



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS (DLLV)
CURSO LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

Helaine Cristina Heck

Erotismo e Transgressão: A representação da sexualidade feminina em Poemas de Judith
Teixeira

Florianópolis

2025

Helaine Cristina Heck

Erotismo e Transgressão: A representação da sexualidade feminina em Poemas de Judith
Teixeira

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Bacharel em Letras - Português.

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Luana Barossi.

Florianópolis

2025

Heck, Helaine Cristina

 Erotismo e transgressão: a representação da sexualidade
feminina em poemas de Judith Teixeira / Helaine Cristina
Heck ; orientadora, Luana Barossi, 2025.

89 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua
Portuguesa, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

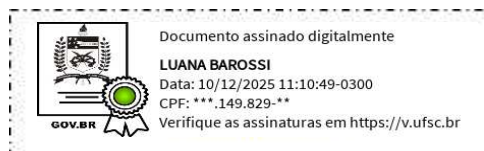
1. Letras - Língua Portuguesa. 2. literatura. 3.
poemas. 4. sexualidade. 5. judith teixeira. I. Barossi,
Luana. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em Letras - Língua Portuguesa. III. Título.

Helaine Cristina Heck

**Erotismo e Transgressão: A representação da sexualidade feminina em Poemas de Judith
Teixeira**

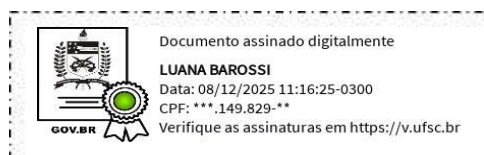
Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel e
aprovado em sua forma final pelo Curso Letras - Língua Portuguesa e Literaturas.

Local Florianópolis, 27 de novembro de 2025.



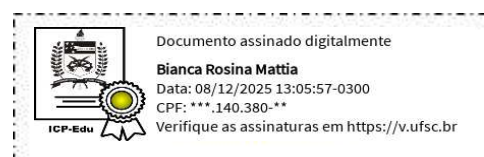
Coordenação do Curso

Banca examinadora



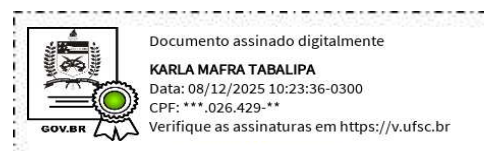
Prof.(a) Luana Barossi, Dr.(a)

Orientador(a)



Prof.(a) Bianca Rosina Mattia, Dr.(a)

Pesquisadora Independente



Prof.(a) Karla Mafra Tabalipa, Me.

Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 2025.

*A todas as vozes que, como a de Judith
Teixeira, ousaram desafiar o seu tempo. Que
sua coragem continue a inspirar.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus Orixás, entidades e à minha ancestralidade, por abrirem meus caminhos, me permitirem chegar até aqui e trilhar por essas estradas que poucos antes de mim puderam fazer. Foi uma jornada difícil, mas eles sempre me mostraram que eu conseguiria conquistar tudo aquilo que almejava e que me ampararam nos momentos mais turbulentos. Axé.

À minha família, meu eterno agradecimento. À minha mãe, Angela, e à minha irmã mais velha, Elis, pelo apoio incondicional quando decidi trocar de graduação. Sou imensamente grata pela força que demonstraram e pelas lutas que enfrentaram para que eu pudesse chegar onde estou, tenho muito orgulho das mulheres que são e espero que possam se orgulhar da mulher que me tornei. Um agradecimento especial à minha irmã mais nova, Marcela, por ter suportado minhas crises e meus choros, por ter me auxiliado incansavelmente na revisão e no processo de escrita deste trabalho, sempre me incentivando com ideias, palavras de conforto e sugestões preciosas.

Às minhas amigas, Isadora, Eduarda e Dayane, meu muito obrigada. Obrigada por me incentivarem, me apoiarem e confiarem em mim quando eu mesma não conseguia. Agradeço por termos formado essa grande rede de apoio, onde, independentemente das dificuldades (e da distância, nos dois primeiros casos), sempre encontrávamos energia para oferecer conforto e celebrar com orgulho as conquistas umas das outras.

À minha orientadora, professora Luana Barossi, minha sincera gratidão por aceitar caminhar comigo nesse percurso de escrita e o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço pela acolhida, pela orientação e, principalmente, por toda a delicadeza e incentivo durante o processo, sua contribuição foi fundamental.

Ao Instituto de Estudos de Gênero (IEG), agradeço pela oportunidade de fazer parte dessa grande família e pelo incentivo a trilhar esta linha de pesquisa. Obrigada por me fornecerem a bagagem, coragem e determinação necessárias para a realização deste trabalho. Um agradecimento muito especial à Vera, Eve e Olivia, por estarem comigo durante todo este tempo, pelo apoio, incentivo e partilha de afetos que tanto me fortaleceram.

E, por fim, mas não menos importante, preto meus agradecimentos a todas as mulheres que lutaram antes de mim, abrindo os caminhos que nos permitem estar aqui hoje, ocupando estes espaços.

RESUMO

Este trabalho analisa a representação da sexualidade feminina na obra *Decadência* (1923), da poeta portuguesa Judith Teixeira, com foco no erotismo e no safoerotismo como elementos de transgressão estética e social no contexto da década de 1920. A pesquisa tem como corpus quatro poemas da obra, “Ao Espelho”, “Venere Coricata”, “A Minha Colcha Encarnada” e “Flor de Cactus”, os quais são interpretados de maneira interligada, considerando a existência de um eu lírico feminino comum que expressa desejo, autonomia e consciência do próprio corpo. O estudo adota como base teórica os conceitos de erotismo em Bataille (1987) e de escrita feminina em Cixous (2022), articulando-os a uma reflexão sobre o safoerotismo como categoria analítica distinta do homoerotismo ou lesboerotismo, de modo a evidenciar a especificidade da poética de Teixeira. O método utilizado combina a análise literária e contextualização histórico-cultural, destacando o papel da autora na ruptura com os discursos moralistas e patriarcais de sua época. A análise demonstra que a poesia de Judith Teixeira não apenas representa o erotismo feminino, mas o inscreve como ato de resistência e afirmação subjetiva, desafiando os limites da moral e da literatura tradicional. Ao propor uma leitura que reconhece a potência política e estética de sua escrita, o trabalho contribui para a ampliação dos estudos sobre literatura, gênero e sexualidade, reafirmando a importância de revisitar autoras marginalizadas e de repensar os fundamentos da produção de conhecimento.

Palavras-chave: Judith Teixeira; erotismo feminino; safoerotismo; literatura portuguesa; epistemologias femininas.

ABSTRACT

This study analyzes the representation of female sexuality in *Decadência* (1923), a work by the Portuguese poet Judith Teixeira, focusing on eroticism and sapphoeroticism as elements of aesthetic and social transgression within the context of the 1920s. The research examines four poems from the collection, “Ao Espelho,” “Venere Coricata,” “A Minha Colcha Encarnada,” and “Flor de Cactus”, which are interpreted in an interconnected way, considering the existence of a common female lyrical self that expresses desire, autonomy, and awareness of her own body. The study draws on Bataille’s (1987) concept of eroticism and Cixous’s (2022) notion of feminine writing, articulating them with a reflection on sapphoeroticism as an analytical category distinct from homoeroticism or lesboeroticism, in order to highlight the uniqueness of Teixeira’s poetics. The methodology combines literary analysis with historical and cultural contextualization, emphasizing the author’s role in breaking away from the moralistic and patriarchal discourses of her time. The analysis reveals that Judith Teixeira’s poetry not only represents female eroticism but also inscribes it as an act of resistance and subjective affirmation, challenging the boundaries of morality and traditional literature. By proposing a reading that recognizes the political and aesthetic power of her writing, this work contributes to the expansion of studies on literature, gender, and sexuality, reaffirming the importance of revisiting marginalized female authors and rethinking the foundations of knowledge production.

Keywords: Judith Teixeira; female eroticism; sapphoeroticism; portuguese literature; feminine epistemologies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 EROTISMO, INTERDITO E ESCRITA: CONCEITOS PARA UMA LEITURA TRANSGRESSORA	15
2 JUDITH TEIXEIRA: UMA VOZ SÁFICA NAS MARGENS DO MODERNISMO PORTUGUÊS	42
3 ANÁLISE DOS QUATRO POEMAS CENTRAIS DE DECADÊNCIA (1923)	53
AO ESPELHO	53
VENERE CORICATA	62
A MINHA COLCHA ENCARNADA	69
FLORES DE CACTUS	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

O período inicial do século XX transportou consigo transformações significativas no conceito de cultura e literatura portuguesa. Foram anos marcados pelo surgimento do modernismo, uma ruptura estética intensa que estabeleceu inquietação social. Nesse contexto, Judith Teixeira (1880-1959) emergiu como uma escritora que desafiava os valores patriarcais e conservadores da época, utilizando a literatura como espaço de libertação e afirmação dos desejos femininos. Sua obra *Decadência*, publicada em 1923, é reflexo puro de sua ousadia. Neste livro, a autora traz uma poética em que o erotismo feminino é tratado com subjetividade, poder e autonomia. A mulher torna-se sujeito desejante, consciente de sua sensualidade e de seu direito ao prazer.

Diante disso, o presente trabalho busca analisar como a sexualidade feminina é representada na poesia de Judith Teixeira, enfocando no erotismo e no safoerotismo como elementos de transgressão das normas sociais e literárias de sua época. A pesquisa se concentra em um conjunto de quatro poemas: “Ao Espelho”, “Venere Caricata”, “A Minha Colcha Encarnada” e “Flor de Cactus”. Essa seleção foi realizada após uma leitura detalhada da obra *Decadência* (1923), bem como uma inquirição dos elementos estéticos e temáticos que mais se enquadraram no enfoque da pesquisa. Contudo, ainda que tenham sido selecionados apenas quatro dos escritos que compõem *Decadência*, este trabalho apropria-se da preferência de uma interpretação que entende a obra como um amálgama; ou seja, compreende-os como parte de um mesmo universo poético, buscando entender que a conexão entre eles se dá a partir de um eu lírico feminino em comum.

Essa escolha, mais do que interpretativa, também servirá como motivação para utilizar-se dos termos “sáficos”, “safoerotismo” e “safoerótico” para se referir aos poemas de Judith Teixeira. Inicialmente, considerou-se o uso do termo “homoerotismo” ou, ainda, “lesboerotismo” tanto como uma forma de delimitação temática quanto como uma abordagem analítica para a observação das obras da autora. No entanto, após uma reflexão mais aprofundada, optou-se por adotar o termo “safoerotismo”, partindo da premissa de valer-se desse termo para referir-se a um sujeito lírico ou personagem identificado com o gênero feminino, que se relaciona com outros indivíduos da mesma identidade de gênero, mas que, fora desse contexto¹, também estabelece relações com pessoas que se identificam com gêneros diversos. Para embasamento teórico, recorre-se à pesquisa de Anna Klobucka (2023), uma professora que analisou a obra da autora através dos conceitos de homoerotismo ou

¹ Aqui referindo-se, principalmente, mas não exclusivamente, sobre o contexto dos poemas selecionados.

lesboerotismo. Todavia, neste estudo atual, o termo “safoerotismo” será utilizado de forma deliberada. Essa opção, para além do já elaborado, justifica-se pela intenção de evitar a colocação de Judith Teixeira no mesmo contexto dos demais autores da denominada “literatura de Sodoma” (ao fazer uso do termo “homoerotismo”), visto que, ao contrário de António Botto e Raul Leal, ela não contou com o mesmo apoio de seus “colegas” escritores². Quanto à utilização do termo “lesboerotismo”, embora fosse possível colocá-lo em uma análise que dissesse respeito a cada poema de forma isolada, considerando as particularidades do eu lírico de cada um, tal abordagem, como explicitado anteriormente, não corresponde ao objetivo deste trabalho.

Para além de uma interpretação de suas obras, será, também, feita uma contextualização histórica, considerando alguns dos grandes instrumentos para o silenciamento de sua voz e obra: discursos moralistas da época, onde a mulher, até então, era imposta à uma posição de objeto, empregado a serviço do meio que o rodeia e privado da possibilidade de desejar. Estando longe de definir uma única forma da sexualidade feminina ou, ainda, de um entendimento universalista do que é mulher, investigamos como essas duas categorias, sexualidade e mulher, são representadas e exploradas na poética de Judith Teixeira. Para isso, é preciso compreender o lugar de onde essas representações estão partindo, a lente histórico-cultural da qual fazem parte; sabendo e entendendo que elas são, de certa maneira, ambíguas, pois, ao mesmo tempo que revolucionam e transgridem interditos localizados, também se constituem como símbolos excludentes em uma análise anacrônica. Por isso, essa pesquisa também entende e prevê as limitações interpretativas e representativas suas e de seu objeto de estudos. A pesquisa estará fundamentada em uma articulação teórica que permite compreender como os escritos de Judith Teixeira constróem e tensionam as representações da sexualidade feminina, do erotismo e do desejo safoerótico, inserindo-se em um movimento transgressivo dentro da literatura modernista portuguesa. Para isso, o conceito de erotismo será abordado a partir da perspectiva de Bataille (1987), que o compreende como uma experiência que ultrapassa a função biológica, operando como um ato de transgressão frente às normas e interditos sociais. Essa concepção irá dialogar com a proposta de Cixous (2022), para quem a escrita feminina tem o papel de recuperar a potência do desejo e do corpo, desafiando as estruturas patriarcais que historicamente silenciaram a experiência erótica das mulheres.

² “(...) quando assim trato do caso-transito dos episodicos, penso nos maiores; (...) e não penso, de todo, na Judith Teixeira, que não tem lugar, abstracta e absolutamente falando (...)” (Pessoa, 1996, p.61 *apud* Oliveira, 2013, p.249).

A relevância dessa abordagem reside na necessidade de evidenciar como Judith Teixeira, por meio de seus escritos, não apenas representa a sexualidade feminina, mas a inscreve em um campo de resistência literária, desafiando convenções normativas e reivindicando um espaço de afirmação do desejo e da subjetividade feminina. Ao articular essas perspectivas, este trabalho pretende contribuir para a ampliação dos estudos sobre literatura e gênero, ressaltando a importância de revisitar autoras marginalizadas e compreender as implicações políticas e estéticas de suas produções.

Levando essas reflexões em consideração, podemos elaborar algumas questões: De que maneira a poesia de Judith Teixeira transgredir as normas sociais e literárias da década de 1920? Como o erotismo e a sexualidade feminina são representados em seus poemas e como essa representação contribui para essa transgressão?

A poesia de Judith Teixeira configura-se como um ato de transgressão ao explorar a sexualidade feminina de forma direta e sensual, desafiando padrões patriarcais e heteronormativos de sua época. Seu discurso poético, ao reivindicar o erotismo e o desejo feminino, confronta convenções morais e literárias dominantes, o que contribuiu para a tentativa de sua exclusão do cânone.

A discussão sobre a legitimidade de diferentes formas de produção de conhecimento tem tensionado de maneira significativa o campo acadêmico, especialmente quando se trata de epistemologias que emergem de corpos, experiências e contextos historicamente subalternizados. Tal debate exige o reconhecimento de que o saber científico não é neutro, mas atravessado por relações de poder, critérios restritos de validação e exclusões sistemáticas. Nesse sentido, torna-se imperativo avaliar quais temas são considerados legítimos para investigação, quais vozes são autorizadas a falar e quais métodos são aceitos como “científicos”. Kilomba (2019), ao problematizar julgamentos como “interessante, mas acientífico; interessante, mas subjetivo; interessante, mas pessoal, emocional, parcial” (Kilomba, 2019, p. 55), evidencia o modo como o discurso hegemônico desqualifica determinadas produções justamente por sua vinculação a experiências corporificadas, emocionais e localizadas. O que está em disputa, portanto, não é apenas o conteúdo do conhecimento, mas os próprios parâmetros que o definem. Nesse horizonte, Barbosa (2023) ressalta que reconhecer outras epistemologias implica compreender que a ciência não pode ser pensada de forma dissociada dos sujeitos que a produzem. Há um entrecruzamento inescapável entre a episteme legitimada, os corpos produtores de saber e o público ao qual esse saber se destina. Assim, pesquisas que envolvem questões de gênero, raça, classe e outras dimensões da diferença não podem ser reduzidas a categorias “subjetivas” ou “parciais”,

como frequentemente ocorre. Ao contrário, são produções que, justamente por emergirem de posições situadas, ampliam os horizontes do conhecimento científico e desestabilizam a universalidade pretendida pela ciência eurocentrada.

