

Erotismo lésbico e experiência mística: uma leitura de *Perfis decadentes*, de Judith Teixeira

Henrique Marques Samyn *

Resumo: Este artigo visa a apresentar uma leitura em profundidade de *Perfis decadentes*, poema publicado por Judith Teixeira em sua obra de estreia *Decadência* (1923). Só recentemente reconhecida como um vulto importante da literatura portuguesa, Judith Teixeira permaneceu esquecida por mais de sete décadas, tendo sido envolvida na polêmica em torno de *Sodoma divinizada* – ocasião em que *Decadência* foi acusada de imoralidade, devido a seu tratamento da temática lesboerótica. Argumento que, em *Perfis decadentes*, o erotismo lésbico está profundamente associado a uma experiência mística de cunho não-metafísico, enraizada em uma singular reconfiguração do corpo feminino. Isso permitiu a Judith Teixeira libertar-se das determinações moralizantes que, em sua época, cerceavam a expressão da lesbianidade, constituindo um discurso lírico emancipatório.

Palavras-chave: lesboerotismo; corpo; metafísica; poesia de autoria feminina.

Lesbian eroticism and mystical experience: a reading of *Perfis Decadentes*, by Judith Teixeira

Abstract: This paper aims to present a *close reading* of *Perfis decadentes*, published by portuguese poet Judith Teixeira in her first book, *Decadência* (1923). Only recently recognized as an important name in Portuguese Literature, Teixeira remained forgotten for more than seven decades, having been involved in the polemics around *Sodoma divinizada* – when *Decadência* was accused of immorality due to its lesboeroticism. I argue that, in *Perfis decadentes*, the lesbian eroticism is deeply related to a non-metaphysical mystic experience, which is rooted in a singular reconfiguration of the female body. It allowed Teixeira to free herself from the moralizing constraints that, in her time, restricted lesbian expressions, creating an emancipatory discourse.

Keywords: lesboeroticism; body; metaphysics; female authorship.

* Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Contato: marquessamyn@gmail.com

A modo de introdução

Entre fins de fevereiro e as primeiras semanas de março de 1923, o meio literário português conheceu uma intensa polêmica, desencadeada em larga medida por Fernando Pessoa: este publicara, no terceiro número da revista *Contemporânea*, em julho do ano anterior, o artigo “António Botto e o ideal estético em Portugal”, logo respondido pelo jornalista católico Álvaro Maia em artigo publicado no mesmo periódico. O teor das acusações reacionárias dirigidas por Maia ressurgiria na campanha organizada pelos militantes da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, liderada pelo católico monarquista Pedro Teotónio Pereira, posteriormente colaborador da ditadura salazarista, chegando à posição de ministro; inspirados talvez pela apreensão de “livros imorais” liderada na Itália por Mussolini, os estudantes portugueses realizaram protestos no centro de Lisboa, em livrarias e cafés, direcionados contra *Sodoma Divinizada* – livro de Raul Leal concebido como resposta ao artigo de Álvaro Maia e publicado pela editora Olisipo, de Fernando Pessoa, que também publicara as *Canções de António Botto* – e *Decadência*, de Judith Teixeira. A campanha foi bem-sucedida, visto que o governador civil de Lisboa, major Viriato Lobo, determinou a apreensão e queima dos livros considerados imorais, a partir de uma lista elaborada pela Liga dos Estudantes. Desse modo, a “reação pronta e implacável” reclamada pela militância reacionária contra o que qualificava como “inversão da inteligência, da moral e da sensibilidade” alcançava os resultados desejados¹. Se António Botto e Raul Leal contaram com o apoio de Fernando Pessoa, o mesmo não ocorreu com Judith Teixeira – embora ele indiscutivelmente conhecesse o seu trabalho, como demonstram sua correspondência e o fato de ambos terem colaborado na *Contemporânea*². E se haveria um notável empenho pela reabilitação da poesia de Botto, o mesmo não ocorreria com a obra judithiana – que voltaria a ser alvo de ataques difamatórios na imprensa quando, em 1926, publicasse *Nua. Poemas de Bizâncio*. Desse modo, o desaparecimento da poetisa após a publicação de *Satânia*, em 1927, e seu subsequente apagamento podem ser compreendidos como resultado daquela “feroz e persecutória sentença misógina” a que se refere Maria Lúcia Dal Farra (2008, p. 845), fenômeno sem par na história da literatura portuguesa.

Considerando-se o teor das acusações dirigidas a Judith Teixeira, é impossível dissociar a perseguição contra ela perpetrada – bem como a ausência de vozes em sua defesa – de estruturas opressoras que a visavam duplamente: como mulher e como lésbica. A produção literária de autoria feminina contemporânea de *Decadência* era habitualmente recebida com indiferença ou condescendência, conquanto violações no que tange aos modelos considerados desejáveis pela ordem patriarcal pudessem suscitar críticas – como aquelas direcionadas ao *Livro de “Soror Saudade”*, publicado no mesmo ano por Florbela Espanca; não obstante, Judith Teixeira ultrapassara todos os limites aceitáveis para os defensores do moralismo conservador ao publicar uma obra poética de teor explicitamente lesboerótico, sem em momento algum fazer concessões aos discursos estereotipados presentes na literatura portuguesa desde o período medieval.

Neste artigo, pretendo apresentar uma leitura em profundidade de *Perfis decadentes*, um dos mais densos poemas da obra de Judith Teixeira recolhida e queimada pela militância reacionária no âmbito da campanha moralizadora de 1923. Embora venha sendo objeto de instigantes análises parcelares que destacam elementos como a linguagem que “parece liquefazer-se” (SOUSA, 2009, p. 50), a representação do beijo como “provocador de sinestésias e agenciador da

“fusão erótica” (SILVA; VILELA, 2011, p. 75), o “voyeurismo poético” como forma de participar de um “um jogo erótico” (VALENTIM, 2013, p. 154) e o “o apelo vincado à totalidade dos órgãos dos sentidos” (BOIA, 2013, p. 81) – o que faculta a percepção de sua importância no conjunto da produção judithiana –, a composição não foi ainda alvo de um esforço exegético que vise a oferecer uma interpretação em profundidade, sendo precisamente esse o objetivo deste artigo.

