de Judith Teixeira. O título da publicação nos sugere que aquele país estava sujo, necessitava de uma limpeza e que a sujeira moral representava um risco às tradições daquela sociedade. O descrédito com as instituições, citado anteriormente, acaba funcionando como combustível para uma movimentação civil de perseguição, intolerância e ameaças a livreiros, leitores e escritores de qualquer obra que essa *censura civil* julgasse imoral.

Na entrevista publicada posteriormente no mesmo periódico, chama a atenção o entusiasmo do entrevistador e como ele em momento algum faz perguntas que deixam o entrevistado incomodado — com exceção da pergunta sobre a legalidade das ações, mas nesse caso é o próprio Theotónio Pereira quem hesita na resposta. Em certos momentos a entrevista transita mais entre um texto de

bajulação e um manifesto do que um texto jornalístico propriamente dito. O questionador chama de “preconceito liberal” a falta de uma política de censura rígida do governo republicano. Também afirma que citar os nomes das obras classificadas como imorais sujaria as colunas do jornal, mais uma vez remetendo à questão da limpeza moral que se fazia necessária, e que as obras (não)referidas seriam sujas.

A aproximação ideológica-editorial do jornal para com o entrevistado faz todo o sentido, uma vez que, segundo Fernando Manuel Santos Martins (2004), o jornal *A Época* se tornou uma espécie de reduto para alguns escritores integralistas<sup>11</sup> depois do fim do periódico *Monarquia*, em 1922. Com isso, muitos jovens desse movimento, incluindo Pedro Theotónio Pereira, se mudaram para a redação do jornal que se transformou “no porta-voz mais ou menos relutante de algumas ideias e de algumas notícias ligadas ao Integralismo Lusitano” (MARTINS, 2004, p. 92). O jornal mais tarde se tornou um meio de publicação de “conspirações e confabulações político-militares” (MARTINS, 2004, p. 92) que contribuiriam para o Golpe Militar de 1926. O periódico, todavia, não nascera com inclinações monarquistas, mas a falta de jornais católicos e monarquistas, entre 1922 e 1926, teria feito com que os integralistas passassem a colaborar cada vez mais com *A Época*, devido as ligações de seu diretor e fundador com grupos de intelectuais católicos tradicionais.

Falar sobre o conturbado momento político pelo qual passava Portugal no contexto da polêmica *Literatura de Sodoma* é entender como e por quê certos

---

<sup>11</sup> O integralismo lusitano foi um movimento social e político de caráter monárquico, tradicionalista, antiliberal, anti-republicano e anti-bolchevique que surgiu em Portugal entre os anos de 1913 e 1916. Seus integrantes, católicos tradicionais, defendiam a implantação de uma monarquia orgânica, a união de Estado e Igreja Católica e a exaltação do nacionalismo e das tradições morais cristãs. O movimento que reivindicava o tradicionalismo português, teve como principal referência teórica e doutrinária o poeta, político e historiador António Sardinha (1887 – 1925). O termo surgiu pela primeira vez em uma publicação na revista *Alma portuguesa* e seus pensadores eram, majoritariamente, formados em Coimbra. Entre os anos de 1916 e 1932, seus integrantes se fizeram presentes no cenário jornalístico e intelectual português, principalmente através de publicações de textos em jornais, de manifesto e em revistas. Devido a aversão desses membros à república e ao liberalismo, os integralistas defenderam majoritariamente o Golpe Militar de 1926. Apesar de algumas convergências dos integralistas com os militares e com algumas doutrinas do salazarismo, a partir de 1926 o movimento passou a se fragmentar entre membros que apoiavam as ideias tradicionais do grupo — e defendiam que a ditadura militar deveria ser apenas um ponto de ruptura com a república, e que os militares deveriam ceder para a instauração de monarquia orgânica —, e entre alguns membros que passaram a ver na figura de uma liderança civil uma alternativa para o país, desde que respeitadas as doutrinas católicas, nacionalistas e de aversão ao liberalismo, ao republicanismo e ao comunismo. Entre as figuras centrais do Integralismo Lusitano se destacam, além de Sardinha, Marcello Caetano, Francisco Rolão Preto (1893 – 1977). Esse último, apoiador do regime salazarista em seu início, se tornou oposição à ditadura e fundou, em 1932, o movimento de extrema-direita Nacional-sindicalismo, sendo exilado por Salazar após tentar organizar revoltas populares. Além desses, cabe mencionar a participação de Pedro Theotónio Pereira, fiel seguidor das doutrinas de António Sardinha e uma das figuras já citadas anteriormente, envolto na Polêmica de Sodoma.

movimentos, discursos e reações emergiram de tal forma e não de outra, e assim, traçamos nossa segunda linha histórica. A Primeira República Portuguesa foi caótica, mas seria simplório acusar tal *caos* como o principal causador da violência sofrida pelos *escritores de Sodoma*. Todavia, seria ingênuo não pensar no contexto político como parte essencial para que entendamos o ambiente perigoso da metade primeira do século XX.

Que a Primeira República foi conturbada não há dúvidas, porém é importante frisar que a Monarquia Constitucional não fora nunca exemplo de estabilidade política. Entre 1834 e 1910, foram 53 presidentes do Conselho de Ministros, quatro conselhos de ministros e uma Junta Provisória de Governo. No mesmo período, o Reino Unido teve 25 primeiros-ministros e os Estados Unidos 21 presidentes. Evidentemente, essas duas nações enfrentaram crises e seus sistemas de governo também tiveram falhas. Entretanto, um dos princípios básicos para um bom trabalho no cargo de líder político é a estabilidade, algo que nitidamente não se teve em Portugal, fosse na Monarquia Constitucional, fosse na Primeira República. Em se tratando de números, no período republicano foram 39 líderes de governo — entre presidentes de Conselho de Ministros, presidentes de Ministério e presidentes da República —, além de duas juntas de governo, dois governos constitucionais, um governo provisório e um regime antiparlamentarista, o *sidonismo* de Sidónio Pais (1872 – 1972).

Tais instabilidades serviram como alguns dos muitos fatores que, mais tarde, levariam Portugal ao *salazarismo*. E fica fácil entender como Salazar se estabilizou quando notamos que ao longo dos cem anos anteriores à sua chegada ao poder, o país sempre flertou com sistemas ditatoriais, a ponto de o Estado Novo não ser a primeira experiência totalitária no país. De certo modo, Portugal viveu um período de sucessivas crises políticas desde o fim da Guerra Civil (1832 – 1834). O caos político andava lado a lado com o econômico e o social (HOMEM, 2001), de modo que nem a Monarquia Constitucional, o liberalismo e tampouco a República conseguiram estabilizar o país. O medo do socialismo e do anarquismo também funcionava como combustível para os discursos totalitários-reacionários que a cada ano se multiplicavam e se tornavam mais comum.

Como referido, o país, de certo modo, experimentou sucessivas experiências negativas com distintos modelos políticos e econômicos. A Monarquia Constitucional



nunca conseguiu ser unânime, e principalmente a partir dos anos 1870 passou a ser cada vez mais questionada dentro do país. Ao mesmo tempo, tanto o liberalismo quanto à adesão ao modelo capitalista moderno — o que levou Estado a se endividar, gerando mais questionamentos internos — também lograram pouco êxito. Paralelamente, Portugal foi perdendo terreno no cenário da invasão e colonização da África pelas potências Europeias. Com o país possuindo baixíssimo poder de negociação frente à Inglaterra, por exemplo, o que culminou em mais descontentamento. No campo político, essas crises resultaram em duas ditaduras: a de Hintze Ribeiro (1849 – 1907), entre 1893 e 1897; e a de João Franco (1855 – 1929), vigente de 1907 a 1908, que culminaria na morte do rei Dom Carlos I (1863 – 1908) em 1908 e prepararia o terreno para o colapso da Monarquia Constitucional em 1910.

Uma das oposições mais ferrenhas à monarquia era protagonizada pelos republicanos, que ganharam força no país principalmente após a Revolução Espanhola de 1868, com o Partido Republicano sendo oficialmente criado em 1876 (HOMEM, 2001, p. 374). Esse grupo, que em seus primeiros anos se conteve a ações mais pedagógicas e agia majoritariamente no campo das ideias (HOMEM, 2001, p. 348), soube se aproveitar das crises internas do sistema monarquista do início do século XX, fortaleceu suas bases, conseguiu bons resultados em eleições e em de agosto de 1910, “[...] de armas na mão, no decurso da madrugada de 4 para 5 de outubro [de 1910], [...] Machado Santos fez singrar a república, resistindo nas barricadas da Rotunda aos augúrios pessimistas que ditaram o suicídio de Candido Reis” (HOMEM, 2001, p. 358).

O conturbado apogeu da Monarquia Constitucional, somado, evidentemente, a outros fatores, principalmente aos problemas incontestáveis da Primeira República, fez que com que durante a segunda e terceira décadas do século XX crescessem dois sentimentos em parte da sociedade portuguesa: a ideia de que a democracia e o republicanismo eram regimes incapazes para o país; e saudosismo com o período monárquico. E um grupo já citado neste trabalho juntava esses dois sentimentos: o Integralismo Lusitano. A república nunca conseguira cativar a sociedade portuguesa como um todo. Se via, quase sempre, desprestigiada pelo clero — uma instituição sempre muito relevante para aquela sociedade —, pelas

elites sociais e econômicas, pelo exército e também pelos trabalhadores<sup>12</sup>. No fim, um regime que surgira *contra tudo e todos* que estavam no poder, nunca conseguiu estabelecer o que, de fato, queria, e acabou com *todos* contra *si*.

Os integralistas defendiam, originalmente, o fim da República e a instauração de uma Monarquia Orgânica, ou seja, com o poder político todo nas mãos do rei, e sem divisão entre o Estado e a Igreja. Apesar de não poder ser equiparado ao Fascismo italiano, muitos integralistas, como Marcello Caetano, elogiavam e se inspiravam em diversas ações de Benito Mussolini (1883 – 1945), principalmente na perseguição promovida na Itália contra artistas, jornalistas, escritores e intelectuais, sobretudo aqueles que buscavam “doutrinas deletérias” (TORRALBA, 2017, p. 57).

A entrevista de Theotónio Pereira, e a publicação “Higiene moral” acabam funcionando como um registro sobre como o Integralismo Lusitano havia de fato incorporado a política de perseguição a artistas e intelectuais promovida por Mussolini na Itália e elogiada por vários membros do grupo. O próprio Theotónio Pereira, seria um admirador do *Duce* e suas ideias já em 1922, antes do líder do Fascismo Italiano ser conhecido fora de seu país (MARTINS, 2004). Nesse sentido, essa perseguição deveria ocorrer para que se pudesse implementar em Portugal uma ordem de respeito às tradições nacionais. Para os integralistas — assim como para muitos movimentos político-sociais da época — a censura contra artistas, jornalistas e intelectuais que divergissem de seus ideais políticos e morais deveria ser ampla e rígida, não à toa uma das principais críticas feitas à república era de que a censura do regime era demasiadamente branda.

Com efeito, fica muito mais fácil visualizar como e por que o movimento agira de tal forma contra os *escritores de Sodoma*. Para os indivíduos desse grupo, a censura da arte e do pensamento não só era tolerável, mas aceita como uma ferramenta pertinente que deveria ser utilizada pelo Estado contra obras que violassem valores tradicionais, patrióticos, morais e religiosos por eles defendidos. O jornalista que entrevista Theotónio Pereira sequer cita os nomes das obras de Botto, Teixeira Leal, em uma espécie de *censura dentro da censura*, demonstrando como esses indivíduos designavam valor ao simples fato de se referir a uma obra artística ou de pensamento que fosse contrária aos seus ideais.

---

<sup>12</sup> Medina (2001, p. 384) aponta que o governo republicado reprimiu violentamente protestos de trabalhadores e trabalhadoras.



É muito importante frisar que o Integralismo Lusitano e o salazarismo não são a mesma coisa, tampouco o segundo é uma continuação ou substituição do primeiro. Para o pesquisador Felipe Azevedo Cazetta (2015, p. 136), o Integralismo Lusitano acabou por exercer sim certa influência sobre o salazarismo, até pelo fato de alguns de seus integrantes terem feito parte, posteriormente, da ditadura do Estado Novo e de algumas de suas teses, ao se fundirem com outros pensamentos, contribuírem para as bases teóricas do salazarismo, sendo a censura exatamente uma delas.

Pedro Theotónio Pereira, assim como Marcello Caetano, seria um dos integralistas que mais tarde faria parte da ditadura salazarista que se instauraria a partir da década de 1930. Segundo Fernando Manuel Santos Martins, estudioso da vida de Theotónio Pereira, o integralista sempre se destacara pela sua capacidade oratória, desde os tempos em que cursava Matemáticas Superiores, na Universidade de Lisboa (MARTINS, 2004). Grande admirador de António Sardinha (1887 – 1925) — um dos principais teóricos do movimento integralista, e atuante na causa integralista — se tornou colaborador de um periódico de cunho monarquista a partir do início de 1923, o jornal *A Época*, o mesmo que no mesmo período vinculara a entrevista em que ele afirmava fazer parte de um grande movimento de estudantes conservadores.

Essa ordem curiosa dos fatos levanta uma suspeita quase inata: provavelmente a entrevista fazia parte de um esforço conjunto do jornal e de Theotónio Pereira, apresentado como estudante e líder de ação estudantil, mas que, na verdade, fazia parte da equipe que colaborava com o jornal. As origens da entrevista de Theotónio Pereira ao entrevistador M. R. L. podem não ser exatamente a sua liderança estudantil do movimento de ação de censura e perseguição a escritores, pois Fernando Manuel Santos Martins destaca em seu trabalho que em dois de março 1923 o estudante teria enviado uma carta a António Sardinha, na qual informava uma “pequena surpresa” ao seu mentor intelectual (MARTINS, 2004, p. 147).

Martins destaca em seu trabalho que a “surpresa” já estava sendo preparada no mês de fevereiro, mais precisamente no dia vinte, com a publicação do texto “Higiene moral”, que abordamos anteriormente. Assim, pode-se inferir que o texto que antecedeu a sua entrevista fora escrito pelo próprio Theotónio Pereira, e daí

partem as diversas semelhanças discursivas e lexicais dos dois materiais textuais, como por exemplo que a repetição da ideia de que a pornografia e a imoralidade se alastravam pelos “cantos da cidade” (A ÉPOCA, 2010, p. 95) e se alastravam “por aí” (A ÉPOCA, 2010, p. 97); a proposta de se “queimar a ferro em brasa esses cancros de depravação” (A ÉPOCA, 2010, p. 95) e “queimar a ferro em brasa , expondo-os à luz do sol, esses cancros nauseabundos” (A ÉPOCA, 2010, p. 98).

Reforça nossa hipótese a afirmação de Fernando Manuel Santos Martins de que Pedro Theotónio Pereira escrevia notícias para aquele jornal e frequentemente as aproveitava “sob forma de entrevista” (MARTINS, 2004, p. 149). Sendo assim, existem chances reais de que a entrevista do estudante tenha sido criada por ele próprio. Algumas informações também podem não ser totalmente verdadeiras. O pesquisador aponta que Theotónio Pereira queria “fazer acreditar aos leitores da *Época* [que] tinham sido recebidas ‘umas trezentas adesões’” (MARTINS, 2004, p.152), e que até sua afirmação sobre a boa receptividade da iniciativa nos meios académicos poderia não ser de toda verdadeira, pois sua intenção seria fazer com que os leitores do jornal que tivessem se identificado com as suas ideias se tranquilizassem quanto ao sucesso do movimento.

É de todo improvável que existisse, pelo menos em Lisboa, o “novo movimento” que nos fala Pedro Theotónio Pereira, embora pudesse existir um mal estar generalizado em questões morais junto de importantes sectores da sociedade lisboeta e portuguesa. Aquilo que sucedeu a partir de Fevereiro, tanto inúmeros estudantes da Academia de Lisboa, Pedro Theotónio Pereira e *A Época* como mentores, foi uma tentativa de rentabilizar a favor de sectores integralistas, monárquicos, nacionalistas e católicos que se reuniam em torno daquele jornal e que gozavam de alguma notoriedade [...] esse sentimento de mal estar. MARTINS, 2004, p. 156).

Todavia, independente de essas ações terem se concretizado ou não, esses registros nos mostram o cenário perigoso vivido por homossexuais e por qualquer outro sujeito que pensasse e agisse de uma forma diferente daquela proposta por esses grupos ultraconservadores, como os integralistas.

Por fim, ainda sobre a ênfase em não falar o nome das obras, segundo Martins (2004), Theotónio Pereira considerava que o rápido esgotamento das obras “imorais” nas livrarias se deu por conta da propaganda involuntária, ou não, que

esses livros ganhavam quando viravam assunto nos jornais e periódicos. Nesse sentido, o integralista acreditava que ao se falar sobre esses materiais, aumentava a curiosidade da população letrada em conhece-las. Theotónio Pereira não queria somente a censura desses livros, mas desejava que eles fossem esquecidos, ignorados, jogados no limbo.

Um ponto importante da entrevista da publicação “Higiene moral” é a ameaça direta e clara feita aos homossexuais, principalmente os afeminados, mas também a qualquer homem não homossexual que se vista em trajes tidos como femininos, mesmo que para um baile. Theorónio Pereira deixa claro que haveria por Lisboa olhares vigilantes prontos repreender “colocar em ordem” qualquer um desses indivíduos.