Nesse contexto, autores como Rose (1997) e Messeder (2016), citados por Barbosa (2023), defendem uma produção de conhecimento que se constrói a partir da diferença, do compromisso ético e do reconhecimento do pesquisador como sujeito corpóreo, inserido em contextos específicos. Essa concepção se afasta da neutralidade clássica, propondo uma ciência que se faz no “processo alquímico entre o conhecimento localizado, o sujeito pesquisador corpóreo e o compromisso” (Messeder, 2016, p. 284 *apud* Barbosa, 2023, p.26). Tal perspectiva aproxima o ato de pesquisar de uma prática ética e situada, em que o envolvimento do pesquisador não é visto como um erro metodológico, mas como parte constitutiva do processo de conhecer. Trata-se, portanto, de uma epistemologia comprometida com a justiça de gênero e com a valorização de saberes historicamente marginais. A busca pela imparcialidade, tão cara ao discurso científico moderno, é igualmente problematizada. Young (1987) aponta que, na moral moderna, ser imparcial significa sobretudo ser desapaixonado, afastando-se de qualquer experiência sensível, emocional ou desejante (Young, 1987, p. 71). Essa concepção tenta eliminar a alteridade, desconsiderando que o conhecimento se produz sempre em relação com o mundo e com aquilo que nos afeta. O ideal de imparcialidade, ao pretender um distanciamento absoluto, desumaniza o processo de conhecer, ao passo que exclui as experiências concretas que vinculam o sujeito ao objeto. Ao negar o corpo, a emoção e a subjetividade, esse ideal perpetua um modelo de ciência que privilegia determinadas formas de racionalidade em detrimento de outras.

Barbosa (2023), nesse sentido, é enfática ao afirmar que, embora a imparcialidade tenha se consolidado como critério central de cientificidade, ela representa “a morte de muitas possibilidades de se entenderem os episódios a partir de outro olhar, além de completamente ilusória no campo emocional” (Barbosa, 2023, p.33). Tal crítica aponta não apenas para a inviabilidade de um conhecimento inteiramente neutro, mas para o empobrecimento epistemológico decorrente da recusa de perspectivas diversas. A emoção, longe de ser um obstáculo, pode ser uma via legítima de acesso ao real, sobretudo quando se trata de experiências de opressão, violência ou resistência. Assim, ao articular as contribuições de Kilomba, Young, Rose e Barbosa, torna-se evidente a necessidade de repensar os fundamentos da produção científica. A exigência de neutralidade, frequentemente apresentada como garantia de objetividade, revela-se como mecanismo de exclusão de vozes e experiências que desafiam a ordem estabelecida. Incorporar epistemologias outras não

significa abandonar o rigor científico, mas redimensioná-lo, ampliando seus critérios e reconhecendo que toda produção de conhecimento é situada, relacional e politicamente implicada. Desse modo, a ciência deixa de ser um território restrito a poucos e transforma-se em espaço plural, aberto à multiplicidade de modos de existir, sentir e pensar.

Conclui-se, portanto, que a construção de uma ciência mais justa e democrática passa por reconhecer a legitimidade de saberes corporificados, emocionais e comprometidos com a transformação social. Essa perspectiva não rompe com a ciência, mas a reinventa, convidando-a a olhar para aquilo que historicamente silenciou. Ao fazê-lo, abre-se a possibilidade de um conhecimento que, ao invés de excluir a alteridade, a acolhe como parte essencial de sua própria constituição.

1 EROTISMO, INTERDITO E ESCRITA: CONCEITOS PARA UMA LEITURA TRANSGRESSORA

Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres
deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte.
Poulain de La Barre

A epígrafe de Poulain de La Barre, escrita ainda no século XVII, conserva uma atualidade inquietante. A suspeita que ela propõe, de que os discursos sobre as mulheres foram construídos sob a autoridade e o privilégio de um ponto de vista masculino, reverbera como um alerta epistemológico que ressoa através dos séculos e ainda atravessa o presente. Ao afirmar que “tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito”, o autor denuncia a parcialidade histórica que sustentou o saber ocidental e a construção do sujeito moderno. Esse gesto de suspeição inaugura um modo crítico de ler não apenas o discurso sobre as mulheres, mas o discurso sobre o corpo, o desejo e a sexualidade. No cerne dessa suspeita está a constatação de que a linguagem nunca é neutra: ela é atravessada por relações de poder, e, portanto, por exclusões, silenciamentos e interditos. É a partir dessa consciência fundadora que se pode pensar no erotismo como uma das formas radicais de interrogar o poder e de transgredir a norma. Essa conjectura epistemológica, herdada de Poulain de La Barre, serve como ponto de partida para explorar os conceitos que embasam este trabalho. Se o saber sobre o corpo e sobre as mulheres foi historicamente construído a partir de uma perspectiva hegemônica e masculina, torna-se necessário deslocar esse olhar, colocando em evidência aquilo que foi silenciado: o corpo feminino enquanto experiência, erotismo enquanto potência e escrita enquanto gesto de insubordinação.

Nesse sentido, o erotismo é, por excelência, um ato transgressor. Georges Bataille (1987), em sua obra seminal, discorre sobre a essência transgressora do erotismo e como ambos os conceitos são indissociáveis, uma vez que o primeiro configura-se como um fenômeno vinculado intrinsecamente ao segundo e este, por sua vez, interliga-se aos interditos. Para ele, o erotismo humano transcende a mera função reprodutiva da sexualidade, manifestando-se como um processo de ruptura e transgressão dos interditos sociais. Em sua obra *O Erotismo* (1987), o autor associa essa experiência a um jogo entre o sagrado e o proibido, no qual a literatura se torna um espaço privilegiado para a expressão de desejos que desafiam as convenções morais. O conceito será trabalhado, portanto, a partir de sua perspectiva, que o compreende como uma forma que excede a mera função reprodutiva da sexualidade e se manifesta como um processo de ruptura e transgressão dos interditos sociais.

Assim ela nos permite entender que o erotismo só existe pelas normas, tabus e proibições, particularmente as que dizem respeito ao corpo, ao desejo, à sexualidade e à morte. Sem interdição, não há transgressão e é justamente esse movimento dialético que confere ao erotismo sua intensidade simbólica e existencial. Ao transgredir, o ser humano não apenas viola uma regra, mas entra em contato com algo que ultrapassa a ordem da utilidade, da produtividade e da razão, acessando uma dimensão de soberania que desafia as bases da vida organizada.

Bataille inicia sua reflexão destacando que o erotismo humano não pode ser reduzido a um simples fenômeno natural ou instintivo, pois ele se constitui, antes de tudo, como uma construção cultural profundamente atravessada por simbolismos e por um sistema de interditos que variam conforme a sociedade, o tempo histórico e o contexto religioso. Eles são entendidos como um conjunto de regras, tabus e proibições que orientam uma coletividade, não têm apenas a função de restringir comportamentos, mas também a de organizar o mundo simbólico e moldar a própria constituição do sujeito. Nesse horizonte, a transgressão emerge como um gesto revelador, uma ultrapassagem que, longe de anular a norma, a reafirma no próprio ato de violá-la. No domínio do erotismo, essa dinâmica assume papel central, pois o desejo sexual tende a se intensificar justamente quando se dirige a objetos interditos. O prazer erótico, assim, encontra força no risco e na desobediência, como se o perigo, o escândalo e o excesso acrescentassem à experiência uma dimensão estética e existencial. Não é por acaso que o erotismo se mostra mais intenso quando associado à clandestinidade, ao segredo e à rebeldia, razão pela qual Bataille o considera, mesmo quando institucionalizado, um campo sempre ameaçador e subversivo, capaz de insinuar a possibilidade permanente de ruptura da ordem estabelecida. Esta característica intrínseca de ameaça à ordem o torna um campo fértil para a expressão de vozes e corpos que essa mesma ordem busca silenciar.

Nesse contexto, torna-se fundamental compreender que, para Bataille, a transgressão não deve ser entendida como uma ruptura definitiva dos interditos, mas como uma suspensão momentânea que, paradoxalmente, os reafirma no próprio ato de questioná-los. Trata-se de um movimento dialético em que a proibição e sua ultrapassagem se mantêm em constante tensão, instaurando um jogo de limites e liberdades que define a experiência erótica e é esse paradoxo, a coexistência entre a regra e a violação, que constitui um dos núcleos conceituais mais fecundos do pensamento batailleano. O erotismo, ao transgredir o interdito, não o anula, pelo contrário, reforça o seu valor simbólico, evidenciando a interdependência entre ambos. Assim, interdição e transgressão não se opõem de modo absoluto, mas coexistem em uma continuidade paradoxal: enquanto a primeira organiza a vida coletiva, assegurando a

estabilidade da sociedade e regulando o desejo, a segunda permite ao sujeito uma experiência efêmera de soberania, uma breve suspensão da ordem que, no entanto, confirma sua própria necessidade. É a partir dessa ideia que interdito e transgressão revelam-se inseparáveis, faces complementares de uma mesma estrutura simbólica que sustenta a condição humana diante do desejo e do sagrado.

Aprofundando a complexidade da experiência erótica, Bataille dedica-se, no último capítulo da primeira parte de *O Erotismo* (1987), ao conceito de beleza. Longe de uma ideia puramente estética, ele a analisa como uma experiência profundamente ligada ao desejo, à violência simbólica e à transgressão. Para ele, a beleza não se resume a uma forma ou proporção harmoniosa, ela constitui, acima de tudo, um campo de tensão entre a atração e a perda, entre o fascínio e a angústia. O autor articula sua concepção de beleza com a noção de violência interior, argumentando que o desejo erótico despertado por ela nunca é inócuo, pois implica sempre uma forma de destruição. Ao desejar o belo, anseia-se por possuí-lo, fundir-se a ele, e nesse impulso o outro deixa de ser sujeito para se tornar o objeto do desejo. Desse modo, a experiência estética revela-se também como uma forma de apropriação e de perda, e é precisamente essa ambiguidade que confere à beleza seu caráter inquietante. Bataille (1987) recorre à tradição artística e literária para demonstrar como o ideal de beleza foi frequentemente associado à figura feminina. A mulher bela torna-se símbolo do erótico não apenas pela atração sexual, mas por representar o que está acima ou além do mundo comum (o inacessível, o sagrado, o interdito); a figura feminina é, assim, situada entre o desejo e o medo, entre o objeto de veneração e o risco da dissolução do eu. Ao longo do capítulo, o autor reforça que a arte e a literatura são domínios privilegiados onde a beleza e o erotismo se entrelaçam, sendo pinturas, esculturas e narrativas eróticas formas de inscrever a beleza no campo da transgressão simbólica. Essa reflexão, de certo modo, servirá para analisar a poesia de Judith Teixeira, onde a beleza e a sacralização muitas vezes se fundem ao erótico, criando uma atmosfera de tensão e transgressão.

Essa relação intrincada entre a norma e sua violação, entre a fundação de uma cultura e seus limites internos, ecoa e é ampliada pelas reflexões de Michel Foucault (2024). O filósofo afirma, de maneira categórica, que as civilizações não são definidas apenas pelos valores e práticas que aceitam e valorizam, mas também e talvez principalmente pelos elementos que rejeitam e interditam. Com isso, ele desloca o foco da análise do positivo para o negativo, do permitido para o proibido, argumentando que a identidade de uma cultura é forjada tanto por suas exclusões quanto por suas inclusões. Foucault amplia a compreensão do interdito, argumentando que ele não é um mero subproduto de fenômenos positivos, mas sim

um lado sombrio e necessário, a parte constitutiva da organização do mundo social. Ele elabora:

O interdito era considerado pelos sociólogos [...] como consequência natural de um fenômeno positivo. Por exemplo, se o incesto era interdito, é porque violava o tabu do sangue [...]. O que a sociologia, a etnologia e a análise das culturas mostraram é que, primeiro, os fenômenos negativos (de escolhas, de exclusão, de interdição, de rejeição) não são derivados dos fenômenos positivos, são apenas a face sombria destes e, segundo, eles remetem, no mesmo plano dos fenômenos positivos e a mesmo título que eles, a um ato de recorte, mediante o qual uma sociedade estrutura suas condutas e escolhas. (Foucault, 2024, p.23)

O “ato de recorte” é fundamental para compreender como uma cultura se constitui: definindo limites internos, estabelecendo fronteiras simbólicas que regulam o dizível e o indizível, o visível e o invisível, o legítimo e o ilegítimo. Foucault enfatiza que tais distinções não se dão apenas entre culturas distintas, mas se manifestam dentro de cada sociedade, como divisões políticas que regulam comportamentos, corpos e discursos. Um dos domínios onde esses limites se mostram com mais clareza e rigor, por exemplo, é a própria linguagem, e Foucault irá apontar que a linguagem ocupa, nas sociedades, um papel central como espaço de interdições e divisões específicas, funcionando como um domínio em que se manifestam formas particulares de restrições e diferenciação (Foucault, 2024, p.72). A fala como um dos instrumentos da linguagem, portanto, longe de ser um médium transparente e livre, é regulada por um regime de permissões e proibições que define o que pode e o que não pode ser dito, por quem, de que maneira e em que contexto. Em uma formulação decisiva, Foucault irá aproximar linguagem e sexualidade:

E talvez, no fim das contas, ocorra com a linguagem o mesmo que com a sexualidade: do mesmo modo que não existe sociedade em que todas as condutas sexuais sejam permitidas, e do mesmo modo que não existe, por conseguinte, cultura sem transgressão sexual, não existe linguagem em que seja autorizada qualquer fala, não importando qual. (Foucault, 2024, p.75)

Este paralelo é crucial, pois se a sexualidade é um campo de interditos e transgressões, a linguagem, e, por extensão, a literatura, também o é. A escrita, nesse panorama, surge como um território de disputa por excelência, onde os interditos linguísticos e sexuais podem ser simultaneamente confirmados e, de maneira mais significativa para este estudo, desafiados. A literatura se configura, assim, como um espaço ritualizado onde a transgressão pode ser experienciada de forma simbólica, um ambiente controlado para o jogo do dialético entre a lei e a suspensão, conforme proposto por Bataille (1987). Assim, o erotismo, atravessado por silêncio e censura, encontra na palavra um lugar de resistência e, consequentemente, a escrita

de mulheres, especialmente, emerge como um gesto de ruptura das lógicas discursivas que historicamente as excluíram da posição de sujeito.

O ponto de partida para compreender o erotismo como gesto transgressor na escrita feminina é reconhecer o corpo não apenas como matéria biológica, mas como construção simbólica, discursiva e política. A partir da teoria do “corpo literário” apresentada por Brandão (2013), a escrita dos “espaços do corpo” ou do “corpo-espaço” desloca a compreensão tradicional de representação para um campo em que o corpo se inscreve como estrutura do próprio texto. Nesse sentido, o corpo ultrapassa sua dimensão física e torna-se elemento constitutivo da narrativa, organizando tensões, delineando personagens e fundando sentidos. Como afirma a autora, o corpo atua na narrativa “como pontos propulsores de sistemas de narratividade” (Brandão, 2013, p.212), assumindo a função de força motriz do enredo e do próprio gesto criador. Tal concepção rompe com a ideia de corpo apenas representado e o compreende como linguagem, como matéria que estrutura e movimenta a escrita. Essa compreensão é fundamental para a leitura da literatura de autoria feminina, na qual o corpo não é apenas tema, mas condição de existência e de enunciação.