Começo transcrevendo o poema na íntegra, a partir da edição de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (TEIXEIRA, 2015 [1923], p. 60-61):

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

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

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

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

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

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

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

.....

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

.....

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

Novembro – Hora das Visões
1922

Do misticismo às avessas

O poema se abre com uma estância que figura um cenário no qual se destacam o exotismo e a exuberância, sobretudo pela menção às “sedas orientais” – o que evidencia um gosto orientalista constante nos poemas de Judith Teixeira, tributáveis à sua herança oitocentista – e às “cores luxuriantes” – sintagma notável por já anteciper o erotismo que, posteriormente, se intensificará na composição. A imagem da luz que atravessa os vitrais parece-me especialmente significativa: se há nela um sabor medievalizante – que também pode ser pensado como uma influência do discurso literário do Oitocentos –, é particularmente notável o fato de já sugerir a construção de um cenário singular, ontologicamente diverso da espacialidade cotidiana. É instigante resgatar, nesse sentido, a experiência fenomênica propiciada pelos vitrais característicos das catedrais góticas àqueles que as frequentavam, no medievo: conquanto os vitrais não fossem uma invenção do período gótico, tendo sido utilizados em janelas pelo menos desde o quinto e sexto séculos, foi a possibilidade de construção de janelas cada vez mais largas o que viabilizou novos usos do material (CLARK, 2006, p. 76); em termos propriamente fenomênicos, entretanto, importa considerar o extraordinário efeito que a projeção da luz através dos vitrais catedralescos ocasionava na mente medieval, sobretudo quando se considera a relação entre a luz e a divindade no imaginário da época – o que pode ser vislumbrado considerando-se, por exemplo, a importância cognitiva da luz no pensamento agostiniano, a discussão de Roberto Grosseteste em torno da “metafísica da luz” ou, posteriormente, a concepção dantesca de deus como luz³ (síntese final de um processo que vem desde a tradição neoplatônica, pelo menos). O que com isso quero dizer é que a figuração de um cenário de cariz medievalizante, nessa primeira estrofe, já opera

como preparação de um ambiente propício para uma experiência singular, não totalmente isenta de elementos místicos – embora aqui se trate de um misticismo esvaziado de sentido metafísico, que se resolve no âmbito de uma entrega ao erotismo (algo sugerido pela referência à luz que atravessa os vitrais, lascivamente, “a espreguiçar-se”, assim produzindo “listas faiscantes” que podem remeter à tensão própria do ato erótico). A já referida menção às “sedas orientais” e às “cores luxuriantes” intensifica essas referências, constituindo esse espaço à parte não apenas como esteticamente diferenciado, mas também como propício para uma sensorialidade invulgar.

Tomando como ponto de partida esse cenário liricamente construído, a segunda estância se concentra na descrição dos outros elementos que compõem a ambiência, acionando outros sentidos. A evocação de “sons ritmados dolentes”, no verso inicial, não apenas insere uma nova instância sensorial, como também mobiliza a afetividade; é instigante, contudo, o contraste que há entre esse verso e o que se segue, associando os sons a um “sensualismo intenso”. A lascívia é, neste momento, apenas evidenciada – uma vez que já fora sugerida na estrofe anterior; pode-se, não obstante, indagar pelo sentido da dolência encerrada na sonoridade que agora surge. O que há, de fato, é uma vinculação entre a sensualidade e o sofrimento; não obstante, a intensidade com que aquela se manifesta desautoriza qualquer interpretação que pretenda vislumbrar, aí, uma espécie de ascetismo. Com efeito, o sofrimento encerrado nos sons concorre para amplificar o sensualismo – o que permite supor, desde já, a inexistência de um vínculo indissociável entre sensualidade e dor, ou seja: esta não é um componente intrínseco daquele. A dolência dos sons é, antes, constitutiva da experiência sensual, mas de modo contingente: será possível perceber, ao longo do poema, como a intensidade do ato erótico, embora não prescindindo da dor, acabará por absorvê-la e transmutá-la, o que o alçará ao paroxismo. As “nuvens de incenso” constantes do verso final acionam o olfato; e é entre elas que aqueles sons, simultaneamente dolentes e lascivos, “vibram misticismos decadentes” – verso que tacitamente resgata a imagética medievalizante presente na primeira estância, na medida em que se pode estabelecer uma relação entre uma experiência qualificada como mística e o arrebatamento produzido por um ambiente que simula aquele característico das catedrais medievais. Importa observar, entretanto, uma distinção crucial: ao êxtase vivenciado pela subjetividade que, na Idade Média, deixava-se arrebatado pelo jogo de cores e matizes provenientes da luz que atravessava os vitrais subjaziam crenças muito diversas daquelas presentes na subjetividade figurada no poema de Judith Teixeira. A ausência de um referencial metafísico (que não surgirá até o desfecho da composição) evidencia tratar-se aqui de um arroubo não relacionado a qualquer concepção de divindade; pode-se, desse modo, supor – conjectura que não tardará a confirmar-se – que, se cotejado com um êxtase místico em sentido tradicional, aquele presente no poema judithiano a este se assemelha apenas no que tange a um esvaziamento pleno da subjetividade, o que produz um efeito libertador. Isso pode ensejar algumas hipóteses em torno da qualificação desses “misticismos” como “decadentes”: seria possível supor que essa adjetivação remeta (literalmente) a um declínio no que tange a um êxtase místico “legítimo”, interpretação porventura não de todo equivocada; mais adequada, no entanto (embora ainda não evidente), é a suposição de haver, nessa qualificação, um sentido moralizante – aqui, o “decadente” remete efetivamente ao imaginário primonovecentista, herdeiro do *fin de siècle*.