A homossexualidade em Portugal, assim como na maioria das sociedades modernas ocidentais, sempre esteve rodeada de tabus e preconceitos. Na Europa, as primeiras leis repressivas contra a homossexualidade feminina constaram “Código Civil de Orlean”, de 1270 (SILVA e VILELA, 2011, p. 72), e em Portugal as práticas sexuais lésbicas se fizeram notar principalmente entre freiras, de acordo com relatos feitos por bispos e arcebispos durante os séculos XVI e XVIII (SILVA e VILELA, 2011, p. 72). Na literatura, todavia, a primeira referência a uma relação afetiva-sexual lésbica é a trova “Maria-mateu”, atribuída a Afonso Eanes de Coton (sec. XIII).

Fábio Mario da Silva e Ana Luísa Vilela (2011), recorrendo a um estudo do ano de 1926, de António Asdrúbal D’Águiar, afirmam que, legalmente, a homossexualidade em Portugal foi vista de diversas maneiras ao longo da história: antes do século XIX, “desde as ordenações afonsinas, passando pelas manuelinas e filipinas, o castigo era ser queimado, sendo que na manuelina acrescenta-se a confiscação dos bens, mesmo se o acusado tivesse descendentes” (SILVA e VILELA, 2011, p. 72). Curiosamente, o sujeito que *denunciava* a existência de uma *prática* homossexual de um outro indivíduo, e essa viesse a ser comprovada, tinha direito a um terço dos bens confiscados do acusado.

Durante o período das ordenações filipinas em Portugal, também se previam multas e o degredo, e influenciaram o Código Penal Português do século XIX quanto ao assunto (SILVA e VILELA, 2011, p. 72), uma vez que que em 1837 a lei previa as mesmas punições (exceção à pena de morte). Foi somente em 1852, segundo os

autores, que a confiscação de bens foi abolida, e a homossexualidade passou a ser classificada como uma “conduta imoral”. Já no início do século XX, mais precisamente em 1912, já durante a Primeira República, promulgou-se uma lei que distinguia em Portugal a homossexualidade masculina da feminina, e que previa “prisão correcional de um ano e meio [a] quem praticasse tais “vícios contra a natureza” (SILVA e VILELA, 2011, p. 72). Durante a ditadura do Estado Novo, essa ideia da homossexualidade enquanto crime permaneceu vigente naquele país.

É nesse contexto preconceituoso para com a liberdade sexual que Judith Teixeira publica as *Decadências* e que emerge a *Polêmica de Sodoma*. Como referido, em março de 1923, o governador-civil de Lisboa, major Viriato Lobo, determinou o recolhimento do livro de Teixeira, bem como das *Canções*, de António Botto e do folheto-manifesto *Sodoma divinizada*, de Raul Leal. Essa ação de censura também teve interferência direta dos integralistas. Viriato Lobo era pessoalmente próximo dos meios acadêmicos católicos e também da redação d’*A Época*. Lobo foi inclusive aluno da mesma faculdade que Theotónio Pereira — mas não contemporaneamente — e Pereira o tinha como “camarada” (MARTINS, 2004, p. 157).

Que a publicação de Judith Teixeira gerou um considerável desconforto moral em seu tempo, e que tal desconforto se vê oriundo da estrutura social e política na qual a autora estava inserida é inegável. O debate moral ocorria ao mesmo tempo em que um país gradativamente via suas frágeis estruturas republicanas e democráticas ruírem, e seu povo nos campos e nas cidades perecer. O debate social em torno das *Decadências* é inevitável, assim como também o são as outras implicações que surgem através da leitura de um material literário tão rico. Como veremos, ao se mergulhar mais a fundo no texto judithiano, se entende melhor o grau de complexidade de sua obra, e como ela é capaz de levantar outras discussões.

### 3 ARTE DIFÍCIL, ATRAENTE E ELEGANTE

#### 3.1 ARTE DIFÍCIL

Em janeiro de 1922, como abordado neste trabalho, a revista *Ilustração Portuguesa* foi até a casa de Judith Teixeira e seu marido, o advogado Álvaro Teixeira, e não poupou elogios à decoração de cada ambiente. Em determinado momento do texto, pode-se ler: “fixar a casa do advogado Álvaro Teixeira e de sua esposa, é fixar uma obra de arte — de arte difícil, atraente e elegante, que é a arte do << sweet home >>.” (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1922, p. 65). É interessante observar que, ao julgar o recinto da poeta, a revista nos oferece uma definição que pode perfeitamente ser aplicada à obra poética de Judith Teixeira: uma arte difícil, atraente e elegante.

Todo contexto histórico e social desenvolvido neste trabalho nos mostra um dos fatores de tal arte ser *difícil*. Não era fácil para os leitores da época olhar para o texto poético judithiano — e isso não é uma defesa aos ataques sofridos por ela. Como veremos, a poesia presente nas *Decadências* não era somente subversiva em seu *conteúdo*, mas também na sua *forma*. Maria Lúcia Dal Farra (2010, p. 846) aponta que a estrutura dos poemas de Teixeira vão desde o clássico soneto ao vanguardista verso livre, possuindo, em termos de conteúdo, “um fundo decadentista” repleto de erotismo e figuras, indivíduos e sentimentos excêntricos. Essa ruptura estrutural da qual Judith Teixeira fez parte, ao lado de outros escritores e escritoras de sua escola literária — o Modernismo —, já seria por si só motivo de estranhamento por parte das elites intelectuais. Ao estranhamento dessa *arte difícil* podemos adicionar outros dois fatores: o fato de ser mulher e de louvar o amor lésbico.

Judith Teixeira não fora pioneira ao tratar do tema da lesboafetividade na Literatura Portuguesa, mas certamente foi uma das primeiras a fugir de representações satíricas

[Judith Teixeira] mostra-se precursora e adepta do discurso sáfico do homoerotismo. Tanto Safo como Judith apresentam um discurso feminino no qual o prazer que é dado às mulheres não vem do falo(a) masculino, mas dos contatos (corporais e mentais) dos semelhantes femininos, que descubrem o prazer

na sua própria feminilidade e concebendo o gênero feminino (inferior para sociedade) como de valor absoluto, numa relação de identidade/alteridade recíproca. (SILVA e VILELA, 2011, p. 73)

Teixeira acabou se submetendo então ao julgamento de diversos tabus, como o do próprio homoerotismo na Literatura, mas principalmente por ser uma mulher escrevendo e descrevendo o prazer feminino. Um prazer que poderia ter origem em diversas fontes, um prazer que poderia existir partindo de um homem, de outra mulher ou de si própria — o narcisismo é um elemento bastante relevante na poesia de Judith Teixeira, e em muitos momentos, o seu apreço e atração pelo corpo feminino se revela diante do próprio corpo do eu-poético. Como bem apontam Fábio Mário da Silva e Ana Luísa Vilela (2011, p. 73) a escrita de Judith Teixeira reflete um momento em que a mulher “descobre a ausência de limites ao prazer físico, e passa a exibi-lo”.

### 3.2 ARTE ATRAENTE E ELEGANTE

*Decadência* possui ao todo 32 poemas e não apresenta nenhum tipo de subdivisão estrutural, como os dois livros seguintes da autora, *Castelo de sombras*, também de 1923 e *Nua. Poemas de Bizâncio*, de 1926. Ao longo de suas páginas, notamos diferentes traços, estruturas e leituras de mundo. Judith Teixeira se apresenta uma escritora que não somente detém um talento literário perceptível, mas um profundo conhecimento da história e da sociedade portuguesa e ocidental, bem como de elementos orientais — não são incomuns referências diretas ou indiretas à China e ao oriente, em seus textos, como por exemplo em “O meu chinês” (TEIXEIRA, 2015, p. 48 – 49).

São comuns nas *Decadências* sentimentos de angústia, apatia, paixão, amor e atração física, a cor vermelha, mulheres, ciganos, anões, sonhos, delírios, febre, insônia, convulsões, dor — mais de uma vez grifada em letra maiúscula —, flores, jardins, madrugada, alvorada, lua, sedas, vestidos e cabelos. Vários poemas demonstram um discurso direto do eu-poético para um *alguém* específico, mas difícil de ser determinado, e todos os poemas recebem ao fim uma marcação de tempo e local, por vezes acompanhada de um apontamento sobre o clima ou o estado emocional do eu-poético.

Este trabalho não se apresenta como uma proposta de leitura de todo o livro, mas sim de um recorte que contempla seis poemas que apresentam alguns denominadores em comum, principalmente a aproximação com a ideia de *autoerotismo* — que será abordada no capítulo seguinte. Nesse sentido, os seis poemas foram divididos em três grupos: *poemas lesboeróticos*; *poemas de elogio ao que pode visto como feminino*; e *poemas de louvor ao próprio corpo*. Essa divisão, apesar de parecer fragmentar a investigação, tem como propósito facilitar a visão sobre a nossa proposta, uma vez que a apresentação dos poemas aqui não segue a ordem em que eles são apresentados no livro. Os dois poemas que compõem o primeiro grupo fazem parte daqueles em que o lesboerotismo se encontra explícito, no amor, no louvor e na contemplação, como em “Perfis decadentes”, nosso primeiro texto analisado:

#### Perfis decadentes

Através dos vitrais  
 ia a luz a espreguiçar-se  
 em listas faiscantes,  
 sobre 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,  
encandecido,  
um grito dolorido

*Novembro – Hora das visões*

1922

(TEIXEIRA, 2015, p. 60 – 61).

O poema carrega logo em seu título uma simbologia bastante relevante, afinal, quais seriam esses *perfis decadentes*? Por que são *decadentes*? E nesse ponto cabe uma observação pertinente a ser feita: a palavra decadente, não necessariamente na forma de um adjetivo, repete-se ao longo do livro, a começar pelo seu próprio título. Ao se fazer uma leitura imagética do poema — os poemas do livro são em si, muito imagéticos —, é possível notar que o texto constrói uma cena relativamente fácil de ser compreendida. Dois corpos femininos ocupam um recinto onde realizam uma ação sexual.

Uma luz atravessa os vitrais do ambiente e iluminam as sedas de “cores luxuriantes” que ali estão. Os incensos que perfumam o espaço fazem com que nuvens de fumaça tomem conta de um recinto em que o som que ali se ouve é o de “misticismos decadentes” em um intenso sensualismo. Os dois corpos que se fazem presentes no espaço são de duas mulheres longas e esguias, de “perfis esfíngicos e cálidos”. Essas amantes, envoltas nos braços finos uma da outra, se amam calorosamente em beijos que fazem jorrar sangue de seus lábios. São doloridos. Transmitem mais do que paixão e desejo, “estrebucham agonias”.



Esse prazer que surge acompanhado pela dor, pela agonia, pela melancolia, como veremos nas próximas páginas, é recorrente nas *Decadências*. Como se algo bom tivesse que, necessariamente, ser sempre seguido por algo menos bom, ou que nenhum momento do eu-poético com suas amantes pudesse ser totalmente de prazer. Como se um momento de prazer tivesse que ser sempre seguido — ou precedido — de tristeza, de melancolia. E essa questão é exatamente um dos três caminhos de análise em que traçamos neste poema: o erotismo/sensualismo; as referências ao *feminino*<sup>13</sup> e o sentimento punitivo pela entrega à volúpia.

Quanto ao erotismo, o eu-poético preenche os espaços físicos e mentais com elementos que remontam ao *erótico*. As *sedas orientais* são descritas como tendo *cores luxuriantes*. A luxúria, segundo a tradição cristã, é um dos sete pecados capitais e uma definição de mau comportamento sexual para aquela doutrina. Os sons que ressoam no ambiente são descritos como ritmados e dolentes *num sensualismo intenso*, ou seja, ruídos amorosos intensos. Os dois corpos se encontram sobre tecidos de seda vermelhos: *entre as ondas vermelhas do cetim*. A cor vermelha tradicionalmente é ligada ao amor e à volúpia. O poema segue com demonstrações mais explícitas acerca do ambiente erótico: *bocas sensuais* que se fitam; a entrega dos corpos que se enlaçam em seus *braços longos e finos*; *bocas abrasadas* que se mordem a ponto de fazer sangrarem os lábios.

O eu-poético monta, em “Perfis decadentes” uma cena em que a volúpia é explícita sem ser pornográfica. As descrições do ato libidinoso se misturam de maneira bastante ordenada com as descrições do espaço, dos sentimentos e das próprias percepções do eu-poético. O poema, além do erotismo, carrega uma carga de elementos que podiam ser associados ao *feminino*, a começar pela descrição dos corpos. As características físicas nos impõem uma interpretação quase que única, mas a descrição dos rostos recebe especial atenção do eu poético: são *perfis esfíngicos e cálidos* — e aqui é interessante observar que o eu-poético caracteriza os dois rostos juntos, não há distinção entre eles. Ao classifica-los como *esfíngicos*, o eu-poético remonta à criatura mitológica que tem seu corpo constituído pelo corpo

---

<sup>13</sup> Classificar hoje o que seria *feminino* e o que seria *masculino* é, além de um exercício pouco lógico, algo obsoleto, pois as discussões de gênero se encontram evoluindo tanto no meio acadêmico quanto social. Neste trabalho, como já especificado na introdução, não trabalhamos com ideias de *feminino* e *feminilidade* classificadas por nós, mas sim de como essas eram vistas no início do século XX e principalmente àquelas reforçadas na obra estudada. Quando citamos que um vestido remonta à feminilidade, não reforçamos estereótipos, apontamos como um vestido remonta à feminilidade dentro do universo literário de Judith Teixeira.

de um leão e uma cabeça humana. Na mitologia egípcia a cabeça também pode ser de um gato ou falcão, enquanto que na grega essa criatura possui asas grandes de pássaro, pernas de leão e a face de uma mulher. Com efeito, esses rostos são apresentados seguindo um outro elemento que se repete tanto no poema quanto no próprio livro em si, o misticismo.

Nosso terceiro caminho de análise deste texto versa sobre algo que se mostrará constante nos próximos poemas, que é percepção de uma felicidade, de um prazer, que não pode — ou que não se mostra ser — completa, principalmente a partir de algumas escolhas lexicais do eu-poético. Chama a atenção também a descrição das cores dos tecidos de seda em que essas duas mulheres se encontram: *luxuriosas*. Judith Teixeira demonstra sempre em seus livros um profundo conhecimento da cultura e dos espaços de seu país. Portugal sempre fora um país com uma ligação bastante relevante com o Clero e as tradições cristãs. Conseqüentemente, chamou nossa atenção o uso da palavra luxúria como adjetivo para aqueles tecidos onde as duas mulheres protagonistas do poema praticam o ato sexual. O Catecismo da Igreja Católica aponta que “a luxúria é um desejo desordenado ou um gozo desregrado do prazer venéreo. O prazer sexual é moralmente desordenado quando é buscado por si mesmo, isolado das finalidades de procriação e de união” (CIC, 2351).

Outro ponto que nos leva a essa ideia de culpa ou de um lado negativo do prazer e das boas sensações é a ideia de dor, expressa no poema. O eu-poético utiliza dessa palavra como adjetivo, por exemplo, ao dizer que os *perfis esfíngicos* são *dolorosamente pálidos*. Em um sentido mais literal, também, *doem* os beijos trocados entre as amantes: *foi um beijo doloroso* diz o vigésimo nono verso. Nesse ponto, chega a ser inevitável não refletir de que o amor e a volúpia, para o eu-poético, é sempre acompanhado pela dor. Por fim, existe uma questão interna quanto a essa presença de culpa e da falta de uma felicidade suprema, o próprio eu-poético demonstra não conseguir uma plenitude em sua felicidade. Do *beijo doloroso* estrebucham *agonias*. O grito que fica no ar, ao final do poema é um *grito dolorido*.

O eu-poético do poema, juntamente com sua amante, não conseguem transmitir somente a sensualidade e o erotismo na cena poética. É como se fosse um breve sonho bom em meio a uma noite conturbada de sono. Um recinto que recebe duas mulheres dispostas a se amarem, mas que está rodeado de uma

estrutura social que não aceita tal relação. A imputação própria de uma culpa obedece, nesse sentido, aos julgamentos morais aos quais as relações homoafetivas são colocadas. O eu-poético e sua amante certamente se encontraram às escondidas e os delírios de amor são, possivelmente, quase sempre seguidos por culpa, arrependimento, receio e desejo. Uma mistura capaz de encerrar uma cena explicitamente erótica, de forma melancólica.

Evidentemente, as menções à dor podem estar totalmente vinculadas ao ato sexual em si e a uma contraposição a ideia de que delicadeza, como muito bem propõe Mauro Dunder (2021, p. 40 – 41):

[...] 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.

Essa leitura é perfeitamente cabível ao poema, entretanto, é possível propor um tipo diferente de interpretação para esses sentimentos, principalmente à ideia de *dor*. Como dissemos, não é apenas a ideia física de dor que está presente, ela faz parte de um conjunto de associações negativas feitas pelo eu-poético ao longo de um relato de amor e volúpia. Associações negativas que podem estar diretamente ligadas ao contexto social conservador ao qual a poeta Judith Teixeira estava inserida, como o próprio Dunder observa:

[...] a leitura de “Perfis decadentes” confirma [...] 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. (DUNDER, 2021, p. 39).