Aquino (2021) amplia essa discussão ao afirmar que a escrita feminina estabelece um entrelaçamento entre corpo e texto, de forma que a materialidade corporal transborda para a materialidade da linguagem. A autora argumenta que o corpo e a escrita configuram espaços simbólicos nos quais se inscrevem experiências sociais, culturais e políticas. Nesse processo, a narrativa produz um corpo-texto que não apenas descreve, mas questiona e ressignifica as normas impostas ao feminino. O corpo, especialmente o corpo feminino, é apresentado como um “espaço de sensações, excitação e veneração”, mas também “lugar de fragilidade, medo, insegurança e dor” (Aquino, 2021, p.111). Trata-se de um lugar ambivalente, marcado por tensões entre desejo e repressão, liberdade e controle, prazer e culpa, e é justamente nessa ambivalência que se associa o erotismo como possibilidade de transgressão.

Essa compreensão encontra ressonância na perspectiva de Hélène Cixous, que propõe a necessidade de escrever-se a partir do corpo. A autora reivindica uma escrita que seja atravessada pela corporeidade feminina, pois “o corpo feminino passa pela voz e com ele sustenta vitalmente a ‘lógica’ de seu discurso” (Cixous, 2022, p.137). Para Cixous, escrever é um ato de inscrição do corpo na linguagem, e quanto mais a mulher escreve com o corpo, “mais escritura” (Cixous, 2022, p.145). Tal gesto subverte o silenciamento histórico imposto às mulheres e transforma o corpo em espaço de criação, resistência e libertação. Ao afirmar “Escreve! A escrita é para ti, tu és para ti, teu corpo é teu, agarra-o” (Cixous, 2022, p.131), a autora convoca a mulher a retomar a posse de si, fazendo do corpo a matéria viva de sua

escrita e de sua afirmação existencial. Nesse movimento, a escrita torna-se não apenas forma de expressão, mas gesto político de insurgência contra séculos de apagamento.

Nessa mesma direção, pensar no corpo como espaço simbólico e heterotópico, conforme propõe Foucault (2013), revela sua condição paradoxal: origem de todos os espaços e, simultaneamente, lugar de estranhamento. O corpo é o “ponto zero do mundo”, eixo a partir do qual o sujeito percebe a realidade. Entretanto, é também espaço de conflito, de interdição e de resistência (Foucault, 2013, p.14). As heterotopias, definidas como “espaços absolutamente diferentes” que subvertem e tensionam as normas vigentes, permitem pensar o corpo como lugar de oposição e crítica (Foucault, 2013, p.20). Assim, o corpo feminino, historicamente interditado, torna-se heterotopia de resistência, lugar de onde emerge o questionamento dos discursos dominantes.

A reflexão de Aquino (2021) sobre o corpo como “santuário e ao mesmo tempo espaço de transgressão da mulher” evidencia esse paradoxo. O corpo feminino foi, por muito tempo, objeto de vigilância, censura e normatização, mas também é onde germina a possibilidade de ruptura (Aquino, 2021, p.28). Na literatura de autoria feminina, esse corpo silenciado transforma-se em voz, linguagem e narrativa. É nesse entrecruzamento entre corpo, escrita e resistência que se inscrevem as poéticas de Judith Teixeira, nas quais o erotismo surge como linguagem de insurgência contra os interditos sociais e morais que regulam a sexualidade feminina.

A compreensão do erotismo como gesto de transgressão exige situar o corpo no centro das dinâmicas que produzem interdições e modulam a aparição pública do desejo. Em chave foucaultiana, o interdito não opera apenas por proibições explícitas, mas por um regime de regulação que produz subjetividades conformes. Retomando a formulação de Foucault (2009) a partir de Barbosa (2023), a experiência do corpo se vê circunscrita por um “ciclo de interdição” que prescreve “não falar, não ter prazer ou não aparecer” (Barbosa, 2023, p.43). Trata-se de uma tecnologia que, mais do que vetar condutas, organiza presenças e ausências, instaurando um horizonte de visibilidade no qual certos corpos e desejos se legitimam, ao passo que outros são empurrados para as bordas do dizível e do mostrável.

É nesse ponto que a noção de “espaços interditos” (Silva, 2013 *apud* Barbosa, 2023, p.24) se torna crucial: a exclusão não incide apenas sobre práticas, mas sobre o direito de ocupar lugares, falar, desejar e escrever. As interdições, portanto, não são somente morais; são também espaciais e discursivas, demarcando quem pode aparecer e sob quais condições. Barbosa (2023) descreve esse funcionamento como “dispositivo espacial”, um conjunto de normas e escrutínios que se infiltram até “nos silêncios [...] e no escrutínio da aparência”,

solidificando hierarquias sob a aparência de naturalidade (Barbosa, 2023, p.24). Ao traduzir a norma em topografia social, o dispositivo produz geografias de poder onde corpos dissidentes, aqueles que escapam ao padrão heteronormativo e hegemônico, são deslocados, contidos, tutelados.

Essa leitura se aprofunda quando consideramos a tensão ética entre o “Mesmo e o Outro”. Para Lima (2020), a relação não é meramente antitética; é um binômio “antagônico, concorrente e complementar”, cuja assimetria, quando levada ao extremo, degenera em processos de “objetificação, deslegitimação, desumanização e, por fim, eliminação” do outro (Lima, 2020, p.14). O interdito, nesse sentido, não é contingência individual; é mecanismo de produção de alteridades subalternas que empobrece a própria noção de humanidade ao retirar do outro o direito de existir plenamente. O problema ético se converte, pois, em problema espacial: quem pode estar onde, com que corpo, com qual desejo e sob qual regime de enunciação?

O diálogo com Doreen Massey (2013) e Gillian McDowell (2000), conforme mobilizado por Barbosa (2023), reforça a inseparabilidade entre corpo e espaço ao evidenciar que as “geometrias de poder” definem o “direito de estar em determinado local” (Barbosa, 2023, p.76). O corpo figura como primeiro território político, onde as desigualdades se inscrevem e de onde irrompem estratégias de contenção da mobilidade e da pertença. Quando corpos são marcados como transgressores, a gestão do espaço se volta para conter sua circulação, reduzindo-os a presenças toleradas sob vigilância ou empurradas para zonas de invisibilidade.

Essa topografia do controle revela também formas particularmente violentas de exposição. Barbosa (2023) registra que o espaço pessoal ou espaço mais íntimo é com frequência violado e metonimicamente reduzido às genitálias, sobretudo no caso de corpos trans e não-binários (Barbosa, 2023, p.83). Ao converter o corpo em objeto de escrutínio compulsório, reinstala-se a fronteira entre o normal e o abjeto e reafirma-se o cis-binário como norma. A violência não é um desvio esporádico; é efeito regular de um dispositivo que produz o dissidente como problema a ser examinado, circunscrevendo sua aparição pública ao terreno do constrangimento.

Nas pedagogias do corpo, a crítica de Susan Bordo (1997) amplia o quadro ao identificar o corpo como metáfora da cultura, local de inscrição dos comprometimentos metafísicos que sustentam valores dominantes (Bordo, 1997, p.19). A organização do tempo, do espaço e dos gestos treina e marca os corpos, em especial o feminino, segundo “formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminilidade” (Bordo,

1997, p.20). Essa disciplina difusa se articula ao que Sypniewski (2023) lê, em diálogo com Foucault, como fabricação de “corpos dóceis”: ao perseguir um ideal homogeneizante de feminilidade, cobra-se das mulheres a adesão a códigos mutáveis da moda e de conduta (Sypniewski, 2021, p.102), naturalizando a dominação na banalidade dos hábitos cotidianos.

Foucault já havia delineado, em *Vigiar e Punir* (1987), a imbricação do corpo num campo político, no qual sua utilidade é condicionada pela sujeição: “sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição” (Foucault, 1987, p.25-26). Em *História da Sexualidade* (2017), o foco se desloca para as microfísicas de poder que adentram os corpos, regulando prazeres e percepções de si. A sexualidade, longe de essência, aparece como construção social e tecnologia de poder, que transforma o corpo em objeto de saber e introduz mecanismos de autovigilância. Sypniewski (2023) sintetiza esse legado para o feminismo em três paralelos: “1) rejeição do dualismo mente-corpo; 2) o corpo como local de luta política; 3) o corpo como central para a subjetividade e ação” (Sypniewski, 2021, p.103). Desfaz-se, assim, a herança cartesiana que cindiu pensar e sentir, reescrevendo o corpo como locus de enunciação.

Essa torção teórica encontra um ponto de inflexão em Maria Rita Kehl (1976), que vê no encontro com os “dispositivos capilares do poder” a oportunidade de o sujeito inscrever sua diferença no campo do Outro (Kehl, 1976 *apud* Sypniewski, 2023, p.104-105). Não se trata de romantizar a dominação, mas de reconhecer que é no atrito com as malhas do poder que se galvaniza a possibilidade de um gesto próprio, de uma escrita que não apenas reflete o controle, mas o refrata. A subjetividade, nesse registro, não é reduto interior imune, é produção situada, que toma o corpo como plataforma política, semiótica e afetiva.

Desse modo, compreende-se por que o duplo estatuto do corpo, submetido e insurgente, se torna central para ler o erotismo na escrita de mulheres. Não estamos diante de mera figuração do prazer, mas do ato de reconfiguração das fronteiras entre o que pode e não pode aparecer, entre o que pode e não pode ser dito. Ao transpor o interdito para o plano da linguagem, o erotismo desloca-se de objeto de controle para prática de enunciação: não se reduz à visibilidade do corpo, senão à sua potência de dizer. Nesse sentido, a crítica aos dualismos histórico-epistemológicos, mente/corpo, razão/desejo, masculino/feminino, que Barbosa (2023) reconstrói a partir de Young (1987) mostra seu alcance: ao denunciar a “institucionalização da razão” como matriz de hierarquias que marginalizam o sensível (Barbosa, 2023, p.21), a autora reabre caminho para entender o corpo como epistemologia e o erotismo como modo de conhecimento que desestabiliza a pretensão de neutralidade. A

literatura escrita por mulheres, quando assume essa centralidade, não tematiza apenas o corpo, ela o faz falar em seu próprio regime de verdade.

Por fim, ao articular corpo e espaço como processos inacabados e moventes, Barbosa (2023) insiste na necessidade de trazer a escala corporal para pensar “as constituições da diferença, os desafios à norma e as provocações ao que foi naturalizado”, entendendo corpos e espaços como discursivos e lócus de reinvenção (Barbosa, 2023, p.75). Esse deslocamento importa diretamente para a leitura do erotismo enquanto prática transgressora: ao escrever o desejo, reordenam-se as geometrias do poder, criam-se geografias de fuga (Doan, 2010 *apud* Barbosa, 2023) e desestabilizam-se as cartografias do aceitável. O corpo deixa de ser apenas superfície de inscrição e torna-se agente topográfico, capaz de redesenhar o campo do possível. É nessa borda, onde interdito e criação se friccionam, que se abre o horizonte para compreender, adiante, como a poesia de Judith Teixeira transforma o erotismo em escrita de reexistência, recolocando o feminino como sujeito de linguagem e medida do espaço que habita.

Se o corpo, até aqui, foi compreendido como espaço de inscrição do poder e de interdição, é preciso agora deslocar o olhar para a forma como esse corpo se transforma em escrita, especialmente na literatura produzida por mulheres que se apropriam da palavra como gesto de ruptura. Tal deslocamento é desenvolvido com profundidade por Elódia Xavier (2021), ao propor que o corpo, na literatura de autoria feminina, não deve ser reduzido a um tema ou conteúdo narrativo, mas compreendido como uma categoria estética, política e textual. A autora evidencia que o corpo deixa de ser pensado sobre a mulher para tornar-se corpo enunciado pela mulher, ou seja, corpo que fala, que narra e que assume sua própria presença no texto. Nesse processo, a literatura escrita por mulheres dá corpo ao corpo: aquilo que foi interditado; desejo, dor, erotismo, maternidade, violência, lesbianidade, é transposto para a linguagem, e rompe com a tradição que silenciou a experiência feminina.

Assim, o deslocamento do corpo como objeto para corpo como sujeito marca uma mudança fundamental na escrita feminina, onde o corpo não é apenas descrito, mas lugar de enunciação, experiência e subjetividade. A inscrição do corpo no texto revela um movimento de reapropriação da narrativa de si, no qual a mulher assume a palavra e utiliza a escrita não como espelho da norma, mas como espaço para confrontá-la. Xavier (2021) mostra que, ao escrever o corpo, as autoras não apenas expõem a materialidade da existência feminina, mas transformam essa materialidade em discurso crítico, politicamente consciente, capaz de questionar as formas históricas de dominação. Escrever o corpo é, assim, um ato de resistência contra a lógica que relegou a mulher ao silêncio e à invisibilidade.

É nesse ponto que o erotismo emerge como uma das formas mais intensas de transgressão, não apenas por tratar do desejo, mas por fazê-lo a partir de uma perspectiva feminina que rompe com a lógica patriarcal de representação do corpo. Ao narrar o erotismo, a escrita feminina desloca o corpo da posição de objeto do olhar masculino e o insere como sujeito de experiência. Ela não busca apenas falar do prazer, mas tensionar os limites do que pode ser dito, visto e sentido, desestabilizando a fronteira entre o permitido e o proibido. O erotismo, nesse sentido, aproxima-se da transgressão porque exige atravessar o limite; ele realiza, no campo da linguagem, aquilo que é socialmente interditado, especialmente quando se trata do corpo feminino e de sua sexualidade.

O gesto encontra correspondência com a noção de que a literatura de autoria feminina transforma o corpo em lugar de insurgência. Quando Xavier (2021) afirma que o corpo feminino é devolvido à linguagem, ela o inscreve também no território da transgressão: aquilo que fora silenciado, o desejo entre mulheres, a experiência da carne, as ambiguidades do prazer, torna-se palavra. O erotismo deixa de ser apenas uma vivência íntima para tornar-se linguagem crítica, capaz de expor as normas que tentaram discipliná-lo. A literatura torna-se, assim, um espaço em que o corpo interditado pode aparecer, não como confissão, mas como construção estética consciente e politicamente situada.

Essa compreensão dialoga com a reflexão de que o corpo “não é apenas biologia” ou metafísica abstrata, mas modo de estar no mundo, forma de conhecer e de dizer, conforme aponta Barbosa (2023). Ao ser transposto para a escrita, o corpo não é reduzido à anatomia, ele se torna epistemologia, um modo de compreender a realidade a partir do sensível, do desejo e da experiência. Tal perspectiva é essencial para pensar na literatura de mulheres como espaço de ruptura com a tradição que privilegiou a razão abstrata em detrimento da carne, da emoção e do afeto. Nesse sentido, erotismo e escrita se aproximam porque ambos exigem a exposição do corpo, não para oferecê-lo ao consumo, mas para reafirmá-lo como fonte de linguagem.

Desse modo, o erotismo se apresenta como dimensão estética e política da escrita, pois ao afirmar o corpo feminino como lugar de prazer e de voz, rompe-se com a lógica de interdição que por séculos tentou silenciar esse corpo. Ao escrever o erotismo, a mulher ultrapassa a condição de objeto representado e se coloca como sujeito que deseja, que sente e que narra. Essa transgressão, entretanto, não é apenas temática, é formal, pois atinge a estrutura da linguagem e suas possibilidades. Escrever o desejo implica desafiar os limites da norma, revelar o que é considerado excessivo, inadequado ou escandaloso, e nesse gesto reside sua potência crítica.