Há algo de subversivo na qualificação dos “misticismos” como “decadentes”, se consideramos que o arroubo místico, desde uma perspectiva convencional, encerra um movimento ascensional. O sentido mais positivo da dissolução da subjetividade na experiência mística está, afinal, na possibilidade de um conhecimento imediato do divino. Em termos históricos, isso explica porque os medievais instituíram uma clivagem entre o misticismo e o êxtase, inscrevendo aquele em um âmbito institucional – e concebendo, por exemplo, como mística uma vida voltada para as boas obras; e também ajuda a compreender porque “a via mística não existia separadamente e à parte do resto da vida na Idade Média”, nas palavras de Paul Szarmach (1984, p. 4; trad. minha). O poema de Judith Teixeira, contudo, promove uma inversão nessa dinâmica – o que permite ler também sua representação do espaço análogo ao catedralesco como algo subversivo. Como observa William Clark, para visitantes modernos é impossível reviver a sensação que devotos medievais tinham ao adentrar as catedrais: “a catedral era, literalmente, uma experiência gigantesca que expressava o poder e a autoridade da igreja e o extraordinário compromisso financeiro da comunidade que tornou possível sua construção” (2006, p. 116; trad. minha). Isso quer dizer que, para a mente medieval, estar em uma catedral implicava sujeitar-se a uma multiplicidade de efeitos, que diziam respeito à dimensão propriamente religiosa – em meio a uma realidade concebida em termos simbólicos, tratava-se de um espaço dedicado ao sagrado, que oferecia uma singular possibilidade de estar em contato com a divindade, inclusive esteticamente –, a uma dimensão institucional – na medida em que a catedral materializava, como nada mais no mundo material, a instância de poder suprema representada pela igreja, da qual todos eram convidados a fazer parte – e a uma dimensão social – uma vez que a catedral era uma concebida como uma obra coletiva, erguida por vontades que se irmanavam em uma mesma devoção.

A composição judithiana, por sua vez, figura uma espacialidade na qual os elementos catedralescos se fazem presentes de forma limitada. Aquela imagem da luz que penetra através dos vitrais, presente já na abertura da composição, contrasta com as “sedas orientais” e as “cores luxuriantes”, que ali se fazem presentes como elementos estranhos; essa atipicidade pode, com efeito, sugerir algum tipo de profanação. E me parece que isso antecipa uma série de inversões que prossegue na estrofe seguinte: se “sons ritmados dolentes” poderiam ser considerados típicos de uma catedral medieval, enquanto previsíveis componentes do serviço litúrgico; se o uso de incensos era utilizado para compor a ambiência necessária para a devoção, em *Perfis decadentes* o que disso resulta é um tipo de misticismo diametralmente oposto àquele que seria conhecido por uma subjetividade tipicamente medieval. Em vez do movimento ascensional, o cenário representado no poema sugere uma trajetória na direção oposta; um movimento descensional, não em direção a uma ideada instância metafísica, mas rumo à materialidade corporal. Para falar de modo mais direto: a espacialidade figurada no poema judithiano não favorece uma disposição para alcançar a divindade, mas sim para experienciar a plenitude do corpo. Desse modo, os “misticismos decadentes” mencionados no poema podem ser concebidos como uma multiplicidade de experiências místicas que se efetivam enquanto uma dissolução da subjetividade nas sensações concretas; em outras palavras: como “misticismos dos sentidos”, cuja pluralidade metaforiza a saturação decorrente da incapacidade de a subjetividade dar conta da simultaneidade de eventos que a afetam.

É particularmente interessante, a partir dessa possibilidade interpretativa, questionar o (não-) lugar da racionalidade nesse processo. Identificar o misticismo como sempre e inevitavelmente avesso à razão implicaria ignorar uma ampla tradição filosófica que, no contexto moderno, talvez possa ser melhor simbolizada pelas concepções de J. M. E. McTaggart, segundo quem a filosofia hegeliana possibilitaria a resolução sucessiva de contradições até que se atingisse o Absoluto, única instância verdadeiramente real, independente e racional⁴. É pertinente a síntese de David West, consoante a qual “o misticismo cristão combina uma suspeita da razão com um apaixonado e, algumas vezes, ostensivamente sexual entendimento da experiência espiritual” (2005, p. 89; trad. minha) – embora a sexualidade, nesse ponto, seja compreendida em um sentido metafórico e abstrato, o que explica as admoestações contra os prazeres carnavais de dois dos místicos cristãos que mais eroticamente expressaram suas experiências místicas, Teresa de Ávila e João da Cruz. Parece-me que, desde o início, a composição judithiana adere a essa concepção particular de misticismo (embora, como já enfatizei, faça-o para subvertê-la); algo especialmente notável pela figuração de um cenário que, permeado por luzes, cores, cheiros e sons, parece favorecer um estado alterado de consciência – note-se, mais especificamente, a descrição da sonoridade, que se assemelha àquela capaz de induzir ao transe. O cenário líricamente construído por Judith Teixeira se revela, enfim, profundamente avesso a um enlevo místico em sentido convencional; ao promover um estado de exceção no que diz respeito à ordem racional, ao incitar a uma aniquilação da subjetividade, aquele espaço suscita uma experiência de êxtase que deriva de uma excitação plena dos sentidos; trata-se de um misticismo que tem por fundamento não a elevação do espírito, mas a afirmação do corpo.