Com efeito, é perfeitamente possível que graças a um pensamento profundamente enraizado na sociedade portuguesa, de que a homossexualidade se tratava de uma patologia, de um desvio não somente da norma moral e religiosa, mas também de um desvio da natureza.

A presença do elemento *dor*, como pudemos observar, é passível a diversas interpretações dentro das *Decadências*, e no poema “A minha amante”, o segundo que analisamos dentro do grupo dos poemas *lesboeróticos*, ele ganha mais algumas facetas:

### A Minha Amante

<<..... a dor  
só lhe perco o som e a cor  
em orgias de morfina”>>

Dizem que eu tenho amores contigo!  
Deixa-os dizer!...  
Eles sabem lá o que há de sublime,  
nos meus sonhos de prazer...

De madrugada, logo ao despertar,  
há quem me tenha ouvido gritar  
pelo teu nome...

Dizem — e eu não protesto —  
que seja qual for  
o meu aspeto  
tu estás  
na minha fisionomia  
e no meu gesto!

Dizem que eu me embriago toda em cores  
para te esquecer  
E que de noite pelos corredores  
quando vou passando para ir te buscar,  
levo risos de louca, no olhar!

Não entendem dos meus amores contigo —  
não entendem deste luar de beijos...  
— Há quem lhe chame a tara perversa,  
dum ser destrambelhado e sensual!  
Chamam-te o génio do mal —  
o meu castigo...  
E eu em sombras alheio-me dispersa...

E ninguém sabe que é de ti que eu vivo...

Que és tu que doiras ainda  
o meu castelo em ruína...  
Que fazes da hora má, a hora linda  
dos meus sonhos voluptuosos —  
Não faltes aos meus apelos dolorosos...  
— Adormenta esta dor que me domina!

*Junho – Poente*

1922

(TEIXEIRA, 2015, p. 82 – 83)

“A minha amante” pode-se dizer que é um dos poemas em que Judith Teixeira — e sim, aqui nos referimos a autora e não à voz poética — melhor joga com as palavras. E não se trata de uma jogo que busca ludibriar o leitor, mas sim de instigar interpretações e de a todo o momento fazer com que o leitor se questione, afinal, sobre do que se tratam os versos. Uma boa forma de visualizar isso é a leitura do título e da epígrafe. O poema se chama “A minha amante”, o que pode levar um grande número de leitores, sobretudo os menos entendidos da obra poética judithiana, a pensar que se tratam de versos dedicados a uma mulher, uma amante, a um amor que rompe com os paradigmas morais. De fato, o poema trata disso, mas talvez não apenas disso. Observemos, agora, a epígrafe:

<<..... a dor  
só lhe perco o som e a cor  
em orgias de morfina”>>  
(TEIXEIRA, 2015, p. 82)

Esta epígrafe se trata de um excerto do poema “Fim”<sup>14</sup>, também de Judith Teixeira e também publicado nas *Decadências*. Vem a ser um soneto de fundo

---

<sup>14</sup> Fim

Asa negra que esvoaça...  
Negros dias ensombrados!  
Roubaram-me toda graça  
aos meus olhos macerados

Nevrótica, fim de raça...  
Os meus nervos delicados  
vão sucumbindo à desgraça  
dos tristes degenerados!

Trago nos nervos a morte!  
sou uma sombra em recorte  
de tristeza e de ruína...

bastante pessimista e, em certo ponto, até mesmo lúgubre, pois o eu-poético se encontra em estado físico e mental de agonia. A epígrafe é retirada da última estrofe, ou seja, da “chave de ouro” do soneto, mas omite parte do primeiro verso, que diz “[...] Uivou dentro de mim a dor” [...] (TEIXEIRA, 2015, p. 65). Ou seja, a dor que é retratada no fragmento é uma dor que surge de dentro do eu-poético, podendo ser física ou não.

O que de fato nos interessa nessa epígrafe, em um primeiro momento, é o seu último verso: “[...] em orgias de morfina.” (TEIXEIRA, 2015, p. 82), pois muitos críticos apontam que em “A minha amante” existe um jogo proposital de que se entenda esta *amante* ou como uma mulher, ou como sendo a própria morfina, uma droga descoberta no século XIX, capaz de abrandar as mais insuportáveis dores, e que logo se tornou muito popular. Em diálogo conosco, Sara Barbosa (2014, p. 7) aponta que: “‘A minha amante’ possibilita alguma problemática na sua interpretação, por se oscilar entre a identificação dessa ‘amante’ com a morfina, droga muito em voga nos meios intelectuais e artísticos da época, ou com outra mulher.”

Esses últimos apontamentos feitos por Barbosa (2014) acabam sendo reforçados quando visitamos o trabalho “Uma breve história do ópio e dos opióides” (2005) do professor de farmacologia Danilo Freire Duarte. O pesquisador propõe que o ópio se tornou tão popular que logo passou a ser visto como um problema de ordem social e médica na segunda metade do século XIX (DUARTE, 2005, p. 138). Muitos artistas faziam uso corriqueiro de ópio, como o poeta Edgar Allan Poe (1809 – 1849), por exemplo — em Portugal, o poeta Camilo Pessanha (1867 – 1923), que durante vários anos atuou como professor, advogado e juiz em Macau, é conhecido por ter sido supostamente um usuário assíduo de ópio e que o vício seria a principal causa da tuberculose que o matou —, e o pesquisador indica que [...] os conceitos de tolerância, dependência psíquica e física, bem como os de vício, somente no século XX passaram a ser amplamente discutidos. (DUARTE, 2005, p. 139).

Com efeito, a interpretação de que o eu-poético de “A minha amante” se refere à morfina é perfeitamente possível — e certamente é inevitável, principalmente pela epígrafe. Todavia, direcionaremos aqui nossas análises também

---

Uivou dentro de mim a dor...  
Só lhe perco o som e a cor  
em orgias de morfina.  
(TEIXEIRA, 2015, p. 65)

para o campo do lesboerotismo, do prazer voluptuoso, sem deixar de lado essa ideia de que se trataria da morfina, afinal, como bem apontam Fábio Mário da Silva e Ana Luísa Vilela (2011, p. 76), “A minha amante” se trata de uma reconstrução feita por Judith Teixeira do “entendimento que o seu contexto histórico tem do amor sáfico”.

Partindo da premissa, de que a *amante* se trata de uma mulher, o eu-poético divaga nesses versos sobre um indivíduo feminino ao qual sente amor, desejo, paixão. Trata-se de uma relação incompreendida pela sociedade, que questiona tudo o que cerca essa relação. Porém, ao menos nos primeiros versos do poema, a voz poética demonstra certa despreocupação com tais questionamentos. O primeiro verso da primeira estrofe se inicia com o verbo conjugado “dizem”: “Dizem que eu tenho amores contigo!” (TEIXEIRA, 2015, p. 82); enquanto que o segundo verso dessa mesma estrofe se inicia com o verbo conjugado “deixa”: “Deixa-os dizer” (TEIXEIRA, 2015, p. 82). Tais escolhas lexicais transparecem a ideia de que o eu-poético pouco se importa com o que dizem e que independente do que seja, podem continuar falando. A estrofe se encerra com dois versos que talvez justifiquem essa posição do enunciador: os que dizem, não sabem o que há nos seus “[...] sonhos de prazer” (TEIXEIRA, 2015, p. 82). Ou seja, aqueles que falam, o fazem sem saber o que sente o eu-poético.

Outros dois versos se iniciam em *dizem*, mas as estrofes em que eles se encontram — terceira e quarta, respectivamente — não corroboram com a hipótese de que o eu-poético não se importa com julgamentos externos. Antes de falar sobre elas, faz-se necessário lançar olhos sobre a segunda estrofe, pois nela a voz poética diz que pela madrugada é possível ouvi-la gritar o nome da *amante*, demonstrando grande necessidade de estar com ela: “De madrugada, logo ao despertar, / há quem me tenha ouvido gritar / pelo teu nome...” (TEIXEIRA, 2015, p. 82). Aqui temos um dos momentos no qual é mais difícil aproximar a interpretação de que a *amante* se trata de uma mulher, e que de fato o poema se refira à morfina. Todavia, como reforçaremos adiante, uma interpretação não anula a outra. Podemos, inclusive, mesclá-las.

Entrando efetivamente na terceira e na quarta estrofes, o eu-poético não irá negar os *dizeres* de que, seja qual for o seu aspecto, a *amante* está na sua fisionomia. De certo modo, isso remete à ideia popular de que quando estamos apaixonados ficamos *parecidos* com quem amamos. Ou, talvez, à nossa proposta,



de que todos os elementos tidos como *femininos*, para Judith Teixeira compõem um mesmo corpo — inclusive o seu próprio corpo. O último verbo *dizem* se encontra na quarta estrofe, e mais uma vez se nota uma certa dualidade na ideia de se “embriagar”. Esse ato pode dizer tanto sobre um *embriagar* de paixão quanto de se entorpecer de morfina. Mas notemos que, ao ler o terceiro verso, pode-se perceber um direcionamento para a ideia de que se trata de uma amante, de outra mulher. Ou melhor, que o uso de alguma substância auxilia o eu-poético no desejo de esquecer de sua amante. Nesse caso, mais uma vez a ideia de que o poema versa tanto sobre uma amante quanto da morfina, se faz presente.

Por fim, temos as duas últimas estrofes, que reforçam bastante a ideia de que se trata de um eu-poético que, na verdade, questiona e se incomoda, sim, com os julgamentos exteriores que suas paixões sofrem, embora tente dizer que não. Julgam essa *amante* como algo maligno, que só pode causar mal: “Há quem lhe chame a tara perversa, / dum ser destrambelhado e sensual! / Chamam-te o génio do mal — / o meu castido... / E eu em sombras alheio-me dispersa” (TEIXEIRA, 2015, p, 83). Mais uma vez, tanto uma interpretação de que os versos tratam de uma amante, uma mulher, e/ou da morfina, são possíveis. Uma relação homossexual seria, possivelmente, classificada como “tara perversa” e um “castigo”, assim como uma mulher homossexual ou bissexual poderia ser considerada um “ser destrambelhado” e um “génio do mal” naquele contexto social. Igualmente, poderia fatalmente receber os mesmos julgamentos, o uso da morfina, que como anteriormente visto, era considerado, digamos, imoral na década de 1920. Para a última estrofe, a voz poética adota um tom mais melancólico, quase de desabafo. O poema é fechado com versos de declaração, de exaltação e de súplica: seja uma mulher ou a morfina, somente a *sua amante* pode acalmar certas dores.

Na verdade, talvez o poema não deva ser analisado como sendo versos ou sobre uma amante, ou sobre a morfina, mas sim, como fizemos a partir de determinado momento, como sendo referente aos dois elementos, pois talvez somente a morfina seja capaz de abrandar os sentimentos do eu-poético pela sua amante. Talvez o efeito da morfina sobre o corpo e a mente seja uma alegoria ao efeito causado pelo gozo sexual. O fato é que tanto a morfina e seus efeitos químicos reais, quanto a volúpia de uma paixão proibida cabem perfeitamente dentro da obra judithiana, em especial das *Decadências*. E por isso que na segunda

estrofe não tentamos dizer que ali o eu-poético se referia a uma ou a outra. A morfina é sim a *amante*, assim como a *amante* também pode ser uma mulher. A morfina, substantivo feminino, entra naquele quadro com imagens de tudo aquilo que soa como *feminino* na poesia de Judith Teixeira. E tudo o que é *feminino* desperta o desejo sentimental e sexual da voz poética judithiana.

Tanto em “Perfis decadentes”, quanto em “A minha amante”, notamos um discurso direto — ou quase — do eu-poético das *Decadências* direcionado à uma outra mulher. Temos aqui, então, os dois primeiros componentes do *quadro* autoerótico pintado pela autora no livro: o *outro* corpo feminino e a morfina. Dois elementos que, somados a outros que serão apresentados adiante, irão compor uma única imagem, um único *corpo*, que é justamente o *corpo* ao qual o eu-poético se sente atraído. Abordaremos, a seguir, poemas nos quais o discurso poético erótico se direciona a elementos que, tanto naquele contexto quanto durante boa parte da história e, principalmente, pela própria Judith Teixeira, eram vistos como *femininos*.

### 3.3 POEMAS DE ELOGIO AO FEMININO

Abordar ou classificar um elemento como sendo *feminino* é um exercício que merece algumas ressalvas que precisam ser feitas antes que adentremos neste segundo tópico de divisão dos poemas. Primeiramente, é necessário frisar que essas são feitas a partir da noção temporal da escrita da obra de Judith Teixeira e, principalmente, é o texto literário quem apresenta os elementos trazidos neste trabalho como pertencentes a um conjunto de fatores que constroem a interpretação de que se tratam de *elementos femininos*. Evidentemente, tais interpretações e, principalmente, tais nomenclaturas são passíveis de críticas e problematizações.

Ao longo dos últimos anos, se viu um crescimento notável e necessário sobre os estudos de gênero. Esse crescimento permitiu que velhos estereótipos de conceitos e de linguagem fossem revistos e problematizados. Como aponta Beatriz Beraldo (2014, p. 2), a *feminilidade* sempre foi “definida de maneira arbitrária e hegemônica dentro de uma sociedade patriarcal”. A autora também reforça que a “normatividade entre o que é ser/parecer mulher tem sido bastante questionada desde as primeiras ondas feministas” (BERALDO, 2014, p. 2).

A questão da *modernidade*, advinda a partir do final da Revolução Industrial, teria sido um dos fatores determinantes para que houvesse uma necessidade de se estabelecer quais elementos da sociedade ocidental deveriam ser direcionados às mulheres, às crianças e aos homens. Os meios de comunicação de massa também tiveram um papel fundamental na disseminação de determinadas ideias e ajudaram a reforçar certos estereótipos. Acima de tudo, a ideia de *feminilidade* e do que é *feminino* partem de noções morais de comportamento:

A questão da feminilidade aparece neste momento histórico com fator chave da ligação entre a mulher, enquanto sujeito, e a construção da imagem ideal da mulher, baseada nos interesses de uma sociedade regida pela cultura patriarcal. A roupa foi um dos primeiros produtos a denunciar esta acomodação do corpo feminino [...] Além da definição explícita das diferenças de vestuário e das famosas “regras de etiqueta”, a feminilidade também passa a ser construída em padrões estéticos que influenciam na conformação dos corpos, para além das roupas, referindo-se a padrões de beleza para cabelos, unhas, sobrancelhas, cílios, pelos, pele e tudo o mais que puder sofrer intervenções da indústria de cosméticos, algo que ser perpetua até os dias de hoje. (BERALDO, 2014, p. 3).

Nesse sentido, não buscamos nessa investigação reforçar essas ideias, mas, sim, entender também como elas afetaram, de certo modo, o texto literário das *Decadências*. E nesse ponto entramos na complexidade da obra e, por que não, da própria autora, que levanta discussões e leva para a literatura algo que está, digamos, *à frente do seu tempo*, fazendo isso a partir de padrões e ideias próprias de seu próprio tempo. Entretanto, como veremos logo no primeiro poema a ser analisado nesta seção, alguns elementos ligados ao *feminino* nas *Decadências* são até mesmo muito anteriores ao recorte histórico em que a poeta está inserida, como as estátuas de Vênus.

#### 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 dum 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 Vênus sensual!  
 Pecado mortal  
 do meu pensamento!  
 Tens os seios de bicos acerados,  
 num tormento,  
 a singular razão dos meus cuidados!

*Fevereiro – Noite Luarenta*  
 1922  
 (TEIXEIRA, 2015, p. 47).

“A Estátua” é o quarto poema do livro, e certamente um dos mais viscerais. Ao longo de quatro estrofes e de dezessete versos, notamos um *clássico* eu-poético judithiano: intenso em seus sentimentos e no seu discurso, febril, delirante, que frequentemente faz analogias com estados de moléstia, de indisposição física, mental e espiritual, e que recorre à elementos naturais para tentar descrever não somente o que sente, mas tudo aquilo que a cerca.

É interessante notar como o poema vai transitando, de um verso para o outro do campo racional para um estado alegórico. Enquanto que no primeiro verso temos uma descrição que, aliada ao título, não deixa dúvidas de que se trata de uma peça de arte, ao longo dos próximos versos apenas algumas palavras irão remeter diretamente a uma estátua. O poema começa, como dissemos, com uma breve descrição de um corpo “branco e esguio”, corpo este que seria de uma estátua, a julgar pelo título. Continuando na primeira estrofe, entendemos que o eu-poético se vê diante dessa obra de arte no segundo verso. Logo, talvez se tratasse de uma peça disposta em um museu ou exposição — válido ressaltar aqui a publicação de *A Ilustração Portuguesa*, de 1922, abordada na introdução deste trabalho, que propunha a casa de Judith Teixeira ser adornada com algumas estátuas de bronze e mármore (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1922, p. 65). Entretanto, a partir do terceiro verso, a voz poética começa a revelar uma ligação muito mais intensa com

essa estátua: “[...] sonho que pela noite, altas horas, / aqueces o mármore frio / do alvo peito entumecido”. (TEIXEIRA, 2015, p. 47). O discurso presente nesses três versos transita entre o que de fato é comum a uma estátua, como a cor (alva) e o material (mármore), e um sonho do eu-poético, de que a estátua aquece seu próprio peito úmido. A partir deste ponto, o poema se mostra não ser a descrição de uma eventual estátua disposta diante de um eu-poético que apenas a analisa, mas que a estátua faz parte de uma alegoria erótica.