O percurso teórico prepara a leitura da poesia de Judith Teixeira, onde corpo, erotismo e escrita convergem como campos de tensão e criação. Em sua obra, o corpo feminino não é apenas representado, ele escreve. O erotismo não é ornamento, mas linguagem insurgente que confronta a moral, o silêncio e o interdito. Assim, compreender o erotismo como escrita transgressora permite situar Judith Teixeira dentro de uma tradição de mulheres que fizeram do corpo não apenas tema, mas escritura, gesto de resistência e afirmação de existência.

Ao compreender o corpo como espaço de inscrição de tensões, torna-se possível avançar para a dimensão do erotismo enquanto gesto que desafia os limites do permitido. O erotismo, especialmente quando narrado por mulheres, emerge no ponto exato em que desejo e proibição se confrontam. Aquino (2021) havia situado o corpo feminino como território atravessado por “sensações, excitação e veneração”, mas também por “medo, insegurança e dor” (Aquino, 2021, p.111); é precisamente nessa fricção entre prazer e repressão que o erotismo se constitui como linguagem de ruptura. O interdito, nesse contexto, não apresenta apenas uma proibição moral, mas delimita o que pode ser sentido, dito e tornado visível. Quando a escrita rompe essa linha, o que se produz não é somente representação do corpo, mas uma transgressão da ordem que o silencia.

A transgressão inscrita no erotismo não é um gesto aleatório, ele confronta diretamente estruturas históricas que fizeram do corpo feminino um lugar de censura. Se o poder institui geografias do silêncio, o erotismo escrito por mulheres instaura aquilo que Barbosa descreve como “proliferação da vida a partir das bordas”: uma insurgência que nasce fora do centro, nos espaços relegados à marginalidade (Barbosa, 2023, p.14). Essa borda não é apenas espacial, mas discursiva, é o ponto em que o corpo interditado transforma-se em linguagem e, ao fazê-lo, altera as fronteiras do possível. O erotismo torna-se, assim, prática de reexistência: forma de existir apesar do interdito, criando outras possibilidades de ser e de dizer.

Ao transformar aquilo que foi proibido, o desejo feminino, em palavra, a escrita erótica de autoria feminina opera uma inversão fundamental: o corpo deixa de ser objeto observado para tornar-se sujeito de enunciação. A literatura, nesse sentido, converte o interdito em narrativa e devolve ao corpo a capacidade de falar por si. Esse deslocamento não é neutro, ele reconfigura posições de poder, pois retira o corpo feminino do lugar passivo de representação e o inscreve como voz. É nesse gesto que se encontra a força transgressora do erotismo: mais do que nomear o prazer, ele expõe o mecanismo que tentava ocultá-lo.

Essa exposição não é sem risco. Ela implica desafiar o que Silva (2013) define como “espaços interditos”, ou seja, aqueles lugares, físicos ou simbólicos, dos quais certos corpos

são excluídos. O erotismo, ao inscrever o corpo em linguagem, ocupa exatamente esse espaço interdito, pois afirma a presença de um sujeito que, pela norma, deveria permanecer silencioso ou invisível. Escrever sobre o desejo é, assim, um ato de deslocamento espacial e discursivo, é atravessar a linha que separa o aceitável daquilo que deve permanecer oculto. Logo, erotismo e transgressão não são termos independentes; o primeiro é um modo de realizar o segundo.

Essa perspectiva permite compreender por que a literatura de Judith Teixeira se inscreve nesse movimento. Embora sua análise específica pertença a outro momento da pesquisa, é possível afirmar que sua poética se forma nesse entrelugar: entre o interdito social e a pulsão de dizer o desejo. Sua escrita nasce não fora das normas, mas a partir das frestas que elas deixam, transformando o erotismo em força estética e política. O corpo feminino, ao surgir em sua poesia, não se apresenta como metáfora decorativa, mas como linguagem insurgente que rompe com a moral, desafia a norma e funda outras formas de existir.

Assim, encerra-se esse primeiro percurso com a compreensão de que o erotismo, quando inscrito na escrita de mulheres, não é mero tema literário, mas uma forma de transgressão que atravessa corpo, linguagem e subjetividade. O interdito deixa de operar como silêncio absoluto e torna-se matéria crítica da escrita. A poesia, então, se assume como lugar de reexistência, onde o corpo interditado reaparece, fala e se afirma. É nesse espaço tenso, liminar e criativo, que se inscreve a leitura da obra de Judith Teixeira.

Se, anteriormente, compreendemos o corpo como lugar de inscrição do poder e também como possibilidade de resistência, torna-se inevitável avançar para o campo da linguagem e da escrita, pois é justamente na palavra, na narrativa, na forma literária, que esse corpo busca dizer-se, significar-se e inscrever-se no mundo. Assim, a discussão sobre o corpo como espaço político e simbólico encontra continuidade necessária na reflexão sobre quem escreve esse corpo, quem tem direito à voz e quais discursos são historicamente autorizados ou interditados. É nesse ponto que a escrita feminina emerge não apenas como gesto estético, mas como ato de subversão e enfrentamento das estruturas que relegaram a mulher ao silêncio.

É justamente nesse território de disputa que a escrita feminina se inscreve como um ato profundamente transgressor. Se a linguagem é um “lugar de interdições privilegiadas”, como postula Foucault, e se a mulher, ao longo da história, foi constituída como o Outro, o objeto do discurso e não seu sujeito, aquele sobre quem se fala, mas que não fala, então escrever a partir de uma posição feminina é, em si, um gesto duplo de violação: violação de um interdito linguístico e de um interdito social sobre quem tem o direito à palavra. Hélène

Cixous desenvolve radicalmente essa ideia ao denunciar a “existência de escritas marcadas e, sem equívocos, de uma escrita masculina” (Cixous, 2022, p.42). Para a pensadora, a escrita tem sido, até os dias atuais, embora talvez de uma maneira menos extensa, repressiva e administrada por uma economia política-cultural masculina, um lugar no qual se reproduziu e ainda produz o afastamento das mulheres e que traz, de forma grosseira, sinais de oposição sexual, esse pensamento expõe a natureza generificada do campo literário, historicamente estruturado como uma economia que exclui e silencia (Cixous, 2022). No entanto, Cixous não se limita à denúncia, ela aponta para o potencial subversivo inerente ao ato de escrever: a escrita, sendo esse local de possibilidade de mudanças, onde pensamentos subversivos podem ser lançados e movimentos precursores de uma transformação das estruturas sociais e culturais podem ocorrer, manteve-se fechada e restrita a um núcleo muito específico de pessoas, o que proibiu as mulheres de terem a sua fala, a sua voz e, portanto, o seu corpo, sendo este último o mais grave e imperdoável (Cixous, 2022). Essa conexão estabelecida por Cixous entre fala, voz e corpo é fundamental, uma vez que o silenciamento da mulher na escrita é, em última instância, a interdição de seu corpo e de sua experiência corporal do mundo, especialmente de sua sexualidade. Por isso, ela defende a premissa urgente de que

[...] é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos [...]. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento. (Cixous, 2022, p.39).

Trata-se de um projeto duplo e revolucionário de autorrepresentação e de criação de uma nova simbólica, que rompa com a economia falocêntrica que estruturou a linguagem e a representação, inscrevendo na literatura corpos, desejos e vozes que foram historicamente interditos. Essa proposição de Cixous dialoga diretamente com a temática central deste trabalho pois evidencia que escrever o desejo feminino é inscrever no texto aquilo que foi interdito não só pelo moralismo social, mas também por uma tradição literária masculina. Assim, o erotismo que nasce da escrita de mulheres não é apenas experiência estética, mas gesto político, ruptura com a norma, retorno do corpo à linguagem.

A concepção de uma escrita feminina, tal como formulado por Cixous, desloca inevitavelmente o eixo da discussão para a instabilidade fundamental da categoria que se propõe a representar: a própria “mulher”. Se ela deve ser um veículo para fazer “outras mulheres virem à escrita”, é imperativo questionar: o que constitui esta categoria? Quem é esse sujeito do feminino que emerge através da linguagem? Judith Butler (2003) nos oferece

contribuição fundamental para este debate ao desnaturalizar e desestabilizar a noção de uma identidade feminina fixa e universal. Ela argumenta que “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é”, salientando que o gênero se constitui de maneira inconsistente através de contextos históricos e se entrelaça com outras marcas discursivas, como raça, classe, etnia e sexualidade (Butler, 2003, p.20). Portanto, isso nega qualquer tentativa de exaurir a identidade através de um termo universalizante. A reflexão trazida por Butler aprofunda ainda mais a percepção de que não se pode pensar a escrita feminina, nem o erotismo produzido por mulheres, sem questionar quem é esse sujeito que escreve e de onde ele fala. Assim, o debate passa a exigir um deslocamento da noção de mulher como essência para compreendê-la como construção cultural e discursiva.

O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a viabilidade do ‘sujeito’ como candidato último à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres. (Butler, 2003, p.18)

Ou seja, a categoria “mulheres” não é uma categoria fixa, ela é instável e possui diversas concepções, mudando de acordo com o ambiente em que está sendo usada. Atualmente, a discussão sobre o que é ou o que constitui a categoria “mulher” é diversa e não há uma concordância quanto a isso. Inclusive, o fato de utilizar-se a palavra no plural já pressupõe que há mais de um tipo de representação dessa categoria. No entanto, levando em consideração o contexto da época em que os poemas de Judith Teixeira foram produzidos e publicados, sabemos que tipo de representação dessa categoria está sendo retratada. Nas primeiras décadas do século XX em Portugal, vigorava um modelo muito específico e normativo da feminilidade, vinculado à esfera doméstica, à maternidade e à moralidade católica. É contra esse símbolo hegemônico e fixo que a voz poética de Judith Teixeira irá se insurgir, propondo, através do erotismo, outras possibilidades de existência para o corpo e para o desejo feminino.

Essa reflexão conduz naturalmente ao pensamento de Luce Irigaray, comentada por Butler (2003), que radicaliza a problemática da representação. A complexidade de representar o sujeito mulher no discurso ocorre pois as mulheres constituem um paradoxo, se não uma contradição, no seio do próprio discurso da identidade. Numa linguagem falocêntrica, as mulheres são o “sexo” que não é “uno”, constituindo o irrepresentável, em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas (Butler, 2003, p.28). Essa visão tem implicações profundas para a escrita

feminina, pois, se a mulher é o irrepresentável na economia simbólica falocêntrica, isso quer dizer que qualquer tentativa de representá-la dentro dos termos desse mesmo sistema estará fadada à inadequação ou à reprodução de estereótipos. A escrita feminina transgressora, então, não pode se contentar em simplesmente falar sobre a mulher, ela precisa engendrar uma ruptura com a própria lógica representacional que a silencia. Precisa, nas palavras de Cixous (2022), fazer vir à escrita uma mulher que ainda não tem representação, explorar sua multiplicidade e opacidade, justamente aquilo que escapa ao uno da lógica masculinista. É nesse ponto que a poesia de Judith Teixeira se torna exemplar. Ao dar voz a um desejo feminino plural e, muitas vezes, inclassificável, sua escrita pode ser lida como esforço de reconfigurar a experiência erótica e o corpo da mulher fora dos moldes de uma linguagem que lhe é hostil. Ao mesmo tempo, reafirma que o corpo e o erotismo, quando escritos por mulheres, são também formas de existir e resistir.

A desconstrução da categoria mulher opera-se, para Butler, através de uma crítica radical à própria materialidade do corpo, que ela recusa entender como um substrato pré-cultural. Ela problematiza visões que representam o corpo como um mero instrumento ou meio para uma significação cultural que lhe seria externa; pelo contrário, ela defende que “o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero” (Butler, 2003, p.27). Essa compreensão tem efeitos diretos sobre a leitura do erotismo. Se o corpo erótico feminino é uma construção historicamente moldada, então escrever sobre ele é também disputar suas fronteiras, sua significação e sua legitimidade. Butler aprofunda essa ideia ao propor que consideremos a noção de “corpo” não como superfície pré-significada, mas como fronteira política, individual e social, constantemente regulada e vigiada (Butler, 2003, p.59). O corpo erótico feminino, portanto, é um território de fronteiras especialmente contestadas, cuja expressão literária constitui um ato de ressignificação política.

A problematização do corpo e do sujeito feminino encontra um antecedente filosófico importante em Simone de Beauvoir, cuja máxima de que “não se nasce mulher, torna-se mulher” é ressignificada por Butler. Ela comenta que Beauvoir sugeria que a categoria das mulheres é uma realização cultural variável, um conjunto de significados absorvidos no campo cultural, enfatizando que ninguém nasce com um gênero, mas sempre o adquire (Butler, 2003, p.162-163). E dessa releitura se extrai uma consequência radical, “se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim” (Butler, 2003, p.59). A partir daí, torna-se possível

entender a escrita, e em especial a poesia erótica, como um dos modos pelos quais esse ‘tornar-se mulher’ é continuamente refeito, reinventado e transgredido.

É nessa perspectiva que a obra de Judith Teixeira pode ser situada: como parte de uma escrita que assume a instabilidade do feminino e, a partir dela, afirma um desejo que desafia a norma. A reflexão de Butler sobre a relação entre poder e sexualidade, fortemente influenciada por Foucault, lança ainda mais luz sobre o caráter transgressor do erotismo. Ela observa que, para o filósofo, a sexualidade e o poder são coextensivos, o que implicitamente refuta a possibilidade de se postular uma sexualidade subversiva ou emancipatória que pudesse existir livre da lei (Butler, 2003, p.53), em outras palavras, não existe um desejo “puro” fora das redes de poder que o constituem. Butler corrobora esta visão, afirmando que Foucault argumentou de modo eficaz que a sexualidade é sempre construída nos termos do discurso e do poder, sendo este último compreendido em partes através das convenções culturais heterossexuais e fáticas (Butler, 2003, p.55). Isso serve para localizar com precisão o terreno da transgressão, uma vez que a mesma não ocorre fora da lei, mas no interior de seu próprio campo de força; e é nesse sentido que Bataille (1987) insiste que a transgressão suspende o interdito sem anulá-lo de fato. Ao explorar as possibilidades de subversão dentro desta estrutura, Butler sugere que é possível desenvolver uma noção de sexualidade construída em termos das relações fáticas de poder, as quais podem ser reestruturadas e redistribuídas através da operação subversiva das identificações que são inevitáveis no campo da sexualidade (Butler, 2003, p.56). A transgressão, portanto, não está na fuga impossível do poder, mas na reestruturação de seus termos internos, um movimento que identificamos quando uma poeta se apropria da linguagem para cantar um desejo que lhe é próprio.

Essa análise desemboca em um dos paradoxos centrais da teoria butleriana, que ecoa diretamente o paradoxo batailliano entre interdito e transgressão. Butler argumenta que a lei parece produzir tanto a heterossexualidade sancionada quanto a homossexualidade transgressora e que ambas seriam, na verdade, efeitos posteriores à própria lei, sendo a própria ilusão de uma sexualidade anterior à lei uma criação dela (Butler, 2003, p.112). A norma heterossexual, portanto, gera em seu próprio bojo a possibilidade de sua transgressão; logo, a interdição, ao definir o lícito, cria simultaneamente a figura do ilícito. Essa dinâmica é central para compreender a obra de Judith Teixeira: sua poesia erótica é um efeito da própria lei heteronormativa que ela transgride e sua força reside precisamente em tornar visível este jogo de produção e negação. O interdito social contra a expressão aberta do desejo feminino é, assim, a condição de possibilidade para a transgressão literária que sua obra encarna.