Da transformação dos corpos

Seria de se esperar que o discurso lírico, a partir deste momento, se concentrasse na representação dos corpos que naquele espaço encontram o lugar e a ocasião propícios para se afirmarem; e isso de fato ocorrerá, o que apenas confirma a elaborada construção do poema judithiano. Desse modo, estabelecida a dinâmica própria de um misticismo invulgar, que se efetiva como uma inversão do que se poderia qualificar como típico, surge imediatamente uma outra questão: que condições possibilitam que esse processo se manifeste dessa forma, neste momento e nesta circunstância específica? Essa questão se desdobra em um conjunto de outras, que suscitarão respostas presentes no discurso lírico judithiano: que corpos estão sujeitos a essa espécie de experiência? Como, especificamente, esses corpos se relacionam com a ambiência na qual se inscrevem, de modo a viabilizar esse processo singular? O que nos é facultado saber acerca dos inusitados efeitos desses processos sobre a corporalidade – seja na superfície, seja em instâncias mais profundas? Finalmente, a questão porventura mais relevante: pode uma experiência desse tipo, em sua radicalidade, produzir efeitos que proporcionem a configuração de uma nova espécie de subjetividade? Essa enumeração de questões, neste momento, pode parecer contingente ou meramente retórica; mas, se aqui a apresento, é porque entendo que oferecem valiosas diretrizes para levar adiante este esforço de interpretação de *Perfis decadentes*.

Na terceira estrofe, chama a atenção o acúmulo de adjetivos utilizados para qualificar os corpos: meia dúzia de qualificadores em meia dezena de versos – “longos”, “esguios”, “estáticos”, “nostálgicos”, “sonâmbulos” e “enigmáticos”. Destaco-os aqui apenas para registrar o impacto que essa acumulação causa à subjetividade leitora, decerto projetado pela autora de forma deliberada; importa, contudo, não avançar precipitadamente – se os três primeiros adjetivos abrem a estância, se os três últimos a encerram, há uma intenção subjacente a essa ordenação que não pode ser desprezada. E penso, ainda, que uma análise da tríade que ocorre no verso inicial da estrofe oferece alguns indícios para a elucidação da primeira questão que apresentei no parágrafo anterior: que corpos estão sujeitos à espécie de experiência mística figurada na composição judithiana?

Em primeiro lugar, note-se a existência de uma clivagem semântica entre os termos presentes na abertura: “Longos, esguios, estáticos”. Se os dois primeiros adjetivos se referem mais estritamente à compleição física – por assim dizer, à natureza dos corpos –, o terceiro adjetivo alude ao estado daqueles corpos – à sua ausência de movimento. No que tange ao par inicial de termos, parece-me que eles dialogam fortemente com a estética epocal, simultaneamente remetendo a figuras presentes no imaginário coletivo; e uma prova disso é o fato de que esses mesmos dois objetivos, nessa mesma ordem, aparecem em um poema de Gilka Machado, publicado meia década antes da produção do texto de Judith Teixeira. Em *Poema de amor (versos antigos)*, publicado em *Estados de alma* (1917, p. 83), lemos:

São muito, muito mais macios
do que os teus dedos, os teus olhares
longos, esguios...
Por me fitares,
eu sinto, a todos os instantes,
que os teus olhares
são como dedos: acariciantes.

O que há de mais significativo nisso, a meu ver, é o fato de duas poetisas reconhecidamente transgressoras utilizarem a mesma construção (os mesmos adjetivos, na mesma ordem) em composições poéticas que tratam de um mesmo motivo: a afirmação do desejo a partir da feminilidade. Pode-se objetar, com razão, que nada há no texto judithiano, até esse momento, que permita qualificar essa subjetividade como feminina (na longa composição giliana, em verdade constituída por diversos poemas, pode-se identificar a voz como feminina já no soneto inicial); mas essa identificação será facultada duas estâncias adiante – e o que postulo é que, ao apresentar aqui esses adjetivos, Judith calculadamente procura oferecer indícios que possibilitem à subjetividade leitora antecipar essa revelação. Nesse sentido, para além de vincular ostensivamente a experiência mística mencionada na estrofe anterior ao erotismo – sendo possível percebê-lo pelo uso de um daqueles adjetivos pela poetisa em outras composições do mesmo volume: em *Os Meus Cabelos*, um sujeito lírico marcadamente feminino já mencionara seus próprios “dedos esguios” (2015 [1923], p. 50); em *O Anão da Máscara Verde*, composição fortemente erotizada, há a menção às “mãos esguias” que “vêm desprender o meu cabelo loiro!...” (2015 [1923], p. 55) –, parece-me que o discurso

judithiano insere um elemento de perturbação ao aplicar aquela adjetivação aos dois corpos, o que coloca a seguinte questão: seriam, ambos, corpos femininos?

No que tange ao terceiro adjetivo, parece-me que, por diversos motivos – seu significado, a clivagem que apresenta no que diz respeito aos outros dois, seu posicionamento no fim do verso –, cabe considerá-lo em relação ao verso que o segue: “[...] estáticos, / entre as ondas vermelhas do cetim [...]”. O que assim se estabelece é um contraste entre o movimento ondulado sugerido pelo tecido e a inércia dos corpos; ainda que isso antecipe a referência estatuesca presente no terceiro verso, cabe indagar: que efeito, neste passo precisamente, causa essa oposição? Consideremos, por um momento, o que pode significar a imagem encerrada no segundo verso: a ondulação do tecido prontamente remete à ideia de movimento; a maciez e o lustro característicos do cetim já seriam suficientes para evocar a ideia de lascívia, mas isso é ainda acentuado pela menção à cor rubra, tradicionalmente associada à sensualidade. O contraste, desse modo, é entre um espaço cujo movimento remete explicitamente à luxúria e os corpos que, embora predispostos ao ato erótico, ali se apresentam inertes – como corpos contidos e retesados que, embora propícios à eclosão do desejo, se mantivessem refreados. O que pode passar despercebido a um olhar desatento é que isso opera como uma confirmação da suspeita instaurada pelo verso anterior, na medida em que a repressão do desejo sugere algum tipo de interdito, ou seja: que aqueles corpos não puderam, ainda, entregar-se ao ato erótico porque isso lhes foi vetado – no caso, por tratar-se de um amor entre iguais. A ondulação do cetim opera como um incitamento: é ali, naquele lugar à parte, isento da censura imposta pela ordem social, que se tornará (finalmente) possível efetivar o desejo; ali se romperá, enfim, a inércia, propiciando a realização do ato amoroso.