Isso se faz mais notório a partir da segunda estrofe. Nela, o foco da voz poética deixa de ser um pouco a Vênus e passa a ser sobre si próprio. Quem vaga pela escuridão, ardendo de febre em delírios é o eu-poético. Do mesmo modo, na terceira estrofe observamos mais uma vez o exercício de analogia com sentimentos típicos de sintomas de estados de doença, nesse caso a *convulsão*, para descrever, em discurso direto, o que se passa com essa mulher: “— Sinto os rumores duma convulsão, / a confessar tudo o que cisme”. (TEIXEIRA, 2015, p. 47).

Assim como as analogias aos sintomas de moléstias, palavras que remetem à culpa também estão presentes no texto. *Confessar*, verbo comum a uma situação de julgamento, ou do próprio Sacramento da Confissão, é a escolha lexical, o que também reforça o estado de culpa, de sentimentos e ações *inadequadas* que tomam conta deste eu-poético. A quarta e última estrofe deixa isso claro, pois a “Vênus sensual” é descrita como um “Pecado mortal”. Ou seja, o mais grave dos erros. Segundo a doutrina católica, “o pecado é uma falta contra a razão, a verdade, a consciência reta” (CIC, 1849.); uma “[...] ofensa a Deus” (CIC, 1850.). Ou seja, pecar seria atentar diretamente contra Deus. O Catecismo da Igreja Católica afirma que *fornicação*, *libertinagem* e *orgias* estão entre as práticas que resultam nos pecados mais graves (CIC, 1852). A mesma doutrina reitera que existem os pecados *espirituais* e os *carnais* (CIC, 1853). Quanto ao *pecado mortal*, se trataria de um pecado que “destrói a caridade no coração do homem, por uma infração grave da lei de Deus; desvia o homem de Deus, que é seu fim último e bem-aventurança, preferindo um bem inferior [...]” (CIC, 1855). Esse seria um pecado cometido conscientemente, convictamente e propositadamente (CIC, 1855).

“A Estátua” pode ser classificado como um dos poemas mais complexos das *Decadências* e, certamente, um dos mais labirínticos de se analisar. Como é comum no livro, o título direciona o pensamento do leitor para um caminho, mas nem

sempre os versos rumam para o mesmo lado. 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. A complexidade discursiva do poema é um dos fatores que mais chamam a atenção, principalmente para a crítica. Martim de Gouveia e Sousa (2009), analisa o poema como sendo

[...] um notável caso de ousadia expressional judithiana, cujo explicit («Ó Vénus sensual! / Pecado mortal / do meu pensamento! / Tens nos seios de bicos acerados, / num tormento, / a singular razão dos meus cuidados!») coloca logo Judith Teixeira, pelo homoerotismo evidente, dentro do espírito subversivo vanguardista, na periferia do modernismo canónico e bem dentro do modernismo sáfico accionado pela fragmentação, a elipse e a antítese, como muito bem o vincaram René Garay e Raúl Romero (SOUSA, 2009, p. 51).

Nesse mesmo caminho, Silva e Vilela (2011, p. 74) analisam “A Estátua” de maneira comparativa com uma ode à Afrodite escrita por Safo (século DC – século D a. C.), em que a poeta grega introduz vozes polifônicas em seu poema. Nesse sentido, as vozes do *eu* e do *tu* coexistem em um mesmo texto. Na visão dos referidos autores, o poema de Judith Teixeira também apresenta ocorrência dessas vozes polifônicas, ou seja,

[...] a construção de um ‘eu’ e de um ‘tu’ que desencadeará, como em safo, muitas interpretações do “eu” lírico a si mesmo: é ao outro como objeto de desejo, ou como temática para o seu discurso, que são dirigidas as invocações, tal como acontece também na poesia de safo. (SILVA & VILELA, 2011, p. 74).

A complexidade linguístico-discursiva descrita pelos críticos aqui apresentados é certamente um elogio à escrita judithiana. Tal complexidade nos aproxima ainda mais de nosso foco interpretativo, pois o lesboerotismo presente no poema é visível. O eu-poético nutre um desejo sexual e afetivo notório sobre a estátua. Suas descrições, por mais que breves, são dotadas de um erotismo explícito. Nesse sentido, a figura da estátua de Vénus se insere naquele quadro de

elementos que formam um único corpo feminino pelo qual o eu-poético das *Decadências* nutre paixão. Historicamente, as chamadas “estátuas de vênus” costumam representar a deusa grega Afrodite — Vênus, na mitologia romana — deusa do amor e da beleza. Ao longo da história, foram reproduzidas diversas esculturas em homenagem à divindade feminina, associada ao amor, à beleza, à paixão, sendo a Vênus de Milo<sup>15</sup> (século II a. C.) talvez a mais reconhecida de todas. Essas reproduções costumavam ser feitas como homenagens à deusa, e ficaram famosas principalmente através dos gregos e dos romanos.

Contudo, como indicam Mirna Xavier Gonçalves e Lauer Alves Nunes dos Santos (2017), representações artísticas de divindades femininas que recebem a alcunha de *Vênus* são comuns “desde o paleolítico” até “o século XXI” e tais representações quase sempre estiveram ligadas a cultos de “fertilidade”, “beleza”, “abundância”, “graça”, “amor”, “paixão”. (GONÇALVES & SANTOS, 2014, p. 1). As representações femininas feitas através de estátuas que antecedem o período helénico, evidentemente, não se tratavam de elogios à Afrodite. Entretanto, carregavam todo os simbolismos que seriam relacionados à deusa pelos gregos. Ao classificarmos a estátua de Vênus presente no poema analisado como parte do *corpo* composto por todos os elementos indicados nessa investigação, tais simbologias se fazem ainda mais fortes. Judith Teixeira demonstra em seus versos, além do conhecimento da tradição cristã, entender da representatividade desses símbolos no Ocidente.

Se durante a Antiguidade tais obras eram vistas como cultos à uma divindade, durante a Idade Média se tornariam representações de uma adoração pagã, como aponta o filósofo Walter Benjamin (1980, p. 16). Nesse sentido, a escolha de uma *Vênus* como a estátua a qual esse eu-poético feminino descreve com tamanha erotização e demonstra certa atração, se inscreve no caráter *pagão* das *Decadências*. 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

---

<sup>15</sup> Descoberta na ilha, no então Império Otomano — território hoje pertencente à Grécia — no ano de 1820, trata-se de uma estátua da Grécia Antiga que hoje pertence ao conjunto de monumentos do Museu do Louvre, em Paris. Segundo Graça Proença (1990, p. 34) trata-se de uma escultura que combina “a nudez parcial da *Afrodite de Cápua* e o princípio de Policleto aplicado à *Afrodite de Cnido*”. Por ser uma estátua com origem na Grécia Antiga, seu nome original seria *Afrodite de Melos* (PROENÇA, 1990, p. 34).



*pagão*, ocupa um espaço de *herege*, diante dos costumes e das pautas morais da sociedade lisboeta da década de 1920. Tal aproximação, evidentemente, é inegavelmente alegórica, uma vez que paganismo e heresia representem situações distintas. Entretanto, a própria *existência lésbica* na literatura acabava sendo relegada à uma situação de *paganismo herege*, no sentido de que representava uma retomada do discurso sáfico.

Na tradição literária portuguesa, a deusa Vênus contribui com a esquadra de Vasco da Gama em *Os Lusíadas* (1572), tendo emblemática participação quando ajuda, juntamente com algumas outras divindades mitológicas femininas, a salvar os portugueses de uma emboscada armada pelo deus Baco, em Mombaça. Os fatos apresentados a partir da décima oitava estrofe do canto II revelam divindades femininas corajosas, que conseguem agir sobre a lógica do mar e dos ventos:

[...]

Nos ombros de um Tritão, com gesto aceso,  
Vai a linda Dione furiosa;  
Não sente quem a leva o doce peso,  
De soberbo com carga tão fermosa.  
Já chegam perto donde o vento teso  
Enche as velas da frota belicosa;  
Repartem-se e rodeiam nesse instante  
As naus ligeiras, que iam por diante.

Põe-se a Deusa com outras em direito  
Da proa capitaina, e ali fechando  
O caminho da barra, estão de jeito  
Que em vão assopra o vento, a vela inchando:  
Põem no madeiro duro o brando peito  
Pera detrás a forte nau forçando;  
Outras em derredor levando-a estavam  
E da barra inimiga a desviavam.

Quais pera a cova as próvidas formigas,  
Levando o peso grande acomodado  
As forças exercitam, de inimigas  
Do inimigo Inverno congelado;  
Ali são seus trabalhos e fadigas,  
Ali mostram vigor nunca esperado:  
Tais andavam as Ninfas estorvando  
À gente Portuguesa o fim nefando.

[...]

(CAMÕES, 1910, p. 20 – 21).

Quanto ao “pecado mortal”, nota-se mais uma vez o profundo conhecimento da poeta sobre a tradição católica. Como abordado, um pecado dessa natureza é um “desvio” cometido com a consciência de que se está a cometer uma violação da doutrina cristã, e a homossexualidade sempre fora vista como um pecado para a Igreja. Nesse sentido, o eu-poético sabe que seus atos, segundo a doutrina católica, são pecaminosos, e que ter essa consciência torna o sacrilégio ainda mais grave, torna-o mortal. Ao entendermos que *a estátua* retratada no poema faz parte daquele conjunto de elementos que formam uma única imagem, um único corpo, infere-se que, se a estátua é para o eu-poético um *pecado mortal*, o próprio corpo desse eu-poético também é um pecado dessa natureza, uma vez que, como veremos adiante, o próprio corpo do eu-poético faz parte desta imagem, deste outro corpo. Um corpo que, julgado desde a raiz da sua existência, não somente comete pecados, é ele um próprio pecado dentro de uma estrutura social patriarcal, católica e predominantemente heterossexual, como era a sociedade portuguesa do início do século XX. Com efeito, “A Estátua” traz, também, uma importante conclusão: este *corpo* que vamos descobrindo — ou melhor, encontrando, como um arqueólogo diante de um Monumento Antigo — ao longo das *Decadências* não seria uma construção aleatória. Trata-se de um corpo que sabe sobre si, e sabe sobre as implicâncias externas que a sua existência causa.

Seguindo nesse campo, o poema que trazemos na sequência tem como elemento principal um elemento de simbologias bastante marcantes: a rosa. Uma flor que diversas culturas ao longo da história atribuíram alguma importância cultural, simbólica e até mesmo mitológica. Uma flor que ganhou condição de um dos símbolos do amor, que durante muito tempo fora um dos principais presentes de apaixonados para suas companheiras. Judith Teixeira nos apresenta essa flor com uma visão diferenciada, mas repleta de elementos e simbologias clássicas, em um movimento que autora faz com destreza: pegar elementos clássicos e tradicionais para o seu tempo, e lhes usar em contextos diferenciados. Únicos.

#### 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!  
Vem 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!

*Junho — Madrugada — Céu em Fogo*  
1922  
(TEIXEIRA, 2015, p. 69 – 70).

A rosa é “a flor simbólica mais empregada no ocidente”. É assim que Jean Chevalier<sup>16</sup> (2001, p. 788) inicia suas considerações acerca dessa flor em seu trabalho *Dicionário de símbolos*. Uma planta ligada ao amor, mas que também se relaciona, tradicionalmente à regeneração e ao sangue. O sangue que escorre da pele que toca os seus espinhos é também frequentemente relacionado também a um “nascimento místico” (CHEVALIER, 2011, p. 789). Talvez isso se associe ao mito

<sup>16</sup> Neste trabalho, em alguns momentos chave, foi necessário o empréstimo de alguns termos caros à psicanálise, como autoerotismo e narcisismos. Nesses momentos, recorreremos sempre à Freud. Jean Chevalier (1906 – 1993) e seus estudos para com os símbolos são coerentes não ao pensamento freudiano, mas sim a Carl Gustav Jung (1885 – 1961). Para o psiquiatra suíço, mais do que o inconsciente individual, tão caro a Freud, existe um inconsciente coletivo (RUEDA & BONFIM, 2014, p. 128).

grego de que as rosas eram flores brancas, até que a deusa Afrodite, certa vez, ao tentar socorrer seu protegido, o gracioso Adônis, se picou em um espinho da planta e, ao sangrar, o vermelho de seu sangue passou a tingir todas as rosas que lhe fossem dedicadas.

Essa flor sempre possuiu relações com a deusa grega do amor e da beleza. Talvez por isso, nossa sociedade ocidental associa tanto as rosas às mulheres, ou a uma ideia de *feminino* ou *feminilidade*. Sonia Morelo (2014) desenvolve uma análise sobre o quadro renascentista *Nascimento de Vênus* (século XV), de Sandro Botticelli (1445 – 1510), no qual a deusa é coberta com um manto cor-de-rosa, com diversas rosas bordadas. Ainda na obra, “Zéfiro abraçado a Clóris, a ninfa das flores, sopra rosas rosa sobre a deusa” (MORELO, 2014, p. 132).

As aproximações dessa flor com a imagem da mulher também possui questões, digamos, *físicas*. Gonçalves e Santos (2017, p. 9) citam que as rosas foram também símbolos *vulvares* “devido à sua semelhança física com o órgão genital feminino”. Ainda nesse sentido, cabe retomar ao discurso popular de que quando uma mulher se relaciona sexualmente pela primeira vez, *sua flor desabrocha*, numa clara analogia da flor com o órgão genital feminino, aproximando mais uma vez a aparência física desses elementos.

Revisitar todas essas simbologias ligadas a essa planta se faz necessário antes que comecemos o exercício de análise do poema. “Rosas Vermelhas” é, para Jorge Valentim (2013, p. 155) um poema que “num gesto assumido de participação entre dois seres, explícita ou metaforicamente femininos [...], o sujeito lírico declara sem o menor pudor ou restrição, a sua ‘fantasia estranha’”. Ou seja, as rosas são, na visão do autor, uma metáfora, uma alegoria para a imagem de uma outra mulher, e que a “estranha fantasia” se trata do desejo sexual homoerótico. Entretanto, vamos aqui partir dessa ideia de Valentim, mas ir um pouco mais além. Como já referido tantas outras vezes nesta investigação, entendemos que o teor lesboerótico das *Decadências* se trata de um erotismo de si, com os elementos eróticos tidos como *femininos* presentes na obra, constituindo um único corpo, uma única imagem, e as rosas, assim como a estátua de Vênus do poema anterior, são alguns desses elementos.

O poema descreve uma noite de fantasias de amor entre uma mulher (o próprio eu-poético) e algumas “rosas encarnadas” compradas durante o dia anterior.

Rosas tão vermelhas quanto a “febre” sentida pelo eu-poético. Essa mulher leva tais flores para sua cama e, “contente”, durante toda a noite, se pica em seus espinhos e também as beija “em desalinho”. Nesse sentido, se entende que os beijos foram eufóricos, rápidos, desordenados, como aqueles trocados por amantes que desejam intensamente o parceiro ou a parceira.

A partir da terceira estrofe, todas as estrofes são dispostas de maneira isolada umas das outras através de sinais pontilhados. Não por coincidência, a partir desse momento o tom do poema sofre algumas mudanças e mais uma vez a culpa e a melancolia passam a andar lado a lado com o erotismo. Na primeira das estrofes isoladas, o eu-poético nos informa que as janelas do quarto estão abertas, e isso nos leva a duas indicações: a primeira é temporal, pois ao final do poema, nas tradicionais marcações de tempo feitas pela autora, há a seguinte informação: “Junho — Madrugada — Céu em Fogo” (TEIXEIRA, 2015, p. 70). Como se sabe, junho é um dos meses de verão no Hemisfério Norte. A voz poética nos indica que as janelas abertas permitem que todo o quarto se encha de luar, e a lua se torna testemunha, uma espectadora desse momento entre aquela mulher e as rosas encarnadas, quase que como numa cena de *voyeurismo*<sup>17</sup>. À vista disso, as janelas podem estar abertas tanto pelo calor quanto para que essa *voyeur* possa testemunhar o que se passa naquele quarto.

Ainda nessa estrofe, o eu-poético descreve que “— Na roupa branca de linho, / as rosas, / são corações a sangrar” (TEIXEIRA, 2015, p. 69), e fica difícil não associar tal passagem ao mito grego que tomamos nota a pouco. As alvas peças de cama vão sendo manchadas de sangue, pois a própria voz poética já nos disse que durante toda a noite ela se picou nos espinhos daquelas plantas. A alegoria, no entanto, nos diz que são as rosas “corações a sangrar”, mais uma vez remetendo ao mito de que o vermelho das rosas é resultado do encontro de pétalas que eram brancas, com o sangue de Afrodite, mais uma vez reforçando o evidente bom conhecimento que Judith Teixeira possui das tradições ocidentais.

---

<sup>17</sup> Jorge Valentim (2013) trabalha a noção de *voyeurismo* na poesia de Judith Teixeira, em especial no poema “Perfis Decadentes”. Para o autor, é possível notar nas *Decadências* a presença de uma “amante explícita” ou “amante ativa”. Nesse sentido, embora usemos aqui um termo empregado pelo autor em seu estudo, o fazemos de forma diferente.