Para finalizar este bloco de discussão, é fundamental abordar a oposição natureza/cultura, alicerce para muitas opressões de gênero. Butler demonstra como o próprio conceito do “sexo-como-matéria” é uma formação discursiva que atua como fundação naturalizada da distinção entre natureza e cultura; essa dicotomia promove uma relação hierárquica em que a cultura impõe significado à natureza, transformando-a num Outro a ser apropriado (Butler, 2003, p.66). Essa hierarquia é generificada, como apontam Marilyn Strathern e Carol MacCormack, trazidas por Butler (2003), que argumentam que o discurso natureza/cultura normalmente concebe a natureza como feminina e a subordina a uma cultura masculina, associando razão e mente à masculinidade, e corpo e natureza a uma facticidade muda do feminino. O erotismo feminino, quando representado por uma voz feminina, desestabiliza essa economia simbólica. Ao dar voz e significado ao corpo que era considerado mudo, ao inscrever o desejo da natureza no domínio da cultura, a escrita de uma poeta como Judith Teixeira realiza uma dupla transgressão: contra o interdito sexual e contra o interdito linguístico que reservava a ação de significar para um sujeito masculino. Sua poesia, portanto, não é apenas sobre prazer, mas um ato de insurreição epistemológica.

A partir dessas reflexões sobre corpo, linguagem, gênero e performatividade, torna-se evidente como a escrita feminina se configura como espaço de resistência, invenção e enfrentamento simbólico. Nesse sentido, a crítica literária feminista, especialmente a desenvolvida na França nas últimas décadas do século XX, representou um marco na redefinição do papel da mulher na literatura e na teoria. Aquino destaca que, “no campo literário francês, a crítica feminista teve duas vozes de grande influência: Hélène Cixous e Julia Kristeva” (Aquino, 2021, p.44). Ambas buscaram, em diálogo com a linguística, a psicanálise e a semiótica, compreender os mecanismos simbólicos que sustentam a subordinação feminina e, ao mesmo tempo, propor caminhos de emancipação por meio da linguagem. Inspiradas por Derrida e Lacan, suas reflexões partiram das categorias da *différance*, do imaginário e do simbólico, tensionando os limites de uma tradição literária construída a partir de uma lógica masculina e excludente. Entre essas teóricas, Hélène Cixous ocupa um papel central ao propor a *écriture féminine*, uma escrita do corpo e da diferença. Seu pensamento revela como a estrutura cultural e literária ocidental é sustentada por uma série de oposições binárias, “bem/mal, anjo/demônio, sujeito/objeto, ativo/passiva, destino/liberdade, dominador/dominada” (Aquino, 2021, p.44), que servem para manter o feminino no polo da submissão e da ausência. Esses pares não apenas organizam o discurso patriarcal, mas também moldam as representações literárias e simbólicas da mulher, reduzindo-a a objeto da narrativa e negando-lhe a condição de sujeito.

A proposta de Cixous dialoga diretamente com os debates já apresentados: se, como argumentam Butler e Irigaray, a mulher é historicamente construída como ausência, corpo silencioso, diferença sem representação, então a escrita torna-se um meio de romper essa lógica. A *écriture féminine* corresponde a esse gesto de ruptura, não apenas no conteúdo, mas na própria forma do texto, que deve escapar à rigidez da linguagem masculina e linear. Cixous propõe, portanto, uma escrita insurgente, livre das normas impostas pelo falocentrismo. Como observa Aquino (2021), para a autora a *écriture féminine* deve ser insurgente, que mostre a rebeldia da mulher e exclua o discurso do opressor quando esta constrói seu próprio discurso. Trata-se de uma escrita que desafia as fronteiras da linguagem tradicional, subverte a lógica binária e cria novos modos de expressão que refletem a multiplicidade da experiência feminina. Ao escrever para si mesma, a mulher não apenas narra o que antes lhe foi negado, seus desejos, dores e subjetividades, mas transforma a própria linguagem, libertando-a das amarras que a definiam como território masculino. A força do pensamento de Cixous reside exatamente nessa relação entre corpo, linguagem e liberdade. Ao conceber o texto como uma metonímia do ser feminino, a teórica sugere que escrever é um modo de se reapropriar do corpo e da história, rompendo com séculos de silenciamento. A escrita feminina, portanto, não busca apenas inserir a mulher na literatura, mas instaurar uma nova forma de pensar e sentir o mundo, em que o feminino deixa de ser o “outro” e passa a ser centro de enunciação. Assim, a *écriture féminine* não é apenas uma teoria literária, mas um projeto ético e existencial. Ela convida a mulher a se reconhecer como sujeito de sua própria narrativa e a inscrever sua experiência no tecido simbólico da cultura. A proposta de Cixous, ao lado de Kristeva, reafirma que a linguagem é também um espaço de poder, e que transformá-la é condição essencial para transformar a realidade. Escrever-se é, enfim, um ato de libertação: um gesto que rompe com a “mesma lei” que por tanto tempo afastou as mulheres “do texto, do mundo e da história” (Cixous, 2022, p.129).

A partir da proposta de Cixous e da crítica feminista, torna-se inevitável avançar para uma reflexão mais profunda sobre a categoria de gênero como construção histórica e política. Isso desloca novamente a discussão para Judith Butler e autoras que problematizam a ideia de sujeito e identidade no feminismo, especialmente quando se trata de considerar os corpos e experiências que escapam às normas hegemônicas. Trata-se de compreender que, escrever-se é um ato político; é, também, fundamental questionar quem pode ser esse sujeito da escrita e quem permanece excluído dela.

A construção das categorias de gênero e identidade sempre esteve associada a processos de exclusão e marginalização de determinados corpos e subjetividades. Judith

Butler questiona justamente “por meio de quais exclusões foi construído o sujeito do feminismo e como aqueles domínios excluídos voltam para assombrar a ‘integridade’ e a ‘unidade’ do ‘nós’” (Butler, 2018, p.84). Sua crítica desestabiliza a ideia de um sujeito universal do feminismo, ao evidenciar que as narrativas dominantes, ao tentarem definir quem é a mulher ou o sujeito político do movimento, acabam reiterando mecanismos de exclusão. Butler propõe, assim, uma reflexão sobre os limites das categorias identitárias e sobre a necessidade de incorporar as experiências que escapam à normatividade de gênero, sexualidade e corpo. Em diálogo com essa perspectiva, Young (2021) analisa as origens históricas das exclusões sociais no contexto do liberalismo burguês. Segundo ela, grupos como “os loucos, os de razão questionável, as mulheres” foram deliberadamente afastados da cidadania plena, o que demonstra como as estruturas políticas modernas se fundamentam em concepções restritivas de racionalidade e normalidade (Barbosa, 2023, p.44). Essas exclusões, além de políticas, são também simbólicas e corporais, pois definem quem é reconhecido como sujeito de direitos e quem permanece na fronteira da invisibilidade social. Butler e Young, portanto, convergem ao denunciar que a noção de sujeito, seja do feminismo ou da cidadania, foi construída sobre a negação de certas existências. Barbosa, ao retomar autores como Vergueiro (2016) e Preciado (2020), amplia essa discussão ao considerar “os cortes de gênero como estruturantes para entender os deslocamentos”, sem desconsiderar as diferenças internas que marcam cada experiência (Barbosa, 2023, p.73). Inspirando-se em Preciado, a autora enfatiza que determinados estigmas, especialmente os relacionados às sexualidades dissidentes, só podem ser compreendidos a partir de metodologias sensíveis, capazes de ler os corpos e espaços como expressões políticas. A experiência das mulheres lésbicas, por exemplo, é citada como emblemática: retratadas como “aespaciais”, essas mulheres têm suas presenças apagadas do espaço público, reflexo de uma feminilidade construída sob os moldes da heteronormatividade (Barbosa, 2023). Essas perspectivas convergem ao demonstrar que a exclusão não é um fenômeno acidental, mas estrutural, ela se manifesta na linguagem, na política e nos espaços que ocupamos.

A discussão sobre gênero e poder, sob a ótica de Foucault e Butler, revela como as identidades sexuais e corporais são atravessadas por discursos que se naturalizam ao longo da história. Foucault (2010) aponta que uma das formas mais eficazes de perpetuar o poder é por meio da naturalização de suas estruturas, de modo que o controle se torna invisível e, portanto, incontestável. O autor explica que o silenciamento construído em torno do sexo não significou mutismo e sim outras formas de proliferar e validar os discursos, ou seja, o poder não reprime a sexualidade, mas a reorganiza em torno de normas e saberes que a regulam.

Esse processo cria o que ele chama de polícias dos enunciados, instâncias que delimitam o que pode ou não ser dito sobre o corpo, o desejo e o gênero. Barbosa (2023) complementa essa reflexão ao afirmar que “as expectativas das performances generificadas do que é ser homem ou ser mulher são tecidas antes mesmo dos nossos nascimentos” (Barbosa, 2023, p.81). Isso demonstra que a identidade de gênero é construída antes da existência concreta do sujeito, inscrita em discursos culturais, familiares e científicos que moldam gestos, comportamentos e modos de expressão. É justamente essa naturalização que Judith Butler (2003) problematiza ao propor o conceito de status pré-discursivo do sexo. Para a autora, o sexo, tradicionalmente entendido como uma realidade biológica estável, é, na verdade, uma construção discursiva sustentada por regimes de poder e de saber. Butler questiona a ideia de que o gênero deriva do sexo, mostrando que ambos são performativos, isto é, constituídos por práticas e repetições reguladas. Assim, o sexo permanece intocado, como uma realidade óbvia, mas, segundo a autora, essa obviedade é uma ficção necessária para manter a coerência do sistema binário e da heteronormatividade. O discurso científico, nesse contexto, torna-se mais um instrumento de legitimação do poder, reforçando as fronteiras entre o masculino e o feminino. A teórica também argumenta que essa produção disciplinar do gênero gera uma falsa estabilização, pois busca “a construção e regulação heterossexuais da sexualidade no domínio reprodutor” (Butler, 2003, p.234). A coerência aparente entre sexo, gênero e desejo serve, portanto, para mascarar as discontinuidades que atravessam as experiências humanas. Nos contextos gays, lésbicos, bissexuais e trans, observa-se que o gênero não decorre do sexo, e o desejo tampouco se subordina a ele, revelando que nenhuma dessas dimensões expressa ou reflete a outra de modo fixo.

Desse modo, é possível traçar uma ponte entre as ideias de Foucault e Butler, pois ambos entendem o poder como um dispositivo que atua por meio do discurso, produzindo verdades sobre os corpos e as identidades. O que Foucault chamou de “polícia dos enunciados” encontra eco na teoria butleriana da performatividade, na medida em que ambos mostram como os sujeitos são formados e controlados pelas normas que parecem naturais. Barbosa, ao enfatizar que o corpo é um alvo discursivo antes mesmo do nascimento, reforça a ideia de que as expectativas de gênero são inscritas na carne, tornando-se parte da materialidade social. Portanto, a análise conjunta desses autores evidencia que o gênero não é um dado, mas uma construção histórica e política sustentada por discursos que se apresentam como neutros. Questionar essa naturalização é um ato de resistência, pois desestabiliza o poder que se oculta sob a aparência da normalidade e permite que novas formas de existir e de se reconhecer possam emergir.

Concluindo, percebe-se que o erotismo, o corpo e a escrita feminina não são apenas temas, mas campos de disputa simbólica atravessados por relações de poder, interditos e resistências. A escrita de mulheres, especialmente quando reivindica o corpo e o desejo, constitui um gesto de desobediência que desloca o sujeito do silêncio para a autoria, desarticulando categorias fixas como “mulher”, “corpo” e “sexualidade”. Ao problematizar tais categorias e revelar suas bases discursivas evidencia-se que a literatura não é neutra, mas um território político onde se decide quem pode falar, o que pode ser dito e com que legitimidade. É justamente a partir desse entendimento que se torna necessário deslocar o olhar para o espaço em que essas vozes são recebidas: o sistema literário, seus mecanismos de exclusão e consagração. Assim, abre-se a passagem para a próxima parte, onde a análise se volta à literatura como instituição, ao funcionamento do cânone e à posição marginal que autoras como Judith Teixeira ocupam quando ousam escrever o desejo feminino fora da norma

Tendo estabelecido as bases conceituais do erotismo como transgressão e problematizado a categoria mulher e o corpo como construções discursivas, é imperativo situar essa discussão no âmbito do sistema literário que recebe, legítima ou exclui vozes dissonantes. A literatura, enquanto instituição social, não está imune às relações de poder que organizam a sociedade mais ampla, pelo contrário, ela é um campo de força onde se travam batalhas decisivas sobre o que pode ser dito, por quem e de que forma. É nesse contexto que as reflexões de Rita Schmidt sobre centro e margens se tornam fundamentais para problematizar a posição de Judith Teixeira no sistema literário português do início do século XX. Em seu artigo, Schmidt (2008) discute como a exclusão de certas vozes do cânone é um processo de poder que define o que pode ou não ser legitimado como literatura e, esta perspectiva será, de certo modo, essencial para compreendermos como a obra de Judith Teixeira, ao tratar do erotismo e do desejo de mulheres e entre mulheres, foi relegada à margem e silenciada pela crítica.

Schmidt (2008) fundamenta sua análise ao afirmar que “a sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens” (Schmidt, 2008, p.95). Esta constatação, aparentemente simples, desvela a estrutura de poder que historicamente organizou não apenas a política, mas também a produção e a validação cultural pois, se o poder político e social foi masculino, o poder de definir o que é “Literatura” com L maiúsculo, o que merece ser lembrado, estudado e canonizado, também o foi. Esse controle masculino sobre os mecanismos de consagração literária criou um centro normativo, um conjunto de valores, temas, estilos e comportamentos autorais considerados legítimos, e,

consequentemente, margens para onde foram empurradas todas as produções literárias que não se enquadrar nesse modelo. A perspectiva de Schmidt (2008) permite compreender a literatura como uma categoria dinâmica e transitiva, um fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais e, portanto, profundamente inserido nos modos de produção material e processos sociais concretos. Por esse viés, aprofundam-se questões sobre a relação da literatura com representações culturais, com modos de subjetivação e com a constituição de identidades, particularmente à luz do reconhecimento das relações saber/poder inscritas nos mecanismos de controle e legitimação do processo de construção das tradições literárias. Essa abordagem é crucial porque desnaturaliza o cânone, deixando de ser uma coleção neutra das “melhores” obras para se revelar como uma construção histórica e política. Schmidt (2008) defende que investigar os processos históricos de inclusão e exclusão permite compreender como as ideologias influenciam as estruturas que determinam o que é considerado literário e a função da história literária, a qual se constitui como uma narrativa orientada por escolhas políticas, e não por decisões neutras ou desinteressadas. A marginalização de Judith Teixeira, não foi, portanto, um acidente ou um simples reflexo de sua “má qualidade” literária, julgamento emanado pelos próprios critérios do centro dominante, mas sim o resultado de uma escolha política. Uma escolha que definiu que a expressão de um erotismo feminino explícito, especialmente aquele que ousava desviar-se da heteronormatividade, era incompatível com os valores da “verdadeira” literatura portuguesa daquele período. A partir da compreensão de que a marginalização de Judith Teixeira é fruto de uma escolha política e de um sistema literário regido por valores patriarcais, torna-se necessário olhar mais de perto para os mecanismos concretos pelos quais essa exclusão se realiza. Se o centro do sistema literário determina o que é aceitável, é nas fronteiras que percebemos com mais nitidez como certos discursos são tolerados apenas até o ponto em que não ultrapassam um limite moral ou social estabelecido.