A descrição dos corpos como “esculpidos em marfim” opera como mais um fator que, embora não explicitamente sua condição generificada, encerra um indício nesse sentido. Cláudia Pazos Alonso (2015, p. 31) já destacou como a presença do *leitmotiv* das estátuas nuas na poética judithiana constitui uma reversão do desejo masculino heterossexual. Não obstante, a sugestão mais instigante está na afirmação de que os corpos foram “esculpidos”, uma vez que isso remete de modo particularmente acentuado à passividade feminina tradicionalmente determinada pela ordem patriarcal – não apenas pela condição estatuesca em si, mas também pelo fato de ter sido esculpida por alguém; não é necessário ressaltar que, convencionalmente, o autor dessa obra será um sujeito reconhecido como masculino. O vulto modelar, nesse sentido, é a figura de Pigmalião – o mítico rei presente na narrativa ovidiana que, ansioso por ter uma mulher livre dos vícios que percebia como intrínsecos à condição feminina, cria uma belíssima estátua de marfim pela qual se apaixona. Ao comentar o mito ovidiano, Susan Gubar (1986, p. 14) o associa à mulher que, impossibilitada de tornar-se uma artista, vê-se obrigada a expressar-se criativamente nos limites da domesticidade – pintando o rosto, modelando o corpo, modulando a voz; em decorrência disso, em vez de tornar-se artista, a mulher se torna um objeto artístico, necessariamente submetido a parâmetros androcêntricos.

No âmbito da composição judithiana, isso implica uma significação singular. A descrição dos corpos como “esculpidos” se articula com o que foi sugerido nos versos anteriores, visto haver aí a insinuação de que eles foram assim constituídos por um agente exterior; é por uma determinação

proveniente de forças externas que aos corpos foi imposta a condição estatuesca – e não há nada no poema que indique não ser essa uma condição provisória. Isso metaforiza, por outro lado, o refreamento do desejo ao qual me referi anteriormente: esses corpos não são, de fato, estátuas; se assim se apresentam, é porque sobre eles incidem fatores que os reduzem a essa condição, cristalizando-os em um estado que os impede de se expressarem livremente. Para falar de modo mais explícito: o que “esculpiu” esses corpos foi a ordem heteropatriarcal que, ao impedir a manifestação do desejo lésbico, constituiu-os como estátuas – um estado que será superado uma vez que a interdição do desejo seja suspensa, naquele espaço à parte figurado na composição. Por ora, enquanto ainda submissos às forças opressoras, os corpos são qualificados como “nostálgicos” – porque entregues à tristeza decorrente de uma ânsia sonhada, mas não realizada –, “sonâmbulos” – porque condenados a vagar pela noite, simbolicamente figurada como o momento em que o desejo permanece latente e adormecido – e “enigmáticos” – porque não lhes é permitido assumir sua própria condição, restando-lhes a imposição de viver em segredo.

Ao abrir-se como uma referência aos “perfis esfíngicos” dos corpos já erguidos, a estrofe seguinte institui uma ruptura no texto poético, visto que os corpos deixam sua condição de estátuas esculpidas e passivas e assumem um aspecto diverso – de fato, não menos estatuesco, se o que se toma como referência são as antigas construções egípcias e toda a tradição de arte decorativa a partir delas criada; é significativo, contudo, que os perfis agora assumidos pelos corpos remetam a figuras que, mesmo que igualmente estatuárias, têm um sentido intrinsecamente questionador ou ostensivamente associado ao poder, conforme o referencial mitológico seja grego ou egípcio. A austeridade plástica sugerida pelo símile evocado para a configuração dos corpos assume um outro sentido: agora, não mais se trata de estátuas erigidas como meras representações do desejo alheio, mas sim de figuras capazes de confrontar ou superar quem com elas se depare – como a esfinge que assombra ou interroga a subjetividade que a encara.

A calidez mencionada no segundo verso transfere para esses corpos uma temperatura antes associada apenas ao recinto no qual eles se encontravam, metaforizada pela cor vermelha do cetim; o que há, por conseguinte, é a insinuação de que, havendo ingressado naquele espaço catedralesco, os corpos começam a ser perpassados por um conjunto de forças que permitem a superação do estado a que antes estavam confinados – o que facultará, finalmente, a manifestação do desejo, até então contido. O “estremecimento” referido no verso central desta estância assinala o instante preciso em que ocorre a transformação decorrente da libertação daquelas forças opressoras; a evocação da “ânsia duma beleza pressentida” enfatiza a dimensão essencialmente estética da experiência, o que deve ser compreendido em uma perspectiva política – precisamente por associar a beleza a um ato erótico interdito, de um modo que desafia os parâmetros patriarcais. Com efeito, o que Judith Teixeira aqui faz é qualificar, desde o momento de sua emergência, o encontro lesboerótico de modo não apenas positivo, mas também louvável, o que implica desafiar os discursos moralizantes vigentes na época: contra as vozes que acusariam a perversão ou o despudor, a lírica judithiana afirma a existência de uma beleza intrínseca (porque pressentida), portanto superior aos obtusos parâmetros impostos pelas normas patriarcais. Para além disso, será fundamental observar de que modo a beleza própria desse (lesbo)erotismo será capaz de transfigurar o discurso moralizante, a ponto de virá-lo pelo

avesso – algo antecipado pelo último verso dessa estrofe, que descreve os corpos como “dolorosamente pálidos”. O que poderia remeter a uma sintomatologia assume o tom de uma exaltação, na medida em que a dor pode ser associada ao despertar súbito de um poderoso desejo, e a palidez pode ser entendida como reação corporal a uma experiência por muito tempo sonhada, mas apenas agora realizada (o que remete à “ânsia” mencionada no verso anterior). Essa transgressora apropriação de sentidos continuará a ocorrer no restante do poema.