O voyeurismo é uma prática sexual em que um indivíduo sente satisfação ao observar outros sujeitos em condições eróticas-sexuais, podendo ser, ou não, o ato sexual em si.

A quarta, quinta e sexta estrofes, embora isoladas textualmente quanto à forma, funcionam como direcionamento e fechamento da cena, respectivamente. No primeiro verso da quarta estrofe o eu-poético diz que as rosas morreram, e no verso seguinte nos informa que ele próprio as matou: “Apertadas! / às mãos cheias!”. Em seguida, já na estrofe posterior, implora para que o amanhecer lhe desperte, deixando a sensação de que, pelo bem ou pelo mal, tudo possa ter sido um sonho. Mas não foi. Essa sensação de *sonho* talvez esteja relacionada muito mais ao sentimento de êxtase que sucede um gozo sexual. Possivelmente, pode até mesmo ser uma súplica para que esses desejos, essas “estranhas fantasias” desabitem sua existência. Como dissemos, a culpa e o erotismo são limítrofes nas *Decadências*.

Por fim, a melancolia dita o tom da última estrofe: “Eu vou morrer... / E não consigo me desprender / dos meus desejos, / as rosas encarnadas, / que morrem esfarrapadas, / na fúria dos meus beijos!” (TEIXEIRA, 2015, p. 69 – 70). Talvez esse seja um dos melhores excertos para se ver o “fundo decadentista” que Maria Lúcia Dal Farra (2010, p. 846) visualiza na poesia de Judith Teixeira, Decadentismo que é definido por Rafael Santana Gomes (2014) como um movimento em que se abusa

[...] conscientemente das metáforas, das sinestesias e das interações com o fantástico, criando um universo de delírios, de sonhos e de estilhaços, o esteta finissecular exalta a grandeza e a beleza do objeto artístico, que ele contrapõe, com risos e desdêns aristocráticos, à feiura de um mundo ignaro e em processo de esboroamento. (GOMES, 2014, p. 71).

E os poemas das *Decadências* fazem isso, e por esse motivo é difícil não classificar Judith Teixeira, ao menos com seu livro de estreia, como uma *decadentista*. A poeta cria em seus versos imagens ricas em metáforas, cenas onde o sonho e os delírios se misturam à realidade e formam uma realidade interna própria. O sujeito poético judithiano parece sempre estar ansioso, postergando e, ao mesmo tempo em que se entrega ao momento, não consegue deixar de pensar em tudo o que o rodeia.

E em “Rosas Vermelhas” Judith Teixeira abusa de metáforas, cria “um universo de delírios e sonhos” e exalta a grandeza e a beleza das rosas que o eu-poético levou para sua cama. A melancolia do final do poema é talvez efeito da consciência do sujeito poético, de que seus desejos são inatos, são pertencentes à

sua constituição enquanto ser humano. Não se escolhe orientação sexual, mas se sofre ao longo de toda a vida dentro da lógica social em que se vive. Talvez por isso a escolha da rosa seja ainda mais simbólica, pois como bem aponta Gonçalves (2017, p. 9): “além de tudo, a roseira com seus espinhos traz a metáfora das dores relacionadas ao amor e a noção de regeneração”. A voz poética sabe que não possui poder para *desprender dos seus desejos as rosas encarnadas que morrem em seus beijos*. Só se deixa de sentir quando da vida chegar a hora de partir. Ao ter uma noite de amor com as rosas, é impossível não se machucar com seus espinhos.

As rosas, então, fazem parte da imagem que se constrói ao longo dos poemas, constituem este único corpo — assim como a lua, outro elemento que aparece no poema, mas que será abordada com mais profundidade ainda neste trabalho. Um corpo que também é composto pelo próprio corpo do eu-poético, como veremos nos versos dos poemas do próximo subitem., que tem no *espelho* um objeto essencial.

### 3.4 DESEJOS DE SI

Quando se lê “Ao Espelho”, em um primeiro momento, pode-se entendê-lo como somente mais um poema descendente de Narciso<sup>18</sup>, mas ao ler a obra inteira, a sensação que fica é a de que poderia ser mais do que isso, de que é mais do que admiração sobre si o que sente este eu-poético. É desejo.

#### Ao Espelho

As horas vão adormecendo  
preguiçosamente...  
E as minhas mãos estilizadas,  
vão desprendendo  
distraidamente,  
as minhas tranças doiradas.

---

<sup>18</sup> Segundo a tradição mitológica grega clássica, Narciso teria sido um belo e orgulhoso herói. Devido à sua grande beleza, o jovem desprezava todas as moças que por ele se apaixonavam, as quais, ressentidas, solicitaram ajuda a Némesis. Esta condenou Narciso a se apaixonar pelo seu próprio reflexo em um lago. Encantado com si próprio, o jovem não mais conseguia sair da beira do lago e acabou morrendo. Ainda segundo o mito, Afrodite o teria transformado em uma flor depois de sua morte. O mito serviu como mote para alguns estudos da psique humana, principalmente para a psicanálise, por intermédio de Sigmund Freud. O termo *narcisismo* costuma ser empregado a alguém com um excesso de admiração por si próprio. No terceiro capítulo deste trabalho, este conceito será melhor abordado e discutido.



Refletindo no espelho  
 que me prende o olhar,  
 desmaia o oiro vermelho  
 dos meus cabelos desmanchados,  
 molhados  
 de luar!

Suavemente, as mãos na seda,  
 Vão soltando o leve manto...  
 meu lindo corpo de Leda,  
 fascina-me, enamorada  
 de todo o meu próprio encanto...

.....

Envolve-se a lua  
 em dobras de veludo  
 nos paramos do céu  
 e eu vou pensando,  
 no cisne branco e mudo  
 que no espelhante lago adormeceu...

.....

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!...

Impossíveis desejos!  
 Os meus magoados beijos  
 encontram sempre a própria boca  
 banhada de luar  
 álgido e frio —  
 Dizendo em segredo  
 às minhas ambições,  
 o destino sombrio  
 das grandes ilusões!

*Noite de Agosto*

1922

(TEIXEIRA, 2015, p. 73 – 74).

Em “Ao Espelho” nos deparamos com um eu-poético feminino que não somente admira, mas nutre desejo sobre seu próprio corpo. A admiração pela sua própria beleza é transcrita em um discurso erótico intrigante, que se inicia com todo um sensualismo sobre uma simples ação de desprender os próprios cabelos.

Sabemos que é madrugada — “as horas vão amanhecendo” — e são nas madrugadas que o sujeito poético judithiano comete a maioria dos seus *crimes de amor*. Diante de si, um espelho. Objeto complexo com o qual o sujeito poético se prende a olhar o seu próprio reflexo. Os cabelos estão molhados, “molhados de luar”. Mais uma vez a lua é testemunha, é parte da cena erótica, e segundo Silva (2014, p. 82) “pode ser interpretada como símbolo místico ligado às mulheres bruxas”. Os cabelos loiros reluzem um ouro vermelho, cor que reforça o teor erótico da situação (SILVA, 2014). Valentim (2013) chama a atenção para o simbolismo dos cabelos desmanchados:

Diante do penteado que se desfaz pela atuação das mãos e do seu reflexo na tela do espelho, o olhar do sujeito poético magnetiza-se diante do objeto revelador da beleza, daí que o primeiro impacto da visão dos “cabelos desmanchados” acaba por incitar a exposição liberta de outra matéria estética: o próprio corpo revelado na sua pujança, diante das mesmas “mãos de seda” que “vão soltando o leve manto”. (VALENTIM, 2014, p. 157 – 158).

Desta maneira, o ato de soltar os cabelos significa o primeiro passo de libertação deste corpo. Historicamente, como ainda veremos, durante muito tempo, mulheres deveriam sempre manter os cabelos presos, e a ação de desprende-los frequentemente era descrita em cenas de teor erótico, como representado na literatura e nas artes audiovisuais. Todas essas impressões se referem ainda às duas primeiras estrofes de um poema que pode ser dividido em três partes. A terceira estrofe, ainda pertencente a esta primeira parte, descreve a sequência das ações do eu-poético diante do espelho, que começa a se despir com suas “mãos de seda”, revelando um “lindo corpo de Leda”, corpo este que fascina o sujeito poético e que lhe faz se apaixonar pelo seu “próprio encanto”.

Novamente, notamos o conhecimento de Judith Teixeira das tradições e mitos Clássicos. Leda, segundo a mitologia grega, fora uma bela rainha de Esparta que acabara sendo possuída por Zeus, que por sua vez estava na forma de um cisne, como representado na obra perdida de Leonardo da Vinci (1452 – 1519), posteriormente reinterpretada por outros artistas renascentistas. Nessa estrofe, chama a atenção também o fato de que o eu-poético admite verbalmente estar “enamorado” de seu “próprio encanto”.

A quarta estrofe representa a segunda parte do poema, disposta textualmente de forma isolada de seu restante, separada entre pontilhados (uma das marcas da escrita lírica judithiana). Nessa parte, podemos notar uma pequena digressão — que posteriormente se liga à ideia central da poesia — em que o eu-poético fala sobre a lua. Simbolicamente, o satélite natural da Terra é associado à figura da mulher — em oposição ao sol, concernente ao homem. Nos versos, a lua se envolve em “dobras de veludo nos paramos do céu”, enquanto o sujeito poético no “cisne branco e mudo / que no espelhante lago adormeceu” (TEIXEIRA, 2015, p. 73).

As duas últimas estrofes compõem a terceira parte do poema, em que a voz poética, de certo modo, une as duas primeiras partes. No início da quinta e penúltima estrofe, o eu-poético nos diz que o luar está novamente silencioso, e que sua “boca ardente” procura beijar “numa ansiedade louca” o seu “seio branco e erguido” refletido no espelho. De forma bem explícita, o sujeito poético demonstra o desejo sexual que nutre por si próprio diante daquele objeto, e um paralelo interessante pode ser traçado com a estátua descrita no poema homônimo. Assim como a Vênus daquele poema, de um “alvo peito entumecido” de “mármore frio” (TEIXEIRA, 2015, p. 47), os seios do sujeito poético, refletidos ao espelho — que é um lugar possível onde essa mulher pode realizar o seu desejo — se encontrariam igualmente frios, pois o vidro, assim como o mármore da estátua, é gélido.

Isso fica um pouco mais visível na última estrofe, em que, em tom de desabafo, o eu-poético classifica seus desejos como sendo “impossíveis”, pois seus beijos “encontram sempre a própria boca / banhada de luar / — álgido e frio —”. (TEIXEIRA, 2015, p. 74). Nesse trecho, fica entendido que o luar quem banha de forma “álgida e fria” a “própria boca” do sujeito poético. Entretanto, fica implícito se ele se refere à sua boca *de fato*, ou ao reflexo dela no espelho, que se trata de um material frio. Outro fator que pode reforçar a ideia de que talvez seja do reflexo que o eu-poético esteja se referindo é a assinatura temporal disposta ao final do poema: “noite de agosto” (TEIXEIRA, 2015, p. 74), e agosto, assim como julho, são considerados os meses mais quentes do ano em Portugal. Nesse sentido, o “banhar” que vem da lua não seria tão frio ao ponto de ser classificado como “álgido”.

Por fim, chama a nossa atenção, novamente, o sentimento de melancolia que se repete ao final de mais um poema. A boca encontrada pelos beijos do sujeito

poético, dizem às suas “ambições” o “destino sombrio das grandes ilusões!”. Essas “ilusões”, sendo vistas como as relações lesboafetivas do eu-poético, mais uma vez tais relações são lançadas no campo da desesperança. Do sentimento de que a esses desejos está delegado um destino sempre sombrio. Essa mesma ideia se aplica à nossa proposta de leitura das *Decadências*. Se entendemos estátuas de Vênus, rosas e outros corpos femininos como constituintes desta imagem, deste único corpo feminino ao qual o eu-poético do livro nutre atração, o poema “Ao Espelho” lança também o próprio corpo do sujeito poético nessa imagem, nesse outro corpo. Assim como o reflexo do espelho pode representar o nosso outro *eu*, o corpo do eu-poético também está em outro lugar. E assim como o espelho pode representar o nosso próprio *eu*, este outro corpo pode também ser a própria construção do corpo do sujeito poético das *Decadências*.

Para constituir esse erotismo do *eu*, que parte de si próprio, os cabelos são um tema que aparece mais de uma vez no livro, a ponto de possuir um poema dedicado a eles, como veremos:

#### Os meus cabelos

Doirado, fulvo, desmaiado  
e vermelho,  
tem reflexos de fogo o meu cabelo!  
Neste conjunto diverso,  
quando me vejo assim, ao espelho,  
encontro no meu todo, um ar perverso...

Gosto dos meus cabelos tão doirados!  
E enterro com volúpia  
os dedos esguios,  
por entre os meus fios  
d’ouro, desgrenhados,  
revoltos e macios!

Fico às vezes a ver-me e a meditar  
admirada,  
nesse oiro fulvo e estridente  
da minha cabeleira desmanchada,  
que tão bem sabe exteriorizar,  
o meu ser estranho e ardente...

Há sol, outono e inverno,  
brilhos metálicos, poente,  
a chama do próprio inferno,  
no meu cabelo igual ao meu sentir!

— E eu fico largo tempo a contemplar,  
a cismar  
e a sorrir,  
ao meu perfil incoerente  
e singular...

*Maio – Entardecer*  
1922  
(TEIXEIRA, 2015, p. 50 – 51).

Os cabelos nascem do couro cabeludo e, biologicamente, entre outras funções, servem para proteger a cabeça. Culturalmente, como aponta a psicanalista Marina Trench de Oliveira (2007, p. 138), possuem cargas significativas bastante distintas para alguns grupos sociais. Para alguns, por continuarem crescendo mesmo depois da morte do indivíduo, contribuíram para mitos e fantasias e “muitos povos acreditam que os cabelos e as unhas continuam relacionados ao indivíduo mesmo depois de cortados; por isso, são considerados tabu, não devendo ser cortados nem jogados fora.” (OLIVEIRA, 2007, p. 138). A partir do mito bíblico de Sansão (Jz. 13-16), os cabelos foram por muito tempo relacionados a uma ideia de virilidade quanto aos homens, e como bem relembra a pesquisadora, em diversos segmentos religiosos “a entrada [de homens] para o estado monástico inclui o corte dos cabelos como sinônimo de renúncia e sacrifício”. (OLIVEIRA, 2007, p. 138).

Quanto a correlação dos cabelos femininos a algo erótico, defende a autora que isso possui uma origem religiosa, pois os cabelos das mulheres foram vinculados a uma ideia de sensualidade e pecado, ao ponto de durante muito tempo mulheres não poderem estar em uma igreja católica com os cabelos à mostra; muçulmanas frequentemente são obrigadas a usarem o *hijab*, um conjunto de vestimentas que cobre boa parte da cabeça, a prática é justificada no próprio *Alcorão*<sup>19</sup>; e mulheres judias ortodoxas são impedidas de mostrar os seus cabelos após o casamento (OLIVEIRA, 2007, p. 138). Em vista dos apontamentos aqui citados, notamos como as tradições religiosas auxiliaram a moldar no Ocidente a imagem dos cabelos das mulheres como associados ao pecado, e tal associação se dá pela ideia de que os cabelos de uma mulher são símbolos eróticos, por isso era necessário cobri-los dentro de tal recinto.

<sup>19</sup> Diz o livro sagrado do Islã: “Ó Profeta, dize às tuas esposas, tuas filhas e às mulheres dos crentes que (quando saírem) se cubram com as suas mantas; isso é mais conveniente, para que se distingam das demais e não sejam molestadas; sabeis que Allah é Indulgente, Misericordiosíssimo” (ALCORÃO, surata 33, versículo 59).

Nos versos de “Os Meus Cabelos”, o erotismo através da imagem dos cabelos é bastante evidente, e se trata, mais uma vez, de um *erotismo de si*. O sujeito poético inicia o poema fazendo uma descrição desses cabelos que loiros, sendo tal característica explicitada com dois adjetivos sinônimos: “doirado” e “fulvo”, além de ser “desmaiado”, ou seja, macio e brilhoso. Estes cabelos também são vermelhos, pois possuem “reflexos de fogo”. Essa última definição também está presente em “Ao espelho”, onde o eu-poético descreve seus cabelos como sendo um “oiro vermelho” (TEIXEIRA, 2015, p. 73).

A partir do terceiro verso da primeira estrofe de “Os Meus Cabelos”, a carga erótica se intensifica com a voz poética afirmando que quando encontra seu reflexo no espelho e avista seus cabelos, encontra em si “um ar perverso”. Nesta atmosfera, a segunda estrofe se inicia com o eu-poético afirmando o quando aprecia os pelos que cobrem sua cabeça e os massageia com seus finos dedos. Os termos escolhidos para retratar essa cena são “enterro com volúpia”. Nessa perspectiva, é evidente o prazer sexual sentido pela eu-poético com a ação de massagear seus cabelos diante de um espelho.