Os mecanismos de exclusão operavam, e ainda operam, através de critérios muitas vezes velados e, no contexto específico da escrita feminina, Severino e Leite elucidam essas barreiras ao observarem que “não causava espécie, por exemplo, que mulheres escrevessem (apesar do diminuto número em séculos anteriores), mas que não ultrapassassem o ‘bom senso moral’” (Severino e Leite, 2021, p.4-5). O problema, no caso de autoras como Judith Teixeira, não era o ato de escrever em si, mas o conteúdo e a forma da escrita, visto que existia uma fronteira moral tácita e rigidamente vigiada; ou seja, as autoras podiam circular no campo literário desde que se restringissem aos temas considerados apropriados ao seu gênero. De acordo com Severino e Leite (2021), a produção literária feminina, especialmente no

período de publicação de Judith Teixeira, costumava restringir-se a temáticas consideradas socialmente apropriadas às mulheres, como as prendas domésticas, os amores idealizados, a devoção à família e a valorização da maternidade, tópicos convencionalmente agrupados sob a denominação de “caderno rosa”. Essa delimitação temática, entretanto, excluía narrativas que abordassem o erotismo ou a representação do corpo feminino como sujeito de desejo e de realização de suas próprias vontades. Nesse sentido, é possível percebermos que a transgressão de Judith Teixeira foi, novamente e, portanto, dupla: em primeiro lugar, por abordar o erotismo, um tema tradicionalmente interdito para a escrita feminina; e, em segundo, ao fazê-lo a partir da perspectiva de um corpo feminino que se afirma como sujeito ativo do desejo, e não como simples objeto passivo da contemplação ou do desejo masculino. Assim, sua obra materializa aquilo que Severino e Leite (2021) identificam como a afirmação do corpo e de seus impulsos, o que a torna uma ameaça à ordem literária e à moral vigente.

É precisamente neste ponto que a teoria de Bataille (1987) sobre a transgressão se encontra com a análise sociológica de Schmidt (2008) e a observação de Severino e Leite (2021): o interdito social, a regra não escrita que proibia as mulheres de escreverem sobre erotismo a partir de uma experiência corporal autônoma, criou as condições para um ato transgressivo de grande potência simbólica. A literatura, como espaço ritualizado da transgressão batailleana, ofereceu a Judith Teixeira o palco para suspender momentaneamente esse interdito, ou seja, ao publicar seus poemas, ela não destruiu a norma, que, de fato, se reafirmou ao silenciá-la, mas experienciou e ofereceu aos leitores uma suspensão daquela ordem, um vislumbre de uma soberania possível através do desejo. A beleza inquietante de sua poesia, seguindo a concepção de Bataille, não reside apenas na forma, mas na violência simbólica de seu conteúdo que apropria-se de uma voz e de um corpo que deveriam permanecer mudos. A figura da mulher em seus poemas, longe de ser apenas o objeto belo e inacessível descrito por Bataille (1987) na tradição masculina, torna-se o sujeito que experiencia e articula a beleza e a tristeza da dissolução do eu no ato erótico. Ela ressignifica a relação entre o sagrado e o profano, não como uma devota perante um ícone, mas como uma sacerdotisa de seu próprio corpo e de seu próprio desejo, em uma experiência que é, ao mesmo tempo, estética, erótica e espiritual.

Ao compreender que a marginalização de Judith Teixeira está inserida em estruturas históricas de exclusão simbólica, é preciso agora situar essa questão no interior de um processo mais amplo: a história da literatura enquanto espaço estruturado por vozes dominantes e marcado pela omissão deliberada de outras. O apagamento das mulheres, como autoras e como sujeitos de representação constitui, portanto, não apenas um fenômeno

estético, mas político. A história da literatura ocidental é marcada por um longo processo de exclusão e silenciamento das vozes femininas. Durante séculos, o campo literário foi dominado por um “rosto oficial”, como observa Aquino (2021), “masculino [...] branco, heterossexual, culto, abastado e que representa uma classe social privilegiada” (Aquino, 2021, p.35). Essa constatação denuncia não apenas a desigualdade de gênero no universo das letras, mas também a força de uma estrutura simbólica que, ao legitimar apenas determinadas vozes, marginaliza outras tantas. Tudo o que “destoa desse quadro [...] é imediatamente contestado, posto à prova, levado ao território da dúvida”, o que revela o caráter excludente e hierarquizado desse espaço (Aquino, 2021, p.35). Nesse contexto, a mulher que desejava escrever enfrentava um duplo desafio: a conquista da palavra e o reconhecimento de sua legitimidade. A literatura, compreendida como um campo de poder, tornou-se um terreno de disputas e resistências. Aquino ressalta que “a ambição da escrita para os que estão à margem do grupo que impõe as regras de funcionamento do espaço literário não é um caminho de fácil peregrinação”, pois as mulheres precisaram lutar contra preconceitos arraigados e contra a própria negação de sua capacidade criativa (Aquino, 2021, p.35). Não por acaso, muitas autoras foram forçadas a ocultar sua identidade, como recorda Virgínia Woolf em *Um teto todo seu*, ao ironizar que “Anônimo [...] com frequência era uma mulher” (Woolf, 2014, p.73). A anonimidade feminina, portanto, não foi fruto do acaso, mas uma imposição de uma sociedade que limitava o acesso das mulheres ao campo intelectual.

A partir do momento em que as mulheres começaram a romper o silêncio e a narrar suas próprias experiências, uma nova representação emergiu na literatura. Perrot destaca que essa “ruptura do silêncio se deu quando as mulheres passaram a contar suas próprias histórias”, o acesso à educação e ao conhecimento científico e cultural foi determinante para que elas se tornassem, simultaneamente, “autoras e sujeito representado” (Perrot 2005; 2007 *apud* Aquino, 2021, p.37). Essa dupla condição reflete uma transformação profunda, a mulher não mais apenas figura no texto como objeto do olhar masculino, mas se afirma como sujeito produtor de sentido e de discurso. Com isso, surge também uma nova forma de pensamento sobre o feminino. Aquino (2021) observa que “a luta de posições dentro dos campos literário e intelectual em torno da questão feminina foi de grande influência para a construção de um espaço de tomada de posições”, no qual as próprias mulheres passaram a teorizar sobre si mesmas e sobre sua representação (Aquino, 2021, p.42). Esse movimento teórico e crítico foi essencial para o nascimento de um pensamento feminista dentro da literatura, que não apenas reivindica espaço, mas também questiona os paradigmas e os estereótipos consolidados pela tradição patriarcal. É nesse ponto que a crítica literária feminista se torna uma ferramenta de

resistência e subversão. Ao reler as obras canônicas, ela desvela os mecanismos de representação do feminino construídos sob a ótica masculina. Como lembra Zolin (2005), nas narrativas escritas por homens, o feminino foi frequentemente categorizado em “conotações positivas e negativas”, sustentadas por “estruturas sociais instituídas no campo de poder [...] ditadas por padrões do patriarcalismo” (Zolin, 2005, p.190). As personagens femininas, quando não idealizadas como esposas dóceis e virtuosas, eram descritas como cortesãs, adúlteras ou megeras, sempre em função da trajetória do herói masculino.

Contudo, autoras como Judith Teixeira operam uma inversão desses códigos. Nesse sentido, observa-se que Judith Teixeira faz uso desses estereótipos como um movimento de subversão, ao conceder protagonismo às figuras tradicionalmente marginalizadas, transformando-as em expressões de força e desejo. Essa estratégia revela um gesto de apropriação, pois ao reinscrever o que fora considerado negativo, a escritora reconfigura o imaginário literário e reafirma a potência de uma voz feminina insurgente. Desse modo, a inserção das mulheres na literatura não é apenas uma questão de representatividade, mas um ato político e simbólico. Ao conquistarem o direito à palavra, elas desafiam a estrutura de poder que define quem pode ou não falar. O gesto de escrever torna-se, assim, um modo de existir e resistir. A mulher-autora rompe o silêncio imposto, ressignifica as imagens estereotipadas e amplia as fronteiras do dizer literário.

Ao compreender que a escrita feminina constitui um ato de resistência e inscrição simbólica no campo literário, torna-se indispensável evidenciar que essa escrita, apesar de significativa e múltipla, foi historicamente invisibilizada. O apagamento das mulheres no sistema literário não é fruto de esquecimento casual, mas consequência de estruturas patriarcais de consagração, definidas por critérios que privilegiaram determinadas vozes, silenciando outras. A literatura de autoria feminina, ao longo da história, tem sido marcada pela invisibilidade e pela exclusão. Aquino (2021) observa que “a literatura de autoria feminina sempre foi refém da invisibilidade, do antagonismo e da exclusão” (Aquino, 2021, p.52), o que revela um padrão persistente de silenciamento das mulheres, tanto como personagens quanto como criadoras de obras. As escritoras, portanto, ocupam uma posição marginal dentro do campo literário, lutando constantemente para “terem seus nomes lembrados nas escolas, universidades, academias, livrarias e demais lugares de prestígio” (Aquino, 2021, p.52). Essa constatação denuncia uma estrutura histórica e cultural que legitima apenas determinadas vozes e apaga outras, sobretudo as femininas. A marginalização das escritoras não é um fenômeno isolado, mas um reflexo de um cânone literário moldado por critérios patriarcais. Aquino (2021) destaca que “as escritoras portuguesas e brasileiras,

que antecederam o século XX, são ilustres desconhecidas do cânone de suas respectivas pátrias” (Aquino, 2021, p.52). A ausência feminina nos compêndios e manuais escolares reforça a ideia de que a literatura sempre foi contada sob a perspectiva masculina. “É como se, no período em que decorreram as escolas literárias apresentadas nesses estudos, não existissem mulheres escrevendo e publicando” (Aquino, 2021, p.52), afirma a autora, evidenciando o apagamento sistemático de vozes que, embora ativas, foram deliberadamente desconsideradas.

A pesquisadora Zahidé L. Muzart amplia essa análise ao relacionar a exclusão feminina aos mecanismos de consagração literária. Segundo ela, o cânone “está relacionado a vários aspectos da história literária e social” que determinam quais autores e obras serão lembrados ou esquecidos. As “instâncias de sagração”, editoras, academias e crítica, definem o que é considerado canônico, e, por “não terem sido agraciadas com a validação simbólica de seus pares”, as escritoras luso-brasileiras “foram negligentemente apagadas da história oficial da literatura” (Muzart, 1995 *apud* Aquino, 2021, p.52). Assim, o esquecimento não é casual, mas resultado de um processo estrutural de exclusão simbólica e o resgate da autoria feminina não se limita à recuperação de nomes esquecidos, mas implica uma revisão crítica da própria história literária. Recolocar essas mulheres no centro da narrativa é também questionar os critérios de consagração e a legitimidade de um cânone que, ao se pretender universal, foi construído sobre a exclusão. Reconhecer a presença das escritoras é, portanto, um ato político e epistemológico, é desafiar o silêncio imposto e afirmar que a literatura não pode ser compreendida plenamente enquanto metade de suas vozes permanecer oculta. A literatura de autoria feminina, embora ampla e diversa, foi historicamente desvalorizada pela crítica e pela historiografia literária. Aquino aponta que “a produção das mulheres sempre foi significativa e múltipla quanto ao gênero literário”, mas, para os historiadores, “não foi uma literatura relevante para ser contabilizada e unida aos textos consagrados” (Aquino, 2021, p.52). Essa exclusão não se deve à ausência de qualidade ou quantidade, mas ao domínio de um discurso patriarcal que naturaliza a centralidade masculina. O cânone, formado majoritariamente por homens, impôs a falsa ideia de que a escrita masculina expressa uma “experiência universal do mundo”, enquanto a feminina estaria restrita ao “íntimo” e ao “particular” (Aquino, 2021, p.52). Contudo, como observa a própria Aquino (2021), a literatura produzida por mulheres “pode apresentar perspectivas sobre o mundo que divergem da ideologia dominante masculina”; longe de ser um olhar limitado, a voz feminina revela “um horizonte a mais a ser considerado na representação sócio-histórica da realidade”. Assim, a escrita de autoria feminina assume o papel de voz simbólica “do excluído, a voz do outro”, que amplia o

entendimento da experiência humana (Aquino, 2021, p.52-53). Revalorizar essa produção, portanto, significa romper com a falsa universalidade masculina e reconhecer que toda narrativa é situada, plural e indispensável para a construção de uma literatura verdadeiramente representativa.

Em síntese, este capítulo buscou demonstrar que o erotismo, o corpo e a escrita feminina constituem territórios de tensão onde se inscrevem interditos, exclusões e resistências. Ao articular autores como Bataille, Foucault, Cixous, Butler, Irigaray e Schmidt com reflexões sobre corpo, linguagem, gênero e poder, foi possível compreender que a literatura não é apenas um espaço de expressão estética, mas um campo atravessado por relações de força, onde se decide quem pode falar, o que pode ser dito e como esse dizer será recebido. A escrita feminina, especialmente quando assume o desejo como experiência corporal autônoma, rompe com séculos de silenciamento e subordinação, deslocando a mulher de objeto a sujeito do discurso. No entanto, essa transgressão simbólica encontra resistência nos mecanismos de consagração literária, responsáveis por fixar o cânone e relegar às margens tudo o que escapa ao modelo dominante de masculinidade, moralidade e heteronormatividade. É nesse cruzamento entre erotismo, corpo e marginalidade literária que se inscreve a obra de Judith Teixeira. Poeta que ousou escrever o desejo feminino, inclusive safoerótico, Judith Teixeira confrontou diretamente o interdito social e o interdito literário de sua época, tornando-se exemplo vivo de como a linguagem pode subverter, mas também de como o poder reage para restaurar suas fronteiras. Sua obra foi silenciada, censurada e apagada, não por falta de valor estético, mas porque representava uma ameaça à ordem simbólica vigente. Assim, compreender Judith Teixeira implica compreender também os mecanismos históricos de apagamento, a moralidade católica, o conservadorismo social e o funcionamento do sistema literário português nas primeiras décadas do século XX.

Por isso, o próximo capítulo se dedicará a situar essa autora no tempo e no espaço em que escreveu. O segundo capítulo examinará o contexto histórico-social de Portugal no início do século XX, o ambiente cultural modernista, as tensões políticas e morais que moldaram a recepção de sua obra, bem como a posição social da escritora. Além disso, serão apresentadas as características gerais de sua poesia, marcada pelo erotismo, pela subjetividade feminina e pela expressão de uma voz sáfica, de modo a compreender como sua escrita se constrói como ruptura, insubordinação estética e afirmação de uma existência possível para os corpos e desejos que a literatura tradicional preferiu silenciar.

2 JUDITH TEIXEIRA: UMA VOZ SÁFICA NAS MARGENS DO MODERNISMO PORTUGUÊS

“Para fazer a história das mulheres é necessário
saber escutar o silêncio e aprender a ver o invisível.”
Zilia Castro

A epígrafe de Zilia Castro serve como um imperativo metodológico e ético para a recuperação da figura de Judith Teixeira, uma vez que ela nos convida a um exercício de atenção aguçada, a sintonizar nossos ouvidos com as frequências do que foi calado e a treinar nosso olhar para perceber as formas que a história convencional tornou invisíveis. Como pontuado por Castro, é preciso que comecemos a observar e escutar de maneiras não convencionais para que possamos não apenas resgatar vozes femininas que foram apagadas e silenciadas, mas também dar voz a essa problemática e começar o longo processo de desfazê-la. Para isso, é preciso fazermos um movimento de “reapropriação dos corpos” e, a partir desse movimento, começarmos a reclamar esses “corpos-espacos” e desprendê-los de ideais normativos, essas identidades sendo justapostas e sobrepostas às características externas vindas das especificidades dos meios aos quais estão inseridos. A não conformidade desses corpos com o meio cria resistências e tentativas subversivas de novas ordens. A trajetória de Judith Teixeira encarna dramaticamente esse processo, pois, quando começa a compartilhar sua escrita com a sociedade portuguesa da época, ela e seus versos enfrentam uma grande repressão, isso porque esse corpo não adequado às conformidades do meio ao qual estava inserido traz uma versão visionária de um “novo corpo”, corpo esse que não mais adequa-se ao entendimento binário e heteronormativo dos corpos e existências, que foge da exclusividade de um único “eu masculino” e um único “outro feminino” (ou vice-versa). Esse novo corpo, então, distorce as linhas de distribuição de papéis de interação, comportamentais e sexuais. A partir desse norte ético-metodológico, a primeira parte desse capítulo situará o contexto sócio-histórico, o lugar das mulheres e das mulheres escritoras e o modernismo português, o terreno onde a poesia de Judith Teixeira irrompe como gesto erótico-transgressor e, por isso mesmo, é repelida, silenciada e posteriormente relegada às margens do sistema literário.