Da superação dos limites

A quinta estrofe de *Perfis decadentes* abre o que se pode considerar uma segunda parte da composição. Se toda a primeira parte consistiu uma espécie de preparação para a emergência do desejo – portanto, uma etapa fundamental para a realização da experiência erótica –, a segunda parte apresentará o modo de realização dessa experiência. A esse respeito, importa notar que, a partir daqui, Judith Teixeira não mais apresentará uma divisão estrófica de modo explícito; recorrerá, em vez disso, ao uso de pontos sugestivos de cisões no discurso poético, o que realiza na superfície textual uma série de rupturas que, todavia, não implicam uma interrupção na estrutura lírica. Isso pode ser percebido como uma forma de figurar textualmente os diversos momentos de um ato erótico que se desenvolve num crescendo, sem pausas ou intervalos, até o instante do clímax. É como se, após o “estremecimento” que ensejou a superação daquela condição estatuésca inicial, quando finalmente puderam os corpos entregar-se ao desejo por tanto tempo contido, este emergisse como uma torrente, arrastando as subjetividades de um modo avassalador e irresistível.

A proeminência da dimensão estética é reiterada pelo verso inicial da quinta estrofe: o estro judithiano não descreve imediatamente a fusão dos corpos – esta é antecedida por um breve momento de contemplação, que opera à maneira de um preâmbulo. Se a estrofe anterior mencionou uma “beleza pressentida”, esse instante de enlevo pode ser interpretado como a ocasião em que, fitando-se “as bocas sensuais”, podem as subjetividades reconhecer, uma na outra, aquele ideal sonhado – o que obsta qualquer afirmação de que esse ato se realize de modo mecânico ou irrefletido. Mesmo que a composição judithiana figure um gesto não redutível à racionalidade, importa considerar que isso deriva de um movimento de superação, de modo que o estado não-racional é deliberadamente construído e ensejado por um conjunto de circunstâncias específicas; reduzir a experiência lesboerótica a um ato súbito e impulsivo implicaria ceder espaço a uma tergiversação no que tange aos discursos moralizantes que a figuram desde uma perspectiva patologizante, e a meu ver há em *Perfis decadentes* elementos calculadamente dispostos para não oferecer essa possibilidade.

Os dois versos seguintes efetivam uma viragem determinante no poema, uma vez que apresentam, pela primeira vez, os corpos de um modo ostensivamente generificado. É verdade que o poema já nos oferecera, anteriormente, indícios de figurar dois corpos femininos; agora, essa suspeita é confirmada na superfície textual, de maneira notável por dois motivos: primeiro, porque isso é evidenciado na abertura da segunda parte da composição, ou seja, no momento em que o erotismo emerge de modo patente, o que instaura uma modulação específica no discurso

lírigo – não se trata de um erotismo convencional, mas de uma experiência lesboerótica representada de modo positivo, o que implica uma ruptura no que diz respeito a toda a tradição literária portuguesa; segundo, porque o adjetivo “femininos” é utilizado isoladamente, compondo um verso de andamento anapéstico que se repetirá nos versos seguintes da estância – o que dilata essa “feminilização” para a estrutura textual, a partir da construção rítmica do poema. Em outras palavras: ao generificar os corpos, Judith Teixeira lança mão de um arranjo formal que, para além de evidenciar sua condição feminina, estende-a para as entranhas da composição – desse modo, convertendo todo o poema em uma celebração lesboerótica.

Antes de qualificar os corpos como femininos, contudo, o poema os adjetivara como “subtilizados”, o que aliás parece contradizer o verso inicial da estrofe: com que propósito se afirma a sensualidade para, logo a seguir, enfatizar a desmaterialização dos corpos aos quais ela fora associada? Não penso haver aqui nada que autorize uma leitura literal dessa “subtilização”; se ela é interpretada em sentido metafórico, contudo, torna-se compreensível como etapa inicial de um processo que se desenvolve, tacitamente, ao longo de toda essa estrofe. O esvaziamento material dos corpos constitui, nesta passagem, um primeiro instante de isolamento (a ser confirmado pelo verso seguinte) no que diz respeito à sua condição anterior, enquanto sujeitos às estruturas opressoras que até então impediam a manifestação do desejo. Se os corpos já penetraram no espaço catedralesco, abrindo-se a um êxtase místico invulgar; se, nesse espaço à parte, puderam abandonar aos poucos o refreamento a que permaneciam sujeitos, desvelando o próprio desejo; se, num “estremecimento”, abandonaram a condição estatuesca e se revelaram dispostos à experiência lesboerótica, o que de tudo isso resulta é uma ultrapassagem definitiva de todo o conjunto de determinações que até então os havia cerceado: a meu ver, é nesse sentido que esses corpos se apresentam, agora, “subtilizados” – quero dizer: enquanto corpos não mais condicionados por quaisquer estruturas patriarcais que os possa impedir de se expressarem livremente. Em uma leitura política, essa “subtilização” pode ser compreendida como uma desessencialização da feminilidade, que enfim se liberta de todos os condicionamentos heteropatriarcais – o que facultará aos corpos a oportunidade para uma reconstrução da feminilidade. A experiência lesboerótica oferece uma possibilidade para que os corpos femininos nela envolvidos se reconfigurem de modo autônomo, a si mesmos e um ao outro, unicamente a partir da efetivação dos próprios desejos.