Como pode-se perceber, as associações deste poema com “Ao Espelho” são inevitáveis. A terceira estrofe nos traz mais uma vez a imagem do eu-poético defronte a este objeto, meditando e apreciando a beleza dos próprios cabelos desmanchados, e que nos revela essa imagem exterioriza o seu “ser estranho e ardente”. Pela primeira vez notamos o sujeito poético das *Decadências* acusar existir dentro de si um outro ser — algo que ficará mais evidente no poema “A Outra”, que ainda será analisado neste trabalho — como se os seus desejos lesboeróticos fossem, na verdade, sentimentos que não fossem seu. Ou talvez fosse até mesmo um meio que autora tenha planejado para que aqueles que lessem o livro quando de seu lançamento, entendessem que se trata de desejos e sentimentos de um outro ser, que não do eu-poético. Independente disso, notamos aqui mais uma vez a ocorrência da ideia de um corpo que não é somente *um*, de um corpo que pode ser composto por outros elementos, inclusive, por outros corpos.

Por fim, em um último elogio às suas madeixas, na derradeira estrofe a voz poética afirma que em seus cabelos há “sol”, “outono”, “inverno”, “brilhos metálicos”, “poente” e a “chama do próprio inferno”, e que tudo isso se assemelha ao seu próprio “sentir”. Para Silva (2014), neste poema os cabelos refletem ao espelho “um

fogo abrasador; dentro de uma concepção da ‘força feminina’”, quer dizer, de sedução, imbuída de erotismo, e que por isso reflete uma certa condenação social pela pecaminosidade” (SILVA, 2014, p. 82). O fato é que mais uma vez o próprio corpo do eu-poético é colocado como protagonista de uma cena erótica da qual só fazem parte o próprio sujeito poético e a sua imagem refletida em um espelho. Os cabelos, que carregam certa simbologia de *feminilidade*, se juntam aos outros elementos que vão formando o *corpo* do qual o eu-poético das *Decadências* sente atração, assim como o próprio corpo do sujeito poético.

Estes seis poemas, que compõem nosso recorte, são uma amostra de como se constroem as cenas eróticas nas *Decadências*. A coletânea de Judith Teixeira é das mais imagéticas. Seus versos constroem retratos de uma sedução que é quase sempre acompanhada por outros sentimentos menos agradáveis, como a culpa, o remorso, o medo e dores físicas e psicológicas.

Esse erotismo, como mostramos, é um erotismo que pode ser visto de forma um pouco diferente como aquela que sempre fora proposta pela crítica que se dedicara à obra judithiana: para além de um *lesboerotismo*, existe um *erotismo de si*. O corpo do eu-poético se soma ao de outras mulheres, de estátuas de Vênus, de rosas e da lua na composição de um mesmo corpo. Um corpo feminino. Um corpo que *se deseja*.



## 4. EROTISMO E EROTISMO DE SI

Para que possamos adentrar na argumentação principal de nossa proposta de leitura, se faz necessário trazer à luz, nesta averiguação, alguns conceitos e ideias basilares, como o de *erotismo*, *lesboerotismo* e *narcisismo e autoerotismo*, e como eles funcionam nos textos literários. Para isso e para que a leitura fique mais organizada, dividiremos o capítulo em duas partes, sendo a primeira referentes aos três conceitos citados, e a segunda em que abordaremos a ideia de *autoerotismo*, ou de *erotismo de si*, presentes nas *Decadências*.

### 4.1 A LITERATURA ERÓTICA

O *erotismo* enquanto verbete possui sua origem de uma derivação a partir do nome do deus *Eros*, que tanto na mitologia grega, quanto na romana — que o traduziu como *Cupido* —, era cultuado como o deus do amor. Na linguagem grega, *eros* (substantivo comum), juntamente com *filia* e *ágape* compõem três diferentes concepções sobre o amor. *Filia* é relacionada à amizade; *ágape* ao amor espiritual; enquanto que *eros* ao amor sexual (QUADROS, 2011, p. 165).

A mitologia grega, nos apresenta o deus Eros como filho de Caos e, em algumas representações, sendo um dos deuses primordiais<sup>20</sup>; segundo a tradição helênica “Eros se mostra divindade que une seres para produzir outros seres, une, segundo Platão, para que sejam produzidas coisas boas e belas. Assim, a harmonia parece estar no motivo das uniões que Eros preside” (CANELLA, 2009, p. 88).

A versão *on-line* do *Grande dicionário Houaiss* nos diz que o erotismo é um substantivo masculino que representa “estado de excitação sexual”; “tendência a experimentar a excitação sexual mais prontamente que a média das pessoas”; “tendência a se ocupar com ou de exaltar o sexo em literatura, arte ou doutrina”; e “estado de paixão amorosa” (HOUAISS, 2019). Para além dessas definições já

<sup>20</sup> A ideia de Eros como sendo um deus elementar na tradição helênica parte principalmente da *Teogonia* de Hesíodo: “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também / Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, / dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, / e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, / e Eros: o mais belo entre Deuses imortais, / solta-membros, dos Deuses todos / e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.” (HESÍODO, 1995, p. 91). Como deus primordial, Eros seria responsável principalmente pela “força cosmogônica e filogenética de procriação dos seres vivos” (HESÍODO, 1995, p. 72). Entretanto, alguns gregos o tratariam como um deus olímpico ou até mesmo como *daimon*, “um emissário do divino nas uniões entre humanos”, como aponta Canella (2009, p. 88).

conhecidas, o dicionário supracitado acrescenta que este substantivo tem como radical *erot* mais o sufixo *-ismo*. Na Língua Portuguesa, os sufixos alteram o sentido do radical e geralmente alteram a classificação dessa palavra, transformando-a em substantivo, por exemplo. O *-ismo* é um dos sufixos mais comuns em nosso idioma, que pode formar adjetivos e substantivos com sentidos diversos, como “doutrinas ou sistemas, modo de proceder ou pensar, forma peculiar da língua ou terminologia científica. Daí temos capitalismo, assistencialismo, galicismo e reumatismo respectivamente” (MOURA, 2018, p. 102).

Com isso, conseguimos de fato compreender algumas definições trazidas pelos dicionários — ou que para nós já são senso comum — de que o erotismo seria um estímulo sexual, um estado de excitação. Entretanto, origens mitológicas e etimológicas, sozinhas, não conseguem explicar todo este fenômeno, que é o erotismo, na mente e na cultura. Como veremos adiante, o erotismo parte também de implicações filosóficas e da própria mente humana.

Georges Bataille (1897 – 1962), autor fundamental para nossas discussões, classifica o erotismo, em sua obra homônima, publicada em 1957, como algo que a ciência e suas abordagens jamais poderiam abarcar. Uma das principais características de seu pensamento é o de que dentro do espírito humano caberia buscar uma coesão que uniria do voluptuoso à santa — no sentido da entidade católica feminina — (BATAILLE, 2013, p. 29). O erotismo, para Bataille, é a “independência do prazer erótico e da reprodução como fim” (2013, p. 36). Embora possam parecer soar antagônicas, essas sensações não são, considerando que, para o teórico, o erotismo só pode ser uma sensação humana, uma vez que a única semelhança entre o ato sexual humano com o do restante dos animais seria a finalidade reprodutora, visto que nós, humanos, tornamos o exercício sexual em algo erótico.

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução [...]o erotismo é a aprovação da vida até na morte. Com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica, independente, como eu o disse, da preocupação de

reprodução da vida, não é estranho à morte. (BATAILLE, 2013, p. 35).

A morte, como veremos adiante, assim como o sofrimento e a angústia são sentimentos que se relacionam ao erotismo na concepção de Georges Bataille. Mas, antes disso, faz-se necessário trazer alguns conceitos basilares presentes na obra supracitada, os quais são importantes para nossas reflexões. Tratam-se das noções de *continuidade e descontinuidade*, *interdição* e transgressão e as três formas de erotismo apresentadas pelo teórico.

Primeiramente, Bataille (2013, p. 36) considera que somos todos seres descontínuos, pois entre cada indivíduo existiria um abismo, metáfora que traduz não somente as diferenças individuais, mas também a impossibilidade de imortalidade. Esse abismo, embora não impeça a comunicação, fica evidente, por exemplo, quando um ser humano morre: por mais que esse sujeito nos seja caro, a morte significa o seu fim, e não o nosso, ao tempo em que o contrário também é verdadeiro. O abismo que separa e isola todos os homens é a própria morte (BATAILLE, 2013, p. 37). Interessantemente, ao mesmo tempo em que a morte representa o abismo que nos torna descontínuos, ela nos aproxima da continuidade. Isso se explica no fato de que, para o autor, a reprodução humana, o ato pelo qual novas vidas são geradas, também nos leva à descontinuidade, pois está muito próxima da morte.

Enquanto seres descontínuos, experimentamos, ao longo da vida, algumas poucas vezes a continuidade. Estamos, essencialmente, sempre buscando-a (BATAILLE, 2013, p. 37). Nesse movimento, tentamos encontrá-la nos lugares em que ela se faz mais presente, como indica Daniel Verginelli Galantin (2008, p. 10): a reprodução, a violência, a morte e o erotismo. A morte, então, embora esteja fortemente ligada à descontinuidade, consegue fazer com que nós aproximemo-nos da continuidade. Assim como a morte, o erotismo é, também, um dos elementos que conseguem levar seres descontínuos, mesmo que por algum pouco tempo, à continuidade. A reprodução e a violência, outros fatores que fazem isso, como veremos adiante também, estão frequentemente interligadas ao erotismo.

Outras duas ideias fundamentais trazidas pelo teórico são as de *interdição* e *transgressão*. A primeira trata das restrições impostas dentro de uma sociedade para que o convívio social possa ser pautado a partir de determinadas regras de

organização e disciplina. O pesquisador Daniel Galantin afirma que a interdição é bastante próxima da noção de *descontinuidade do ser*, pois se liga ao respeito e a sustentação das formas e limites sociais (GALANTIN, 2008, p. 11).

A *transgressão*, por outro lado, acontece quando as correntes das interdições são quebradas — mesmo que temporariamente. A transgressão, segundo Galantin (2008, p. 11) traria

[...] a angústia e a sensação de pecado, que são o passo inicial para a entrada no erotismo. As transgressões estão ligadas ao mundo das festas, que é regido pela desordem, pelo constante dispêndio, a violência, o gastar de forma desmedida, enfim, os excessos.

Importante frisar que, embora pareçam antagônicas, conflitantes, *interdição* e *transgressão* não são, necessariamente, opostas. Completam-se. O erotismo necessita das duas para que possa ser completo. Segundo Bataille, o cristianismo, ao longo da história, acabou por transformar em pecados todas as transgressões, e passou a refutar toda a impureza sagrada (BATAILLE, 2013, p. 145), ou seja, tudo o que fugisse da moral católica. Com efeito, quaisquer coisas que pudessem ser aproximadas às transgressões foram prontamente afastadas do sagrado, e, segundo o teórico (2013, p. 146), o modo como a doutrina cristã aborda a figura de Lúcifer torna isso evidente, pois seria ele o desgraçado “anjo da primeira transgressão, que perdeu seu status divino” ao ousar ser diferente, desobedecer.

Por fim, as últimas noções que destacamos são as três formas de erotismo apresentadas pelo teórico: o *erotismo dos corpos*, o *erotismo do coração* e o *erotismo sagrado*. O erotismo dos corpos possui, para o teórico, de alguma forma, um teor mais pesado e sinistro, uma vez que se relaciona com a descontinuidade individual no sentido de ser dotado de um “egoísmo cínico” (BATAILLE, 2013, p. 42). O ponto alto desta forma de erotismo seria a união dos corpos durante a atividade sexual, na qual, no mínimo, dois seres se unem, e talvez por isso seria ele, o erotismo dos corpos, dentre as três formas, aquela que é mais visível. A união desses corpos acaba destruindo a estrutura do ser fechado, transformando esses indivíduos de seres descontínuos a seres contínuos (GALANTIN, 2008, p. 10).

O erotismo dos corações é visto por Bataille como mais livre do que o erotismo dos corpos, pois embora proceda do primeiro, rompe com ele quanto a aparência da sua materialidade. Essa forma de erotismo está relacionada à paixão e

ao ato de apaixonar-se. Embora seja mais livre, o erotismo dos corações não é, necessariamente, mais leve, justamente por se relacionar com a paixão. Esse sentimento, seguindo o pensamento do teórico, é algo arrebatador, uma vez que introduz e/ou prolonga o desejo e a fusão entre os corpos, mas que pode se tornar violento e mais agressivo que o desejo porque “introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem” nos indivíduos (BATAILLE, 2013, p. 43).

A paixão, mesmo a menos nociva, nos causa desordens violentas que são capazes de fazer com que confundamos sentimentos distintos, como felicidade e sofrimento (BATAILLE, 2013). A paixão, eventualmente, nos leva à continuidade, e embora seja transcendente aos que a experimentam, estes facilmente acabam sendo expostos a angústia, principalmente quando essa paixão se torna de alguma forma inacessível. Segundo o pesquisador Daniel Galantin (2008, p. 10), mesmo a paixão feliz “antes de poder ser gozada, ela é comparável ao seu oposto, o sofrimento”. A continuidade, na paixão — e de certo modo, no erotismo dos corações — se pauta essencialmente em uma dependência excessiva do outro, o que a torna perigosa. Esse perigo se mostra no fato de que não raras vezes um indivíduo, ao perceber que não poderá gozar de seu sentimento, opta pela morte (BATAILLE, 2013). Morte do outro, ou de si mesmo.

Antes de nos aprofundarmos propriamente na concepção de *erotismo sagrado*, é importante salientar que para Bataille o erotismo, em si, é algo sagrado — o que não significa, segundo o próprio autor, que não possamos vivenciá-lo sem adentrar no campo do sagrado (BATAILLE, 2013, p. 39). O erotismo sagrado se liga, de forma essencial, a uma ideia e concepção de sacrifício. O autor afirma que, na antiguidade, o parceiro feminino, “essencialmente a parte passiva” (BATAILLE, 2013, p. 41) da relação, aparecia como a vítima de um ato que aproximava o amor ao sacrifício. Nesse sentido, a “fundação” do erotismo sagrado se deu justamente nesse jogo de aproximação entre o amor e a doação com o sacrifício. Assim, a felicidade e a segurança só poderiam ser sentidas plenamente com o sentimento de “apaziguamento do longo sofrimento que a procedeu” (BATAILLE, 2013, p. 43).

Essas lógicas apresentadas se mostram bastante presente nos versos das *Decadências*. É perceptível ao longo de todos os poemas um erotismo que jamais se preocupa com o sentido reprodutor do ato sexual. A morte e a angústia, que segundo o pensamento de Bataille se relacionam ao erotismo, se mostram

presentes em poemas como “A estátua”, e as delirantes febres de convulsão de seu eu-poético, e em “Rosas vermelhas”, em que essas flores morrem sufocadas nas mãos do sujeito poético o qual, na última estrofe proclama: “Eu vou morrer... / E não consigo me desprender” (TEIXEIRA, 2015, p. 69).

No geral, o sujeito poético das *Decadências* também se mostra um ser descontínuo em busca de continuidade. Trata-se de uma voz feminina que nunca goza de uma felicidade completa, e isso pode ser explicado via a proposição de Bataille de que, ao longo de nossas vidas experimentamos lapsos de continuidade. Todavia, o eu-poético judithiano quer ser feliz e gozar de seus desejos e sentimentos. Como apresentado pelo teórico francês, a continuidade pode ser experimentada na morte, na reprodução e na violência, e talvez isso explique porque nos versos das *Decadências* notamos tantas vezes cenas de violência ou que fazem alusão a ela e à morte.

Quanto ao conceito de interdição, pode ser notado na obra como um todo ao falarmos de um eu-poético feminino que ama outras mulheres. A conservadora sociedade portuguesa do início do século XX restringia tal relação no nível discursivo e em sua própria estrutura de convívio. Todavia, a morte, a angústia, a violência e principalmente a ideia de pecado quebram as correntes da interdição e levam o sujeito poético judithiano a algum tipo de transgressão. É o caso de “A minha amante”, em que o eu-poético demonstra ter conhecimento das restrições sociais que pairam sobre seus sentimentos, desejos e existência — “Dizem que eu tenho amores contigo! / Deixa-os dizer!... / Eles sabem lá o que há de sublime, nos meus sonhos de prazer...” / (TEIXEIRA, 2015, p. 82) —, mas consegue quebrar essas restrições principalmente através da angústia causada por tais percalços:

“E ninguém sabe que é de ti que eu vivo... / Que és tu que doiras ainda o meu castelo em ruína... / Que fazes da hora má, a hora linda dos meus sonhos voluptuosos / — Não faltes aos meus apelos dolorosos... / — Adormenta esta dor que me domina!” (TEIXEIRA, 2015, p. 83);

Ou então da morte, o ato final de toda e qualquer existência, como se vê em “A estátua”, em que a voz poética se dirige à Vênus como “pecado mortal”. (TEIXEIRA, 2015, p. 47).

É possível, também, encontrar na obra de Judith Teixeira, aqui analisada, as três formas de erotismo apresentadas por Bataille n’O *erotismo*. O *erotismo dos corpos*, aquele que o teórico francês classifica como o mais “pesado” e sinistro e que se liga às individualidades e à descontinuidade e que tem seu ponto mais alto na união dos corpos na atividade sexual. Nos versos de “Perfis decadentes”, por exemplo, a terceira estrofe nos traz dois corpos femininos que morrem de amores e volúpia nos braços um do outro, deitados em sedas de cores luxuriantes dentro de um recinto preenchido por sons ritmados. A união sexual é descrita da seguinte forma no poema: “Fitaram-se as bocas sensuais! / Os corpos subtilizados, / femininos, / entre mil cintilações / irreais, enlaçaram-se / nos braços longos e finos!” (TEIXEIRA, 2015, p. 60). Temos então a destruição do ser “fechado”, que mesmo momentaneamente, se torna um ser contínuo.