Nas primeiras décadas do século XX, Portugal atravessava um momento de intensas transformações políticas e sociais com a instauração da Primeira República (1910-1926). Apesar do discurso de modernização e progresso, as estruturas sociais permaneciam profundamente marcadas pelo patriarcalismo. Nesse cenário, a participação das mulheres no

campo intelectual não se traduzia em efetiva legitimação. Conforme aponta Edfeldt (2006), mesmo com o aumento do número de escritoras, seus nomes raramente figuravam nas historiografias literárias, e, quando o faziam, eram identificadas como “um grupo à parte, por serem ‘mulheres’”, evidenciando a categorização de gênero como mecanismo de exclusão simbólica (Edfeldt, 2006, p. 86). É também nesse período que ocorre um fenômeno expressivo, o chamado *boom* de poetisas da década de 1920, considerado o momento de maior visibilidade da poesia feminina em Portugal. No entanto, tal visibilidade não resultou na consolidação dessas autoras no sistema literário, ao contrário, foram exatamente as escritoras dessa geração as que mais “sofreram um silenciamento na historiografia literária portuguesa” (Edfeldt, 2006, p. 90). A exclusão foi tão profunda que os manuais de literatura raramente as mencionam, constituindo Florbela Espanca como uma exceção isolada, uma “ilha” no panorama literário (Edfeldt, 2006). Assim, a marginalização não ocorreu pela ausência de produção literária, mas pelo apagamento posterior na memória cultural e crítica. O levantamento realizado por Giavara (2017) confirma que houve um aumento significativo de mulheres publicando poesia nesse contexto, antologias como *Poetisas portuguesas* (1917), de Nuno Catarino Cardoso, *Antologia das mulheres poetas portuguesas* (1961), de António Salvado, e *Poetisas hoje* (1931), de Albino Forjaz de Sampaio, registram mais de uma centena de autoras atuantes nesse período. Contudo, o contraste entre a expressividade numérica e a invisibilidade crítica revela uma tensão: se, por um lado, esses números demonstram uma conquista de espaço, por outro, suscitam questionamentos sobre os motivos que relegaram essa produção ao esquecimento do público e da crítica (Giavara, 2017, p. 83).

A explicação para esse apagamento ultrapassa a simples ausência de reconhecimento, trata-se, na verdade, de um sistema cultural estruturado sobre hierarquias de gênero, em que a autoria feminina era sistematicamente inferiorizada. Ivia Alves (1999) observa que a representação da mulher na sociedade burguesa estava vinculada ao espaço doméstico e à vida familiar, restringindo suas possibilidades de atuação social e simbólica, esse cerceamento repercutiu na literatura produzida por mulheres, que se viu inclinada a um viés subjetivo e emocional, não apenas por escolha estética, mas como consequência de um contexto que lhes negava o espaço público (Alves, 1999). Giavara (2017) destaca ainda que tais textos eram divulgados em ambientes privados (salões literários, reuniões domésticas, jornais locais e revistas dirigidas a um público feminino), o que colaborou para a construção de uma literatura moderada, capaz de evitar “punições sociais” como a marginalização e a condenação moral (Alves, 1999, p. 111). Esse afastamento do espaço público consolidou uma dupla invisibilidade, por um lado, as mulheres escreviam, por outro, escreviam em lugares que a

crítica oficial não legitimava. Além disso, a permanência da subjetividade e da interioridade como marcas do discurso feminino, como observa Rita Terezinha Schmidt (1999), revela tanto uma estratégia de resistência quanto uma consequência da exclusão histórica, a escrita feminina passa a evidenciar uma identidade atravessada pela experiência do corpo, do desejo, da memória e da sexualidade, instaurando novos sentidos sobre temas que haviam sido silenciados; essa subjetividade, longe de ser apenas introspecção, desvela a relação entre linguagem, poder e resistência, confrontando o olhar masculino dominante (Schmidt, 1999).

Dessa forma, o contexto da Primeira República Portuguesa demonstra que o problema da autoria feminina não se fundamentava na ausência de produção, mas nas condições de recepção, circulação e legitimação. Entre silenciamentos, apagamentos historiográficos e resistências, delineia-se o cenário em que emergirá o modernismo português e, posteriormente, a obra de Judith Teixeira, uma poeta que, ao explorar erotismo e transgressão a partir de uma perspectiva feminina e sáfica, desafiou não apenas as convenções estéticas de seu tempo, mas também os dispositivos de controle sobre o corpo e a palavra da mulher.

Se, acima, evidenciou-se a marginalização das escritoras pela crítica e pelos registros historiográficos, torna-se agora essencial compreender os mecanismos pelos quais esse apagamento foi sustentado, assim como as estratégias de resistência criadas por mulheres que insistiram em escrever. A crítica literária, predominantemente masculina, instaurou critérios de legitimidade que associavam a escrita “universal” ao racional e ao intelectual, desqualificando a produção feminina por supostamente pertencer ao campo do emocional e do subjetivo (Giavara, 2017). Essa hierarquização entre razão e sentimento, público e privado, serviu como instrumento simbólico para relegar a literatura de autoria feminina à periferia do valor estético, ao mesmo tempo em que inviabilizavam o modo como tais textos expunham tensões entre corpo, desejo e norma social. Nesse sistema, muitas escritoras se viram diante de uma escolha que exponencia a violência simbólica do período: calar-se ou enfrentar a exposição; Aquino traduz essa tensão ao questionar se era melhor “escrever sobre silêncios e permanecer anônima” ou “publicar e enfrentar os nãos ante a sua verdadeira face” (Aquino, 2021, p. 33). A escrita, nesse contexto, não era apenas criação, mas decisão ética: ocultar-se para sobreviver socialmente ou afirmar-se correndo o risco de condenação moral, apagamento e ridicularização pública. O gesto de publicar, portanto, envolvia atravessar um território de censuras explícitas e implícitas que colocavam o corpo da mulher, e especialmente sua sexualidade, sob o olhar vigilante da sociedade. Essas dificuldades não se limitavam ao ato de escrever, mas estendiam-se ao modo como a história da literatura seleciona o que será lembrado. Compreender o lugar marginal ocupado pelas escritoras portuguesas no início do

século XX exige analisar como a memória literária é construída e quais mecanismos definem o que será lembrado ou silenciado. Ao discutir a formação da história literária, Schmidt (2008) evidencia que a exclusão das mulheres não decorreu de um mero esquecimento casual, mas de um processo regulado por discursos críticos que estabeleceram critérios de valor e legitimidade (Schmidt, 2008). Tais discursos operam como filtros simbólicos que determinam quais vozes seriam reconhecidas como representativas da cultura nacional. Desse modo, consolidou-se uma memória seletiva, que incorporou experiências masculinas como universais enquanto relegou ao esquecimento as produções que emergiram de perspectivas femininas. Esse mecanismo de seleção, segundo Schmidt, constitui um “pacto narrativo de consenso” que organiza a memória coletiva combinando lembrança e esquecimento (Schmidt, 2008, p. 132-133). Nesse pacto, o passado não é apenas registrado, mas moldado para corresponder a determinados ideais culturais, o que implica a exclusão de discursos que não se alinham com a identidade dominante. Ao tornar invisíveis as escritoras e suas obras, o sistema produziu uma história literária que naturaliza a ausência de mulheres, convertendo-a em norma. Tal ausência, no entanto, é resultado de escolhas políticas e ideológicas, e não de uma suposta inexistência de produção literária feminina.

Frente a essa lógica de exclusão, emergiu, já no século XX, a necessidade de rever o cânone, recuperando autoras esquecidas e questionando os fundamentos da historiografia literária. Ferreira (1998) evidencia que, ainda no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, tornou-se uma das principais agendas feministas o projeto de resgatar escritoras ausentes dos registros oficiais e reler criticamente o cânone literário nacional (Ferreira, 1998 *apud* Klobucka, 2009, p.17), em complementação, Zolin (2005) diz que esse movimento foi impulsionado por uma crítica orientada pela alteridade e pela diferença, retirando do anonimato inúmeras obras e desafiando a ideologia que regulava o saber literário; ou seja, não se tratava apenas de reinserir autoras na história, mas de revelar como memória, poder e literatura foram instrumentos de manutenção de hierarquias de gênero. Nesse cenário, a escrita feminina assume um caráter duplamente transgressor: por existir e por insistir em dizer o que lhe era interdito. Em diálogo com isso, Cixous (2022) nos mostra que, para a mulher, o simples ato de falar, “abrir a boca”, tornar-se audível, já constituía uma desobediência aos códigos sociais, pois sua palavra corria o risco de se perder na “surda orelha masculina”, que só reconhecia como legítimo o discurso moldado segundo os interesses do masculino (Cixous, 2022). Quando essa fala aborda mais diretamente o corpo, o prazer ou a sexualidade feminina, o incômodo aumentava: editores, críticos e leitores “torciam o nariz”, reagindo com repulsa e medo diante de textos que nomeavam o desejo da mulher e, mais ainda, quando essa mulher

desejava outra mulher. Desse modo, falar do erotismo feminino, e principalmente do erotismo sáfico, era ultrapassar a fronteira do aceitável, configurando uma ameaça à ordem simbólica que sustentava a moral burguesa e o silêncio sobre a sexualidade da mulher. Esse aspecto é decisivo para compreender a singularidade de Judith Teixeira no contexto modernista, contudo, antes de adentrar sua obra, é necessário compreender como esse ambiente de censura, esquecimento e resistência prepara o terreno onde o modernismo português vai construir sua estética de ruptura e onde figuras como ela encontrarão tanto espaço de criação quanto rejeição.

Após compreender o cenário de silenciamento, esquecimento e resistência que marcou a presença das mulheres no campo literário português, torna-se fundamental analisar o ambiente cultural no qual se dá a transformação estética do início do século XX: o modernismo. Esse movimento, ao surgir, não rompe apenas com formas literárias anteriores, mas também com concepções morais, artísticas e subjetivas herdadas do século XIX. Segundo Giavara (2015), para muitos intelectuais da época, a máxima de Peter Gay, “Make it new!”, sintetizava o espírito modernista: destruir modelos estagnados, reinventar a arte e repensar o papel do artista diante de uma sociedade ainda enraizada em valores conservadores. A atitude modernista se sustenta sobre dois princípios destacados por Peter Gay: o “fascínio pela heresia” e o compromisso com um exame profundo de si mesmo, o gesto de transgredir, de confrontar a moral burguesa e de desafiar o que era culturalmente estabelecido, tornava-se um valor em si, não se tratava apenas de inovar formas poéticas ou narrativas, mas de transformar a própria sensibilidade (Gay, 2009, p. 20). Gay observa que os modernistas cultivavam, com prazer, “o puro gesto de insubordinação bem-sucedida contra a autoridade vigente”, ao mesmo tempo em que voltavam o olhar para si, questionando suas próprias crenças e ideologias (Gay, 2009, p. 21). Esse movimento de ruptura e introspecção prepara o terreno para que temas antes considerados impróprios, como o corpo, o desejo e a sexualidade, sejam incorporados ao campo estético.

Nesse contexto de experimentação, a noção de luxúria, até então condenada pela moral cristã como um dos sete pecados capitais, ganha novos contornos. Na apresentação dos escritos de Valentine de Saint-Point, Fernando Cabral Martins destaca como a bailarina e dramaturga entende a luxúria como “conceito-síntese entre enlouquecimento e inteligência”, uma espécie de sublimação do desejo em potência criadora (Martins, In Saint-Point, 2009, p. 5). Para Saint-Point, a luxúria deixa de ser pecado para se tornar força vital, movimento de expansão do ser e experiência sensorial que une corpo e espírito, ela a descreve como “a alegria dolorosa de uma carne consumada” e “a síntese sensorial e sensual dum ser para a

máxima libertação do seu espírito”, deslocando o erotismo do campo da culpa para o da criação (Saint-Point, 2009, p. 35). Essa concepção alcança um ponto ainda mais subversivo quando Saint-Point afirma que “de uma carne sã e forte purificada pela carícia, o espírito brota lúcido e claro”, o erotismo, assim, não corrompe, mas ilumina, não rebaixa o sujeito, mas o eleva a uma comunhão com a “natureza cósmica” (Saint-Point, 2009, p. 39). Essa visão encontra eco em artistas e escritores modernistas que, influenciados pelo pensamento freudiano e pela atmosfera cultural francesa, passaram a ver a sexualidade não apenas como denúncia social ou provocação, mas como dimensão constitutiva da existência humana (Giavara, 2015). Os primeiros modernistas portugueses, motivados por essa nova sensibilidade, entenderam que a sexualidade poderia fragilizar os pilares da moral burguesa, assim, o erotismo tornou-se instrumento de contestação do status quo, mas também objeto estético, isto é, parte da própria construção da linguagem poética e subjetiva. Nesse cenário, o corpo deixa de ser assunto interdito e passa a constituir matéria de arte, todavia, é importante ressaltar que, embora o modernismo abra caminhos para a transgressão, nem todos os corpos usufruem deste espaço em igualdade; o corpo masculino e heterossexual adentra o modernismo com relativa legitimidade; já o corpo feminino, sobretudo o corpo desejante e erótico, permanece à margem, sujeito a censuras e resistências mais intensas. É justamente nessa fissura entre o desejo modernista de ruptura e a persistência de estruturas patriarcais que a obra de Judith Teixeira se insere. Ela irrompe no campo literário com uma poesia que não apenas utiliza o erotismo como linguagem estética, mas ousa inscrevê-lo a partir de uma perspectiva feminina e sáfica; tal gesto não significa apenas aderir ao espírito modernista, mas tensioná-lo, expondo seus limites e contradições. Sua escrita dá corpo a uma transgressão dupla: contra a moral burguesa e contra a tradição literária que insistia em silenciar a sexualidade feminina.

A emergência de Judith Teixeira no cenário literário português insere-se no contexto do modernismo, movimento que, como se discutiu anteriormente, valorizava a ruptura com a tradição e o questionamento das formas cristalizadas da arte. Os modernistas empenharam-se em transformar a literatura em campo de experimentação estética, intelectual e existencial, no entanto, embora sua poética dialogue com esse espírito subversivo, a presença de Judith Teixeira no modernismo é atravessada por um fator decisivo, ser mulher e fazer da sexualidade feminina, e mais especificamente, da sexualidade sáfica, o centro de sua criação poética. Iliyana Chalakova (2012), ao estudar sua obra a partir das lentes da crítica feminista e queer, destaca que a poesia judithiana deve ser lida como modernista não apenas pela forma, mas pela maneira como reformula a representação do desejo, da identidade e da alteridade.

Conforme destaca a autora, sua escrita não se limita à introspecção, mas confronta normas sociais e sexuais ao incorporar a experiência safoerótica feminina como discurso legítimo, e, essa dimensão da alteridade sáfica, por sua vez, a posiciona nas margens do modernismo, não por ausência de inovação, mas exatamente por transgredir as fronteiras do que, mesmo dentro deste movimento, era aceitável dizer (Chalakova, 2012). Essa ousadia poética é ressaltada por Giavara, ao afirmar que Judith Teixeira “trouxe para a sua poética uma nova maneira de discorrer sobre o amor e a sexualidade feminina” e que a partir disso “alterou a forma como tais temáticas eram tratadas na literatura escrita por mulheres na década de 1920” (Giavara, 2015, p. 72). Ao declarar que a luxúria é a força motriz de seu gesto criativo, a autora reafirma que seu erotismo não é ornamento textual, mas princípio estruturante de sua estética, com isso, Judith Teixeira desloca o erotismo do lugar de pecado ou desvio para o campo da criação, alinhando-o à transgressão modernista, mas acrescentando-lhe um ponto de vista feminino e dissidente.