Quando alude às “cintilações irreais”, Judith Teixeira retoma brevemente o registro descritivo presente nas primeiras estrofes, ressaltando que todo esse processo tem lugar em um espaço que não se confunde com o mundo ordinário – não porque exista concretamente como tal, mas porque assim é constituído pelos corpos que agora o habitam. Cabe entender a “irrealidade” como referência a um lugar que se opõe ao “real” enquanto concretude derivada da ordem pragmática e convencional; trata-se, enfim, de um espaço propício à transgressão. E é nesse lugar que os corpos podem rematerializar-se, concluindo o já mencionado processo de reconstrução e consumando, enfim, o ato por tanto tempo sonhado. Não mais se confundem com aquelas estátuas de marfim os corpos que afinal se enlaçam “nos braços longos e finos” – sintagma que, resgatando o verso inicial da segunda estrofe, confirma as suspeitas de já nela haver um indício do lesboerotismo.

Importa observar o modo, algo abrupto, como o ato erótico se concretiza, quando se considera o intervalo entre os versos que descrevem suas diversas etapas. Após a menção ao estremecimento e à contemplação, a proximidade entre os versos sugere que de um modo mais brusco os corpos passam do enlace aos gestos mais intensos descritos no dístico que, efetivamente, enceta a descrição da relação sexual; isso não deve causar estranhamento, quando se considera ser este o momento de irrupção dos anseios por um logo tempo reprimidos. Pode surpreender, entretanto, o modo violento como isso ocorre, sugerindo corpos propensos à aniquilação mútua. A referência à “bocas abrasadas” que se mordem encerra uma alusão dupla: por um lado, reafirma a pujança do desejo; por outro lado, ao remeter à disposição compartilhada entre os corpos para se devorarem, insinua a absorção de uma subjetividade pela outra. Esse é o primeiro indício de que a incitação a uma experiência mística naquele espaço catedralesco figurado nos primeiros versos da composição será acolhida pelos corpos – e precisamente do modo suscitado por aquele espaço singular, ou seja: por intermédio de uma aniquilação das subjetividades a partir de uma intensificação dos sentidos. As “contorções de fúria” assinalam o efeito imediato desse aniquilamento sobre os corpos, numa expressão de desmedida, salientada pela alusão ao sangue⁵.

Notável é, contudo, que logo a seguir o poema assumo um aspecto mais sombrio. O beijo é caracterizado como doloroso, agônico, nevrótico e ansioso – o que, não obstante, apenas enfatiza de que modo o ato erótico é capaz de absorver a dor, extraindo dela sua potência. Os movimentos convulsos, figurados no estrebuchamento e nas “estranhas epilepsias”, podem ser interpretados como efeitos provocados na estrutura corporal por desejos e afetos que a dominam de forma avassaladora, a tal ponto que os próprios corpos já não têm controle sobre si. Todavia, o que há de mais importante neste quarteto, e que talvez não seja percebido em uma leitura superficial, é a dissolução definitiva das subjetividades. Aqui se torna explícito que, no momento em que o beijo ocorreu, ensejando o devoramento mútuo, cada uma das amantes foi efetivamente absorvida pela outra, o que fisicamente se manifestou nas convulsões corporais: entregues ao turbilhão de sensações ocasionado pela eclosão de um desejo intenso demais para ser suportado, as subjetividades se esvaneceram em meio ao êxtase sexual, consumando uma experiência mística que se realiza a partir dos sentidos. De modo consistente, doravante o discurso lírico não mais fará menção a qualquer uma das amantes.

Após a dissolução das subjetividades, o discurso lírico previsivelmente volta a tratar dos elementos constitutivos do cenário – que surgem, todavia, transformados. As “sedas orientais” mencionadas na primeira estrofe da composição agora estão esgarçadas, como se houvessem sido movidas com tal violência que, desfiadas e rasgadas, delas agora só restam retalhos; os sons que antes soavam “ritmados” e “dolentes”, porventura incitando os corpos ao enlevo místico, estão agora dispersos; os tecidos agora se assemelham a rendas que irisam tons, ofuscando as cores que em outro momento se apresentaram luxuriantes. Pode-se presumir que o arruinamento do espaço resulte da ação dos corpos, ou seja: que estes, movidos pelo arroubo, com tal ferocidade se tenham dado ao ato erótico que acabaram por reduzir a escombros tudo que os rodeava. Mas também é possível supor haver uma convergência entre esses processos de aniquilamento, na medida em que aquele espaço singular acolhera plenamente os corpos, a ponto de ensejar a

eclosão dos desejos; nessa leitura, a destruição do espaço catedralesco corresponde a uma espécie de desdobramento ao limite daquele ato erótico que determinou a absorção de uma subjetividade pela outra – como se a potência nele contida fosse intensa a ponto de produzir um vórtice que tudo arrasta para si.