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:

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. (TEIXEIRA, 2015, p. 69).

Interessante notar que o eu-poético inicia o poema dizendo que tal acontecimento possui origem em uma “estranha fantasia”. Na continuação do texto é descrito que a lua presencia, como uma *voyeur*, essa cena de amor, sendo que o próprio *voyeurismo* é considerado popularmente como uma fantasia sexual. Quanto



à cena, a paixão feroz faz com que essa mulher mate, em sua volúpia, as flores esmagadas.

Quando ao *erotismo dos corações*, aquele que embora seja mais livre do que o dos *corpos*, não é necessariamente mais leve, uma vez que está diretamente ligado ao arrebatador sentimento da paixão, destacamos, em especial, “A minha amante” — “Rosas vermelhas” e “A estátua”. Esses textos também apresentem elementos do *erotismo dos corações*, em especial a presença do receio de, por algum motivo e/ou por algum tempo, ficar sem aquele ser ou indivíduo que é o centro de seus sentimentos eróticos. E por isso o eu-poético grita pelo nome dessa amante, seja ela uma mulher, seja ela a morfina, e que demonstra excessiva dependência dela, pois existe a necessidade da presença desta para acalmar o sujeito do poema:

[...]  
 Não entendem dos meus amores contigo — / não  
 entendem deste luar de beijos... / — Há quem lhe chame a tara  
 perversa, / dum ser destrambelhado e sensual! / Chamam-te o  
 génio do mal — / o meu castigo... / E eu em sombras alheio-me  
 dispersa... / E ninguém sabe que é de ti que eu vivo... / Que és  
 tu que doiras ainda / o meu castelo em ruína... / Que fazes da  
 hora má, a hora linda / dos meus sonhos voluptuosos — / Não  
 faltes aos meus apelos dolorosos... / — Adormenta esta dor  
 que me domina! /

[...]  
 (TEIXEIRA, 2015, p. 82 – 83).

Com efeito, podemos notar o quanto a paixão, no sentido apresentado por Bataille, toma conta deste sujeito poético. A dependência existente expressa uma profunda necessidade de fusão entre aqueles corpos, a ponto de causar certa desordem, seja no espaço externo, seja nos próprios sentimentos do sujeito poético. Os outros indivíduos, todos pertencentes a uma sociedade conservadora e heteronormativa falham ao tentar entender aqueles sentimentos e julgam a amante de “tara perversa”, “gênio do mal” e “castigo”.

Como vimos, Bataille (2013, p. 43) aponta que a continuidade causada pela paixão, embora possa ser algumas vezes classificada como “maravilhosa”, é facilmente suscetível à angústia, sobretudo quando se torna inacessível. No caso de “A minha amante”, embora não haja uma aparente dificuldade de acesso à amante,

o eu-poético se mostra angustiado, principalmente pelo receio de aquela que lhe causa tais sentimentos acabar faltando com ele.

A angústia, como abordamos no capítulo anterior, é um sentimento presente ao longo de praticamente todos os poemas que compõem as *Decadências*. Não poucas vezes apontamos que em determinados versos a felicidade nunca é completa. O gozo é quase sempre apressado porque algo pode acontecer. E desse modo, a entrega embora fosse completa, durava pouco e depois dela restava culpa, dúvida e melancolia. Para poder vivenciar seus amores, o eu-poético judithiano, acima de tudo, repete um exercício de doação. Doação para a/as outra/outras ou doação para si mesma. E nesse ponto o erotismo das *Decadências* se aproxima da concepção de *erotismo sagrado*, apresentado por Bataille. Se o *erotismo sagrado* possui, para o autor, uma ligação com a ideia de sacrifício e que na antiguidade o parceiro feminino era colocado como a vítima de um ato que aproximava o amor ao sacrifício (BATAILLE, 2013, p. 41), notamos nas *Decadências* um sujeito poético feminino capaz de todos os sacrifícios citados para poder vivenciar o amor e a sua sexualidade.

Georges Bataille afirma, ao tratar da doação que paira sobre o *erotismo sagrado*, que “uma felicidade calma, dominada por um sentimento de segurança, só tem sentido com o apaziguamento do longo sofrimento que a precedeu” (2013, p. 43). Nesse sentido, talvez consigamos entender os motivos de ao longo de todo o livro de Judith Teixeira percebermos tanta angústia e tanta melancolia nesse sujeito poético. 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.

O fato é que os direcionamentos aos quais chegamos após essas explanações fazem com que os sujeitos aos quais o eu-poético das *decadências* se sente atraída mereçam alguma atenção. Nessa primeira seção deste capítulo nos dedicamos ao entendimento do erotismo do sujeito poético. Todavia, deixamos sempre evidente que nosso foco principal era o de propor um exercício de leitura em que os objetos do discurso erótico compõem uma única imagem, um único ser. Nesse sentido, emprestamos o termo *autoerotismo* para descrever um certo *erotismo de si* presente nas *Decadências*. Com efeito, faz-se necessário que,

primeiro, entendamos por quais motivos tratamos de algo muito mais aprofundado do que o narcisismo, por exemplo.

#### 4.2 DO NARCISISMO AO AUTOEROTISMO: A PROPOSTA BASILAR

Um belo rapaz, com os braços apoiados ao chão e com as pernas dobradas observa admirado ao seu próprio reflexo em um límpido espelho d'água. Ao fundo, uma tenebrosa escuridão permite amplo destaque a sua pele alva, seus cabelos castanho-claros e suas simples, mas belas vestes. É com esse contraste entre sombras e luz, técnica que recebe o nome de *chiaroscuro*, que Caravaggio (1571 – 1610) busca representar Narciso<sup>21</sup>: protagonista do mito que leva seu nome, em uma das mais famosas obras do pintor italiano, e talvez a mais lembrada quando se pensa em representações artísticas do mito grego.

A história do belo jovem que se encanta pela própria imagem refletida se reverbera ao longo da história. Os pesquisadores Paulo de Tarso Ubinha e Roosevelt Moises Smeke Cassorla (2003, p. 70) indicam que existem quatro versões clássicas do mito: no século I com Ovídio (43 a. C. – 17/18 d. C.) e Cãnon e no século II com Pausânias (110 – 180).

Apesar de apresentarem diferenças, essas versões possuem, a rigor, uma estrutura temática bastante parecida. Ovídio é o responsável pela variante mais conhecida do mito (CASSORLA & UBINHA, 2003, p. 70), apresentada em sua clássica obra *Metamorfoses*, do ano VIII. Nela, Narciso é o fruto da união do deus Céfiso com a ninfa Líriope. O menino, desde os seus primeiros dias já chamava a atenção pela sua estonteante beleza, o que motivou sua mãe a procurar Tirésias, adivinho famoso que alertou que a criança somente viveria muito se acaso nunca se conhecesse<sup>22</sup>.

Ainda antes dos vinte anos, o rapaz atraía a atenção e os amores de muitos desafortunados que tentavam, em vão, conquista-lo. O destino, pode-se dizer,

---

<sup>21</sup> *Narciso*, de Caravaggio, foi pintada entre os anos de 1597 e 1599, e tem como base o mito greco-latino de mesmo nome. Se encontra alojada na Galeria Nacional de Arte Antiga, em Roma: <<https://lagallerianazionale.com/mostre>>.

<sup>22</sup> Nota-se certa ambiguidade nas palavras do adivinho, como costuma ser comum em profecias. Esse “nunca se conhecesse poderia versar tanto sobre uma questão de autoconhecimento, no sentido de conhecer a si mesmo, ou possuir um sentido mais literal, em que o menino não poderia ver sua própria imagem. Ao conhecermos desfecho do mito, entendemos que a segunda hipótese é a mais adequada.

colocou no caminho do rapaz a ninfa Eco, que por um castigo de Hera jamais falava algo que queria, conseguindo apenas repetir a fala alheia. A ninfa logo se encantou pelo exuberante jovem. O castigo de Hera não permitiu que ela expressasse a Narciso o que sentia e quando o rapaz percebeu sua presença em uma floresta, durante uma caçada, se dirigiu a ela, que somente conseguia repetir o que ele dizia. Todavia, uma fala mal entendida faz com que a ninfa se atire nos braços de Narciso, que a repudia, como repudiava a todos que o desejaram antes. Eco se afugenta em uma caverna até que definha.

Depois dela, outras ninfas tentaram a sorte, mas tiveram sempre o mesmo fim: a rejeição. Uma dessas criaturas, em certo momento, desejou que Narciso amasse a si próprio, mas que nunca conseguisse possuir o que amasse Nêmesis, deusa do destino, do equilíbrio e da vingança recebe a súplica e a atende. Assim, o belo rapaz ao encontrar uma extraordinária fonte a qual nenhum ser ou criatura jamais se aproximara, vê o seu próprio reflexo naquelas águas, apaixonando-se imediatamente, perdidamente, a ponto de ali permanecer por dias, admirando a figura que tanto deseja. Porém, sempre que tenta alcança-la, falha. Narciso, então, morre, deixando em seu lugar uma flor amarela de pétalas brancas (CASSORLA & UBINHA, 2003, p. 70 – 71).

O mito grego que se perpetuou ao longo dos tempos passou a fazer parte da literatura clínica, segundo Maria das Graças Araújo (2010, p. 79), no século XIX, primeiramente na área da sexologia, em que designava uma anomalia sexual na qual um indivíduo nutria amor e desejos sobre si mesmo. O termo *narcisismo* adentrou no campo da psicanálise no início do século XX, quando Sigmund Freud, em 1910, utilizou-o em uma nota de rodapé nos seus *Três ensaios sobre a sexualidade*, quando tratou da homossexualidade<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A nota de rodapé a qual a pesquisadora Maria das Graças Araújo faz menção se encontra no segmento “Objeto sexual dos invertidos” — termo utilizado pelo psicanalista para designar os homossexuais, de *Três ensaios sobre a sexualidade*, de 1910. Em síntese, Freud tenta aproximar a homossexualidade ao narcisismo ao argumentar que, em determinado ponto da infância, esses indivíduos tomam a sua própria figura como objeto sexual e, então, passam a buscar essa imagem no outro: “Até o momento a psicanálise não apresentou um esclarecimento completo da origem da inversão, mas desvelou o mecanismo psíquico de sua gênese e enriqueceu consideravelmente a colocação do problema. Em todos os casos investigados, constatamos que os futuros invertidos passam, nos primeiros anos da infância, por uma fase de intensa, mas breve fixação na mulher (geralmente a mãe), e, após superá-la, identificam-se com a mulher e tomam a si próprios como objeto sexual, ou seja, partindo do narcisismo, buscam homens jovens e semelhantes a si mesmos, que querem amar assim como a mãe os amou” (FREUD, 1996, p. 137).

Efetivamente, o psicanalista austríaco se debruçou sobre o tema a partir de 1914, quando o termo passou a ter os significados psicanalíticos que são entendidos hoje na literatura freudiana: “o elemento constitutivo do amor-próprio e da autoestima e, portanto, destinado à autopreservação do sujeito e formação dos laços sociais” (ARAÚJO, 2010, p. 79). Essa concepção demonstra uma certa mudança no pensamento de Freud quanto ao narcisismo, quando analisamos suas primeiras menções ao termo. Afinal, logo passaria a entendê-lo “como um estágio comum no desenvolvimento sexual humano. [...] como ele [Freud] articula o conceito psicanalítico do narcisismo na esteira do desenvolvimento infantil e dos investimentos libidinais” (ARAÚJO, 2010, p.80).

Em resumo, Freud indica que esses investimentos libidinais acabam se direcionando ao próprio ego ou a “objetos”, que podem ser entendidos como o/os *outro/outros*. Quando ocorre o primeiro caso, têm-se a “libido do ego ou libido narcísica” (ARAÚJO, 2010, p. 80). O psicanalista acreditava que durante a infância os indivíduos não possuem, a rigor, relações *objetais*, caracterizando uma fase na qual os bebês têm em seu próprio corpo seus investimentos libidinais (ARAÚJO, 2010, p. 80). O *narcisismo primário*, como Freud o chamou, se encerra no momento em que a criança percebe que não é o centro do mundo para seus pais. Elas, então, adentram no *narcisismo do ego* ou *secundário*. O fato principal é que em ambas as fases, o amor de seus pais cumpre papel determinante na personalidade da criança, demonstrando que, ante sua realização pessoal está a busca pela imagem de terceiros: a dos pais.

A partir dessas explanações mitológicas e psicanalíticas-freudianas, podemos tentar explicar por quais motivos — e como — o sujeito poético das *Decadências* não se enquadra como narcísico, e como esse erotismo que versa sobre seu próprio corpo demonstra ser algo mais aprofundado. Esse exercício de referência ao mito de Narciso se justifica porque quando o eu-poético das *Decadências*, ao invocar esse desejo sobre si, torna-se inevitável não atribuir-lhe aspectos narcísicos. Assim, trazemos o conceito para podermos afastar essa hipótese e propor nosso exercício de leitura. Primeiramente, ao longo dos poemas não há somente um culto a sua autoimagem. Se tomarmos como base o mito clássico, sobretudo a partir da narrativa de Ovídio, Narciso demonstra nutrir, acima de tudo, um profundo vislumbre de sua imagem e de sua existência, ao ponto de o jovem ignorar todos aqueles que

tentam se aproximar dele. Até mesmo quando existe uma relação mínima de paridade entre ele e um outro indivíduo, no caso a ninfa Eco, as palavras que ele escuta são, ironicamente, aquelas que ele mesmo proferiu. O encantamento emocional e, digamos, sexual que Narciso sente por si próprio surge somente depois de uma intervenção divina — fato comum e recorrente em quaisquer mitologias, mas que assume muito mais um papel de punição pelo fato de o jovem ter ignorado sucessivamente as ninfas que por ele se enamoraram.

Nas *Decadências*, diferentemente, embora a agonia, a melancolia e o sofrimento que o eu-poético demonstra sentir em diversos momentos, existe, realmente, um desejo físico, sexual, do sujeito poético para com seu corpo e, principalmente, para com a imagem *feminina* que os versos compõem — e da qual seu corpo faz parte. Esse é o primeiro ponto que afasta este sujeito poético do narcisismo: enquanto que Narciso centra apenas em si uma materialidade que, durante a maior parte de sua vida, nunca esteve ligada ao campo afetivo-sexual, o sujeito das *Decadências* transporta seu corpo para dentro de uma imagem *feminina* maior, e por essa imagem nutre seus desejos e sua admiração. Há, então, um movimento contrário: se Narciso isola seu corpo e sua existência porque se vê como único, o eu-poético judithiano transforma seu corpo em uma parte, entre muitas outras — como as estátuas de Vênus, as rosas, as suas outras amantes, a morfina, etc. — de uma mesma centralidade.

A ótica para a defesa de que o sujeito poético da obra é narcisista, segundo o conceito psicanalítico-freudiano, não existe, porque neste sujeito não há um caráter de formação de personalidade ou sexualidade, tampouco se trata de um amor-próprio pautado pela autoestima e que se destina a uma autodefesa perante a formação de laços sociais. Se trata de um sujeito, de uma mulher que, embora demonstre certa preocupação com aquilo que podem vir a falar dela, agoniza de amores e paixão. Essa mulher sabe que ocupa uma posição de julgamento perante a sociedade em que vive, mas se encontra de mãos atadas, completamente entregue aos seus desejos. Seus sofrimentos são frutos, sim, de questões morais e sociais mas são principalmente oriundos dos aspectos emocionais de seus sentimentos.

Ao longo de nossas investigações partimos de uma proposta de leitura e interpretação de que nas *Decadências* existe, sim, aspectos eróticos que se

comprovam na leitura dos poemas e nos direcionamentos que fizemos a partir de Georges Bataille; visitamos o conceito de narcisismo e o mito que o originou, para que pudéssemos afastá-lo e, assim, demonstrar que existem problemas quando os designamos desta forma; e agora nos basta retomar a ideia de autoerotismo, para que possamos empregá-lo no entendimento de que existe nas *Decadências* um erotismo de si própria.

Como abordado no início desta investigação, remeter à ideia de autoerotismo inevitavelmente nos leva a Freud, que desenvolveu um estudo meticoloso sobre o termo popularizado no século XIX por Havelock Ellis. Freud entendia o autoerotismo como uma fase sexual dos indivíduos, que ocorre na infância, sobretudo através do chuchar, a ação de sugar alguma superfície repetidamente com a boca, sem que esse ato possua alguma finalidade alimentar (FREUD, 1996, p. 169). Esse estímulo aos lábios, língua e mucosas da boca seria uma das primeiras manifestações sexuais dos indivíduos. A partir desse princípio, o psicanalista austríaco entende que o autoerotismo seria uma atividade na qual: “o instinto não está dirigido para outras pessoas; ele se satisfaz no próprio corpo” (FREUD, 1996, p. 169).

Desse modo, podemos finalmente encontrar um termo que pode caracterizar o teor lesboerótico das *Decadências*: o sujeito poético encontra o objeto de seu desejo e de sua realização erótica no próprio corpo. E não é narcísico porque coloca seu corpo como parte de um conjunto de elementos que constituem um outro corpo, ou uma outra imagem, da qual fazem parte as estátuas de vênus, as rosas, a lua, enfim, tudo o que ele associa ao *feminino*. Como vimos ao longo de todo o capítulo anterior, esses fatores e elementos se apresentam das mais diversas maneiras, mas acabam, ao fim e ao cabo, sempre correspondendo aos mesmos sentimentos, constituindo, assim, esse corpo.

Assim, o empréstimo do termo *autoerotismo* se justifica na aplicação da ideia de erotismo de si presente na obra. Pois contempla essa realização em si mesma a partir do momento em que o corpo do eu-poético compõe a cena, o outro corpo, que é o fruto dos seus desejos e, conseqüentemente, de suas aflições.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inquietação que fez com que essa investigação crítica fosse movida foi o fato de uma escritora como Judith Teixeira, talentosa e profunda conhecedora da arte e da história de seu país e de alguns elementos do restante do ocidente e de partes do oriente, ter se mantida anônima durante décadas. Junto com as desbravar de sua obra, vieram as descobertas sobre sua instigante biografia. Escrever e contribuir com a fortuna crítica de Teixeira é, acima de tudo, uma responsabilidade. Nossa produção se inscreve, podemos dizer, no esforço — iniciado e mantido magistralmente por outros pesquisadores — de levar à luz uma potente voz do Modernismo português.

Uma voz feminina que, enquanto mulher, enquanto enfrentava os desafios e os estigmas de sua época, louvou em seus versos o amor e o desejo entre mulheres, criando cenas poéticas multifacetadas e de inúmeras camadas. O que tentamos fazer foi propor um olhar diferente para este quadro complexo que é a obra da autora.

Assim, este trabalho buscou fazer uma proposta de leitura para o livro de estreia de Judith Teixeira: *Decadências*, mais especificamente para aqueles poemas que foram classificados pela fortuna crítica da obra da autora como *lesboeróticos*: entende-los, primeiramente, como sendo parte de um todo e pertencentes às ideias do que é o erotismo, segundo Georges Bataille, e que este *todo* pode ser lido como *autoerótico*, uma vez é algo diferente, mais profundo do que, simplesmente, narcisista. Com efeito, entendemos que nesses poemas existe um erotismo que versa sobre si. Principalmente, existe um grande elogio ao corpo feminino, pois maior do que atração física, é o encanto e a admiração do eu-poético por tudo o que ele acredita ser associado ao feminino. Esse sujeito poético presente na obra admira e sente tamanha atração pelos corpos e composições que não poucas vezes nos deparamos com desejo e admiração pelo próprio corpo, em algo que poderia ser classificado como *narcisismo*, mas que, como dissemos, vai além disso.

Essa auto atração talvez seja possível porque nas *Decadências* é como se todos os elementos que historicamente foram — e, em muitos casos, ainda são — ligados ao feminino e à feminilidade, acabam por construir a imagem de um único corpo: as vênus lhe atraem e causam admiração — como em “A Estatua” —, as

rosas — como em “Rosas Vermelhas” —, outras mulheres — como em “A Minha Amante” e “Perfis Decadentes”, assim como o seu próprio reflexo ao espelho — “Ao Espelho”. É no espelho, aliás, que parece que esse eu-poético feminino reconhece em seu corpo tudo aquilo que lhe atrai nos outros corpos e composições femininas. A luz da lua, em mais de uma oportunidade, banha o quarto do eu-poético durante seus delírios de amor. Lua que também é historicamente associada ao feminino — uma oposição ao sol, frequentemente associado a figura do homem. Outros elementos que o eu-poético associa ao feminino e que remonta a algum tipo de desejo dentro dos poemas são a cor vermelha, peças de seda, vestidos e cabelos longos, principalmente os loiros. Desse modo, é como se esses traços fossem a-corporais, que tomam forma em um único corpo. Pode-se entender, assim, que a atração do eu-poético das *Decadências* não seja necessariamente por outra mulher em específico, mas sim pelas características presentes em diferentes corpos, que acabam por se constituir um único corpo.

Esse corpo, essa imagem, corresponde à junção de todos os elementos supracitados e a ela se direcionam os desejos e todos os contratempos causados pelo amor e pelo desejo ao eu-poético. E aqui, talvez, tenhamos o grande diferencial desta obra: trata-se de um livro que, muito mais do que uma coletânea de poemas, possui uma estrutura cuidadosamente arquitetada por sua autora, em um trabalho estético sublime que constrói, através dos seus versos, cenas coerentes que poderiam muito bem compor um painel, ou díptico ou tríptico. Tais qualidades estéticas, todavia, não evitaram que Judith Teixeira fosse humilhada e esquecida pela sociedade em que vivera.

Seus críticos a atacaram de modo misógino, como Amarelle e Marcello Caetano, ou homofóbico, como Pedro Theotónio Pereira. Este último, um dos principais expoentes da *polêmica de Sodoma*, e um dos mais ferrenhos perseguidores da literatura homoerótica de sua época, pavimentou sua carreira política no final da década de 1920, e na década seguinte se tornou um homem de confiança de António de Oliveira Salazar. Ocupou entre 1933 e 1936 o cargo de Subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social e entre 1936 e 1937 foi Ministro do Comércio e Indústria. A partir de 1937 inicia sua carreira na diplomacia, tendo primeiramente sido embaixador de Portugal junto a Francisco Franco ainda durante a Guerra Civil Espanhola, para em 1938 se tornar oficialmente

Embaixador em Madri. Depois ocupou a mesma posição no Brasil, na Inglaterra e por duas vezes nos Estados Unidos, mostrando que o ferrenho integralista conseguiu se adaptar muito bem ao Estado Novo. Transitar por essas informações históricas se faz preciso não só para que entendamos melhor o contexto de produção da obra, mas também porque é a partir da *Polêmica de Sodoma* que partem nossas inquietações. Afinal, por que esses versos causaram tamanha celeuma? A resposta simples e óbvia é a de que se tratam de poemas que louvam o amor e as relações sexuais lésbicas. Todavia, o lesboerotismo presente no livro é mais complexo do que aparenta.

As perseguições contra a literatura homoerótica de Teixeira se mostram ainda mais claras se notarmos que a publicação de *Castelo de Sombras*, em 1923, um livro em que a poeta não aborda explicitamente o lesboerotismo, recebeu críticas majoritariamente positivas — embora esta obra não tenha obtido nem um terço da atenção recebida pela sua primeira coletânea de poemas. Depois de dirigir, em 1925, a revista *Europa*, Teixeira voltaria a receber atenção negativa no ano seguinte ao publicar o ousado e visceral livro *Nua. Poemas de Bizâncio*, coletânea de poemas em que a escritora celebra, mais uma vez, o corpo feminino e o amor entre duas mulheres. Ou seja, ainda se falava de Judith Teixeira, e quando o faziam, era de maneira depreciativa. Barbosa (2014, p. 8) aponta que principal crítica positiva ao livro fora publicada de modo anônimo:

Uma crítica anónima no jornal A Capital saúda o livro, considerando a sua autora “requintada como uma esteta, exigente como uma artista”, “superior espírito de mulher” e a sua linguagem “rica de imagens, muito variada e harmoniosa”. Salienta que “ ‘Nua’ tem tudo: espírito, carne – e sonho. É completo”.

A conferência *De mim*, publicada em agosto de 1926 é, para Sara Barbosa (2014), a reação de Judith Teixeira às críticas negativas, sobretudo às das revistas *Ordem nova* e *Revolução nacional* — justamente as mais ligadas a grupos ultraconservadores, como os integralistas. A conferência, na visão da pesquisadora, é “uma apologia da sua própria poesia, com uma demonstração da sua cultura e erudição, um manifesto em favor da sua liberdade de ser e de escrever” (BARBOSA, 2014, p. 9). No ano seguinte, Teixeira publicou seu último livro: *Satânia. Novelas*,

que reúne duas narrativas curtas, não revistas pela autora, que se encontrava do país quando de sua impressão (BARBOSA, 2014, p. 9). Após essa publicação, Judith Teixeira nunca mais publicou nada, e teve início de seu processo de apagamento como escritora.

Judith Teixeira, mulher, divorciada, burguesa e escritora, recebeu o estigma de *pederasta* pelos seus versos. Consequentemente, chegamos a dois lugares que merecem ser destacados: o primeiro é o de que não existe na fortuna crítica da autora nenhuma menção a uma possível homo ou bissexualidade de Teixeira; o segundo é que mesmo que tivesse uma sexualidade diversa à heteronormativa, ser chamada de lésbica ou de qualquer outro termo que remeta à homossexualidade não é algo depreciativo — por mais consensual que isso seja para a comunidade científica e para a sociedade como um todo e por mais que ressalvas temporais possam ser feitas devido ao momento histórico em que a autora viveu.

A autora de *Decadências*, *Castelo de Sombras*, *Nua*, *Poemas de Bizâncio*, *De mim*, *Satânia*. *Novelas* e editora da revista *Europa*, dona de um talento lírico elogiável e profunda conhecedora da história e da cultura de seu país e de elementos do oriente e do ocidente, sofreu um processo de linchamento moral e fora apagada do cânone literário português por quase cinquenta anos, sobretudo por ser mulher. E porque, enquanto mulher, louvou em sua arte, o amor e o sexo entre mulheres. Toda e qualquer contribuição sobre sua obra é uma forma de respeito com sua instigante produção literária e, ao fim e ao cabo, todos os sujeitos LGBTQIA+. Este trabalho é, além de um pequeno esforço para trazer à luz a obra de Judith Teixeira, uma homenagem a todas as vozes caladas pela opressão e pelo preconceito.

## 6. REFERÊNCIAS

A CASA DE LENA DE VALOIS. **Ilustração portuguesa**, 21 jan. 1922. Interiores de arte, p. 65. Disponível em: <[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N831/N831\\_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N831/N831_item1/index.html)>. Acesso em: 30 jul. 2020.

A ÉPOCA, 1923, In: FERNANDES, Aníbal. **Sodoma divinizada**: uma polémica iniciada por Fernando Pessoa, a propósito de António Botto, e também por ele terminada. Lisboa: Babel, 2010.

ALCORÃO. Português. **O significado dos versículos do Alcorão Sagrado**. Trad. Samir El Hayek. São Paulo: Marsam Editora Jornalística, 1994.

ALONSO, C. P. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. In: TEIXEIRA, J. **Poesia e prosa**. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva. Alfragide: D. Quixote, 2015. p. 21-38.

ARAÚJO, M. das G. Considerações sobre o narcisismo. **Estudos de Psicanálise**, n. 34, 2010. p. 79-82.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2011.

BARBOSA, S. Quem Tramou Judith Teixeira. **Estrema**: revista interdisciplinar de humanidades, Lisboa, n. 1, 2014. p. 1-16.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. **Os pensadores**: volume 48 — Walter Benjamin; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno; Jurgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERALDO, B. O que é feminilidade? Papéis sociais e o feminismo contemporâneo. In: **IV Congresso Internacional de Comunicação e Consumo**. 2014.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Magalhães & Moniz, 1910. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>>. Acesso em 17 abr. 2022.

CANELLA, P. R. B. EROS. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, v. 20, n. 1, 2009. p. 88 – 92.

CAZETTA, F. A. Nação Portuguesa e Ordem Nova: concepções do integralismo lusitano sobre liberalismo, República e ditadura. **Intelectuais e palavra impressa**. 2015. p. 111 – 114.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DAL FARRA, M. L. Judith Teixeira. In: MARTINS, F. C (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

DUARTE, D. F. Uma breve história do ópio e dos opióides. **Revista Brasileira de Anestesiologia**, v. 55, p. 135-146, 2005. p. 135 – 146.

DUNDER, M. Corpo e insurreição na poesia de Judith Teixeira. **Abril: revista do NEPA/UFF**, Niterói, v.13, n.26, 2021. p. 33-42.

FERNANDES, A. **Sodoma divinizada**: uma polémica iniciada por Fernando Pessoa, a propósito de António Botto, e também por ele terminada. Lisboa: Babel, 2010.

FREUD, S. **Obras psicológicas completas**: edição standard brasileira / Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud, assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. — Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALANTIN, D. V. Considerações sobre " O Erotismo", de Georges Bataille: Um pensador do paradoxo e da transgressão. **Revista Cadernos de Clio**, v. 1, n. 1, 2010. p. 9 – 17.

GOMES, R. S. **Lições da Esfinge Gorda**. 315f. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2014

GONÇALVES, M. X.; SANTOS, L. A. N. D. Desdobramentos de Afrodite. **Seminário de História da Arte - UFPel**, n. 6, 2017.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOUAISS, A. **Grande Dicionário Houaiss**. (online).(2018). 2019. Disponível em: <[https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#1](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1)>. Acesso em: 12 fev. 2022.

LEAL, R. Sodoma divinizada: leves reflexões teometafísicas sobre um artigo. In: FERNANDES, A. **Sodoma divinizada**: uma polémica iniciada por Fernando Pessoa, a propósito de António Botto, e também por ele terminada. Lisboa: Babel, 2010. p. 77-87.

MARTINS, F. M. S. **Pedro Theotónio Pereira**: uma biografia (1902-1972). 1037f. Tese de Doutorado em História: Departamento de História. Universidade de Évora.

MENDES, E. S.; VIEIRA, B. E. Judith Teixeira e os fariseus do século XX. **RevLet** – revista virtual de letras, Jataí, v. 12, n. 2, 2020. p. 774 – 794.

MORELO, S. Uma rosa para Afrodite: história da deusa e a Mensagem de Fernando Pessoa. **Revista Mundo Antigo (NEHMAAT-UFF/PUCG)**, Campos dos Goytacazes (RJ), v. 3, n. 6, 2014. p. 127 – 152.

MOURA, J. R. F. de. Da Morfologia ao Discurso: o caso do sufixo–ismo para denominar práticas homossexuais. **Revista Ribanceira**, n. 15, 2018. p. 99-111.

OLIVEIRA, A. Judith Teixeira: a boca é o vazio cheio da periferia. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 29, 2013. p. 245 – 258.

PEREIRA, A. “Canções”... a ele!: ancia de réclame ou descaibro moral?. **A capital**: diário republicano da noite, 18 abr. 1921. O livro da D. Antonia, p. 1. Disponível em <[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1921/ABRIL/ABRIL\\_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1921/ABRIL/ABRIL_item1/index.html)>. Acesso em: 28 jul. 2020, 16:45:51

OLIVEIRA, M. T. Cabelos: da etologia ao imaginário. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 41, n. 3, 2007, p. 135-151.

PESSOA, F. António Botto e o ideal estético em Portugal, In: FERNANDES, A. **Sodoma divinizada**: uma polémica iniciada por Fernando Pessoa, a propósito de António Botto, e também por ele terminada. Lisboa: Babel, 2010. p. 37-51.

PROENÇA, G. **História da arte**. São Paulo: Ática, 1990.

RETRATO MADAME JUDITH TEIXEIRA. **Ilustração portuguesa**. 10 fev. 1923. Três exposições de pintura, p. 170. Disponível em: <[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1923/N886/N886\\_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1923/N886/N886_item1/index.html)>. Acesso em: 30 jul. 2020, 22:52:14.

QUADROS, E. M. Eros, Fília e Ágape: o amor do mundo grego à concepção cristã. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 33, n. 2, 2011. p. 165 – 171.

RUEDA, C. V.; BONFIM, J. M. A remitologização da psique: de Freud a Jung. **Revista de Humanidades**, v. 29, n. 1, p. 122-132, 2014.

SILVA, F. M. da; VILELA, A. L. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. **Navegações**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, 2011. p. 69-76

SILVA, F. M. da. O mito da Medusa e sua relação com a poesia de Judith Teixeira. **Todas as Musas**, v. 6, n. 1, 2014, p. 78-88.

SOUSA, M. de G. e. Lesbianismo e interditos em Judith Teixeira. **Forma Breve**, Aveiro, n. 7, 2009. p. 45-49.

TEIXEIRA, J. Decadências, In: TEIXEIRA, J. **Poesia e prosa**. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva. Alfragide: D. Quixote, 2015. p. 42-92.

TEIXEIRA, J. **Poesia e prosa**. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva. Alfragide: D. Quixote, 2015.



TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TORGAL, L. R. Marcello Caetano antes do marcelismo. **Espacio Tiempo y Forma**. Serie V, Historia Contemporánea, n. 19, 2007. p. 49 – 73.

TORGAL, L. R. O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, J. (org.). **História de Portugal**. Bauru: EdUSC; Lisboa: Instituto Camões; São Paulo: UNESP; 2001. p. 391-415.

UBINHA, P. de T.; CASSORLA, R. M. S. Narciso: polimorfismo das versões e das interpretações psicanalíticas do mito. **Estudos de Psicologia**. Campinas: PUC; v. 20, n. 3, 2003. p. 69-81.

VALENTIM, J. Safo em Sodoma: a escrita feminina de Judith Teixeira em tempos de Orpheu. **Abril**: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA UFF, v. 5, n. 10, 2013. p. 147-164.