Após o desaparecimento das amantes e do cenário, o que resta é apenas o “grito dolorido” que permanece “no ar”, vibrando e estertorando – verbos que assinalam a pujança de uma experiência que continua a ressoar, mesmo ultrapassado seu ápice; e seu desaparecimento agônico, como que ainda impregnado pela força extrema do desejo –, ainda “encandescido” – adjetivo que evidencia o prolongamento do efeito erótico. Há, pelo menos, duas leituras para esse desfecho, que ensejam sentidos apenas aparentemente contraditórios. A primeira interpretação salienta precisamente a intensidade daquela mobilização afetiva: é como se aquela voragem por ela produzida permanecesse ativa por um período indefinido de tempo, sendo capaz de arrastar para si quaisquer outros corpos ou elementos que dela se aproximem. A segunda leitura enfatiza a efemeridade de um gesto que, embora poderoso, efetiva-se de modo pleno apenas por um momento – e, importa recordar, em circunstâncias particulares, ensejando o encontro de subjetividades e corpos singulares em um cenário específico. Conquanto possa parecer que essas duas interpretações apontam para sentidos opostos, na medida em que uma realça a permanência e a outra a brevidade, penso que ambas convergem para enfatizar a força de um ato erótico e afetivo que, embora pujante, só encontra a oportunidade para manifestar-se de modo transitório, entre as brechas das estruturas opressoras; nessa leitura, o desfecho da composição judithiana assume o registro de uma denúncia.

Encerro essas considerações em torno de *Perfis decadentes* resgatando a pertinente proposta de Cláudia Pazos Alonso (2011, p. 129), para quem o poema encerra uma releitura de *O noivado do sepulcro*, de Soares de Passos. Trata-se de um *insight* valioso, que percebe com agudeza o modo como Judith Teixeira inverte o sentido metafísico subjacente à composição do poeta oitocentista. Se em *O noivado do sepulcro* apenas a morte oferecia uma possibilidade de concretização de uma relação interdita, sendo necessário recusar a carne para que os “dous esqueletos, um ao outro unido” (1858, p. 18) pudessem finalmente entregar-se ao ato amoroso, na obra judithiana há uma afirmação radical da vontade erótica enquanto afeto corporal: os corpos mutuamente se aniquilam precisamente porque não refugam perante a manifestação plena de seus desejos. Ao consumir-se, libertando-se afinal das forças repressoras, o ato lesboerótico opera como um turbilhão, avassalando todos os limites.

Notas

1 Cito trechos do panfleto intitulado “Dos estudantes das Escolas Superiores de Lisboa. Aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal”, distribuído pela Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, como transcrito por José Barreto (2012) em artigo que reproduz quatro panfletos produzidos por Pessoa e Leal em reação à campanha liderada pelos estudantes católicos e resgata o contexto histórico da polêmica.

2 O desprezo de Pessoa pela obra judithiana pode ser percebido pela carta que envia a Adriano del Valle, em abril de 1924, na qual afirma que a poetisa “não tem lugar, abstracta e absolutamente falando”

(PESSOA, 1996, p. 61). Registre-se também uma voz solitária a se levantar em defesa de Judith Teixeira: a de Aquilino Ribeiro.

3 Cf. KARNES, Michelle. *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages*. Chicago: Chicago Press, 2011, especialmente o capítulo 2, dedicado à síntese realizada por Boaventura; sobre a metafísica da luz de Grosseteste, cf. SPARAVIGNA, Amelia C. *Light, heat and sound in Robert Grosseteste's Physics*. Turim: Lulu Press, 2016, especialmente p. 43 e seguintes; acerca da concepção dantesca de deus como luz, cf. MOEVS, Christian. *The Metaphysics of Dante's Comedy*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

4 Para uma edição recente, cf. McTAGGART, J. M. E. *Studies in the Hegelian Dialectic*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2012.

5 Não penso, entretanto, que se deva descartar haver aqui uma nova menção à condição generificada dos corpos, por conta da tradicional associação estabelecida entre o sangue e a sexualidade feminina – seja por conta da vinculação entre o sangue e a iniciação sexual, seja por conta da significação cultural do mênstruo.

Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. Modernist differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca. In: PIZARRO, Jerónimo; DIX, Steffen (ed.). *Portuguese modernisms: multiple perspectives in Literature and the Visual Arts*. Londres: Legenda, 2011.

ALONSO, Cláudia Pazos. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. In: TEIXEIRA, Judith. *Poesia e prosa*. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

BARRETO, José. Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural*, n. 2, outono de 2012. p. 240-270. Disponível em: http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A08.pdf. Acesso ago. 2017.

BOIA, Andreia Fragata Oliveira. *Que o desejo me desça ao corpo: Judith Teixeira e a literatura sáfica*. Dissertação de mestrado (Estudos Culturais, Literários e Interartes). Universidade do Porto, 2013.

CLARK, William W. *Medieval Cathedrals*. Westport: Greenwood Press, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Teixeira, Judith. In: MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008. p. 845-846.

GUBAR, Susan. "The blank page" and the issues of female creativity. In: SPECTOR, Judith (ed.). *Gender studies: new directions in feminist criticism*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1986.

MACHADO, Gilka. Poema de amor (versos antigos). In: MACHADO, Gilka. *Estados de alma*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1917.

PESSOA, Fernando. *Correspondência inédita*. Organização e notas de Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Livros Horizonte, 1996.

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

SOARES DE PASSOS, António Augusto. *Poesias*. 2ª ed. Porto: em casa de Cruz Coutinho – editor, 1858.

SOUSA, Martim de Gouveia e. Lesbianismo e interditos em Judith Teixeira. *Forma Breve 7: Homografias – Literatura e homoerotismo*. Aveiro, 2009. p. 47-61.

SZARMACH, Paul E. Introduction. In: SZARMACH, Paul E. (ed.). *Introduction to the Medieval Mystics of Europe*. Nova Iorque: State University of New York Press, 1984.

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e prosa*. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Alfragide: Dom Quixote, 2015 [1923].

WEST, David. *Reason and sexuality in Western Thought*. Cambridge: Polity Press, 2005.

VALENTIM, Jorge. Safo em Sodoma: a escrita feminina de Judith Teixeira em tempos de Orfeu. *Abril – NEPA / UFF*, v.5, n. 10, p. 147-164, apr. 2013. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/110>

Recebido em: 30 de setembro de 2017

Aceito em: 18 de fevereiro de 2018