Sua inserção no modernismo não é apenas participação, mas confronto, de acordo com Giavara ao observar que, “com sua ousadia literária, Judith Teixeira se colocou em sintonia com a ambiência subversiva instaurada pelos modernistas, mas também foi além ao incluir uma nova semântica do feminino nesse contexto predominantemente masculino” (Giavara, 2015, p. 72). A poeta não apenas assimilou o impulso de negação das normas estéticas e morais, como o radicalizou ao deslocar a mulher de objeto de desejo para sujeito desejante. Ao falar em primeira pessoa, ao celebrar o corpo e a volúpia, rompeu com a imagem idealizada e silenciosa da mulher, assumindo um lugar ativo e criador no discurso erótico, porém, esse gesto não ocorreu sem resistências. Mesmo inserida em um meio cultural que se pretendia iconoclasta, Judith Teixeira encontrou desprezo, censura e silenciamento, sua voz revelou o limite do modernismo enquanto movimento revolucionário: embora aberto à inovação formal, ainda mantinha, em muitos setores, o controle sobre quais corpos e quais desejos podiam ocupar os espaços de fala. Judith Teixeira tensiona essa contradição ao fazer da poesia um lugar de afirmação do desejo entre mulheres, articulando erotismo, transgressão e escrita.

Ao contrário de muitas escritoras de sua época, cuja expressão subjetiva ainda se via condicionada por limites morais e sociais, Judith Teixeira assumiu deliberadamente a luxúria como núcleo de sua poética e fundamento de sua expressão estética. Giavara destaca que sua contribuição inovadora residia justamente na maneira como abordou o amor e a sexualidade feminina, alterando os contornos dessa temática na literatura feita por mulheres nos anos 1920, ou seja, a autora não apenas tematiza o erotismo, mas declara que “a luxúria é a mola

propulsora do seu ato criativo”, deslocando o desejo do campo do interdito para o da criação (Giavara, 2015, p. 72). A luxúria como energia estética e existencial surge expressa na própria voz da poeta em *De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a vida...* (1926), Judith Teixeira afirma ter consciência do desacordo entre sua concepção de moral e a moralidade dominante, e declara: “gritei nos meus conceitos de Beleza a grande porção de luxúria que marca, afinal, todas as atitudes fortes dos verdadeiros artistas” (Teixeira, 1996, p. 205). Esse ato nos mostra que, ao invés de defender-se ou justificar-se, ela transforma a acusação de imoralidade em afirmação de autenticidade estética; ou seja, longe de apresentar um mea-culpa, Judith Teixeira “provocativamente, chama a atenção para a tonalidade vibrante de sua escrita e para o fato de essa tonalidade erótica ter causado tanto escândalo” (Giavara, 2017, p. 90). Essa perspectiva de Judith Teixeira também irá aparecer nas partes da conferência dedicadas a luxúria contidas em seus versos: “A luxúria é uma fonte dolorosa e sagrada de cujo seio violento corre, cantando e sofrendo, o ritmo harmonioso das nossas sensações!” (Teixeira, 1996, p. 207), nesse ato, a poeta reivindica para si o direito ao desejo, à intensidade, à cor, à chama, recusando “as cores pálidas” e os “lírios brancos e flébeis”, símbolos de pureza e submissão. Ao exaltar o sangue, a violência, a cor, a luta, constrói uma estética de excesso e desejo que confronta diretamente a idealização moralizante da mulher recatada (Teixeira, 1996).

Essa concepção aproxima-se das correntes modernistas e vanguardistas que viam no corpo e na sexualidade elementos emancipadores do espírito. Giavara aponta que a escolha de Judith Teixeira pelo erotismo e pela luxúria coloca-a entre as poucas poetisas portuguesas afinadas com debates contemporâneos como os estudos sobre a libido de Freud, e com discursos vanguardistas como o Manifesto Futurista da Luxúria de Valentine de Saint-Point (1913/1917), que defendia a equivalência dos sexos e a destruição da moral cristã que associava a mulher ao pecado (Giavara, 2017, p. 90-91). Além disso, a autora afirma que a inovação de Judith Teixeira vai além de abordar a luxúria como chave estética e filosófica, estendendo-se também à forma; em suas palavras, Judith Teixeira recusou o soneto, estrutura fixa e tradicional da época, e deu preferência ao verso livre (Giavara, 2015). Embora essa escolha pudesse parecer pouco significativa, ganha importância quando confrontada com o pensamento de T. E. Hulme, para quem a essência da poesia moderna reside justamente na liberdade formal do verso, que deve seguir “os contornos dos pensamentos e das imagens do poeta” (Hulme, 1995, p. 52-53), ou seja, escrever em verso livre não era somente romper com as formas clássicas, mas afirmar um modo de pensar que valoriza o fluxo das sensações e a individualidade criadora. Portanto, a poética de Judith Teixeira articula forma e conteúdo em

um mesmo gesto transgressor, ao adotar o verso livre e ao afirmar a luxúria como força criativa, insere-se na modernidade estética ao mesmo tempo em que desafia as normas sociais que restringiam o corpo feminino. Sua escrita é, novamente e portanto, deslocamento duplo da tradição literária e da moral sexual, e é exatamente esse deslocamento que alimentará o desconforto e a reação social que se evidenciará a seguir.

A afirmação da luxúria como princípio poético e a representação ousada do desejo feminino, sobretudo safoerótico, fazem com que a obra de Judith Teixeira ultrapasse o limite da ruptura estética modernista e atinja diretamente a moral social de seu tempo. A recepção de sua poesia evidencia o ponto em que a transgressão do discurso literário choca-se com estruturas patriarcais e heteronormativas profundamente arraigadas. Inicialmente, sua estreia não foi marcada por hostilidade, mas por relativo reconhecimento quando *Decadência*, seu primeiro livro, teve seu lançamento em fevereiro de 1923. O Diário de Lisboa, em declaração sobre o acontecimento, descreveu-o como obra “de merecimento indiscutível” e dotada de “versos de estranho e sensualíssimo perfume” (Jorge e Gaspar, 1996, p. 230); nessa mesma linha, O Século também pronunciou-se e elogiou a estreia, sublinhando a liberdade criativa e a cor vibrante de seus versos (Jorge e Gaspar, 1996). Tal acolhimento sugeria, a princípio, e de acordo com Barbosa (2014), a possibilidade de uma inserção literária promissora, mas, ainda assim e diante do que sabemos, essa acolhida breve foi rapidamente substituída por uma reação moral violenta. Ainda em 1923, *Decadência* foi apreendido pelo governo civil, juntamente com *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal, e *Canções*, de António Botto, sob a acusação de serem “livros de literatura considerado imoral, afrontosa das virtudes públicas” (Monsanto *apud* Teixeira, 1996, p. 238), a apreensão foi acompanhada de um “aviso por causa da moral”, publicado em A Capital, que pedia a cremação das obras por atentarem contra os costumes. Enquanto Botto e Leal receberam a solidariedade de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, Judith Teixeira foi tratada de forma distinta, sendo publicamente rotulada como “desavergonhada” (Giavara, 2017, p. 88). A diferença de tratamento revela que, mais do que o tema do erotismo em si, o fato de ele ser articulado por uma mulher, e mais ainda na perspectiva de um desejo feminino não heterossexual, provocava um tipo específico de repulsa social. Essa rejeição atinge seu ápice em textos como o publicado na revista Revolução Nacional, assinado por “Ariel”, que descreve a poesia de Judith Teixeira como “autênticas porcarias sexuais trescalando ao morno fartum de d’alcova” (Jorge e Gaspar, 1996, p. 249), o autor ainda acusa a poetisa de imoralidade e afirma que, ao escrever, “as damas [...] perdem o sexo para questões de crítica”. Aqui, como podemos observar, a crítica deixa de ser literária e torna-se disciplinadora do corpo feminino,

reforçando que a mulher escritora, ao ocupar o espaço público com palavras sobre sexualidade, viola a qualidade de seu sexo. Essa recepção negativa também se manifesta no silêncio ou desprezo de alguns pares literários, como por exemplo Fernando Pessoa que declara, em carta a Adriano del Valle, em 23 de abril de 1924, “[...] quando assim trato do caso-transito dos episodicos, penso nos maiores; [...] e não penso, de todo, na Judith Teixeira, que não tem lugar, abstracta e absolutamente falando [...]” (Pessoa, 1996, p. 61 *apud* Oliveira, 2013, p.249), evidenciando seu desprezo e recusando-lhe qualquer lugar abstrato ou absoluto na literatura.

A repercussão polêmica da obra de Judith Teixeira, ao invés de consolidar seu nome no modernismo português, precipitou-a para um processo de silenciamento e exclusão sistemática. Conforme observa Oliveira, a autora foi destinada a “um esquecimento prolongado e bruto”, sendo colocada à margem da história literária (Oliveira, 2013, p. 3). Tal marginalização não se restringiu à rejeição crítica pontual, mas se prolongou por décadas, tornando sua ausência uma constante tanto nas antologias poéticas quanto nos estudos acadêmicos. Passaram-se “32 anos entre a última edição literária de Judith Teixeira e a sua morte e mais 15 até que alguém se lembre de a invocar” (Barbosa, 2014, p. 10), o que demonstra não um esquecimento natural, mas uma exclusão deliberada dos espaços de consagração cultural. Essa exclusão evidencia como o cânone modernista português foi construído como espaço quase exclusivamente masculino e, diante disso, Oliveira afirma que Judith Teixeira está e é “mais do que na e da margem”, pois foi colocada “absolutamente de parte do cânone literário” (Oliveira, 2013, p. 3). A marginalidade de sua obra não decorre da ausência de diálogo com o modernismo, nem da qualidade de seus poemas, mas sim da recusa em aceitá-la como parte legítima dele, uma vez que sua poesia, marcada pelo erotismo feminino e por uma sensibilidade dissidente, confrontava as estruturas patriarcais que ainda dominavam o campo artístico, mesmo dentro de um movimento que se auto proclamava inovador. Esse isolamento no campo literário também pode ser compreendido à luz das reflexões de Bourdieu (2015), segundo as quais a legitimação de um escritor depende não apenas da publicação e recepção do público, mas também do reconhecimento entre seus pares. Klobucka, em diálogo com essa perspectiva, cita António Fernando Cascais e destaca que, diferentemente de Botto ou Leal, “Judith Teixeira não teve ninguém por ela”; teve inimigos, mas não defensores, sendo obrigada a sustentar sozinha sua própria voz (Klobucka, 2023, p. 11). Ou seja, para Judith Teixeira, esse reconhecimento foi parcialmente negado; sua imagem não foi sustentada por redes de prestígio ou sociabilidades literárias, o que dificultou sua

permanência no campo. A ausência de alianças simbólicas contribuiu para sua expulsão e para a construção de uma imagem de irrelevância.

Apesar desse silenciamento, algumas tentativas de resgate surgiram tardiamente, foi somente na década de 1970, que António Manuel Couto Viana menciona Judith Teixeira como “a única poetisa modernista”, sugerindo que sua escrita dialogava diretamente com a aura de modernidade da geração de Orpheu (Viana, 1977, p. 201). Contudo, sabemos que esse reconhecimento não foi suficiente para inseri-la de forma consistente nas histórias literárias, Oliveira observa que, mesmo em dicionários e enciclopédias, sua presença são raras, breves ou imprecisas, e que algumas histórias do modernismo sequer a mencionam (Oliveira, 2013). Ou seja, não se trata apenas de ausência, mas de apagamento e a crítica de Barbosa (2014) e Oliveria (2013) é incisiva ao afirmar que, ainda hoje, há histórias do modernismo que omitem não apenas a poesia de Judith Teixeira, mas até mesmo a revista Europa, por ela dirigida. Esse esquecimento reforça como as estruturas de gênero atuam não apenas sobre a criação, mas sobre a memória cultural. Ela foi colocada à margem e impedida de existir simbolicamente no imaginário modernista.

3 ANÁLISE DOS QUATRO POEMAS CENTRAIS DE *DECADÊNCIA* (1923)

“Je veux bien que toute écriture soit transgression, et
qu’écrire soit pour l’homme aussi enfreindre un interdit.

Disons simplement que la transgression sera double
ou triple chez la femme.”³

Béatrice Dider

No contexto português marcado pela intensa moral católica e pelo conservadorismo social, Judith Teixeira abriu caminhos sutis para articulação do desejo feminino. Não é uma mera tematização exótica do amor entre mulheres, mas uma forma de expressar o oculto do corpo silenciado. Quando a autora escreve sobre o seu desejo por outra mulher, ela traz consigo um movimento de reconhecimento mútuo, de ver e ser vista por alguém igual. O presente capítulo da pesquisa tem como foco realizar uma análise dos quatro poemas selecionados escritos por Judith Teixeira em sua obra *Decadência* (1923).

AO ESPELHO⁴

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

O poema “Ao Espelho” inicia-se com uma atmosfera de suspensão temporal e sensorialidade delicada, em que a voz poética descreve: “As horas vão adormecendo / preguiçosamente...”. Nesse início, o tempo deixa de ser medido por relógios ou cronologias objetivas para se tornar quase matéria viva, sensível, orgânica, a imagem das horas que “adormecem” confere ao tempo uma corporalidade, como se ele possuísse carne, respiração e cansaço. A escolha do verbo “adormecendo” produz a impressão de um tempo que se entrega à exaustão, num repouso que não é abrupto, mas lento, preguiçoso, prolongado. Assim, o poema instaura, desde os primeiros versos, um ritmo pausado, moroso, quase entorpecido,

³ “Aceito prontamente que toda escrita é uma transgressão, e que escrever também é quebrar um tabu para os homens. Digamos apenas que a transgressão será dupla ou tripla para as mulheres” Tradução própria.

⁴ Os poemas serão analisados neste capítulo, estrofe por estrofe, para facilitar a análise.

como se o mundo, por um instante, deixasse de girar. Essa suspensão temporal cria um espaço propício para o desvelamento do desejo, pois é na lentidão que o erotismo, aqui, encontra terreno para emergir, essa temporalidade dilatada permite que a cena se configure como um entardecer sensorial, cuja luz, suavizada, abre espaço para a aproximação do interdito. O entardecer não aparece nomeado, mas é sugerido por meio do adormecimento das horas e da preguiça que as envolve, como se a transição do dia para a noite deslizesse silenciosamente, nesse ambiente de penumbra e introspecção, o desejo desponta com sutileza, insinuando-se no espaço entre os gestos e o corpo. A lentidão, portanto, não é mero cenário, mas condição para o florescimento erótico, pois é no ritmo sereno, quase imóvel, que os sentidos se aguçam, e o corpo feminino se torna consciente de si.

A aproximação do erotismo se dá aos poucos, em consonância com o que Georges Bataille (1987) descreve como a construção do desejo na lentidão, naquele movimento em que a transgressão se forma gradualmente, como se o corpo, antes de ceder, precisasse demorar-se na consciência do que é interdito. É nesse contexto que surgem “as minhas mãos estilizadas”, cuja escolha lexical desperta múltiplas interpretações, as mãos estilizadas não são apenas mãos naturais, são mãos conscientes da própria forma, transformadas em gesto artístico. Há, nessa imagem, uma estética do corpo, as mãos parecem pertencer a uma figura modelada, talvez como escultura, pintura ou pose performática. Isso confere ao corpo da mulher uma dimensão estética, quase artificial, como se ele fosse ao mesmo tempo sujeito e obra; mas, curiosamente, esse refinamento gestual é acompanhado pelo advérbio “distraidamente”, o que parece contrariar a sensualidade implícita na cena. No entanto, essa distração não anula o erotismo, ao contrário, o intensifica, isso porque o gesto não é realizado para um outro observador, não é espetáculo, mas intimidade.

O ato de soltar as tranças acontece sem urgência, sem plateia, numa solidão que legitima a entrega, a sensualidade, assim, não é exibida, é experimentada no corpo e para o próprio corpo, instaurando uma ética do erotismo feminino que prescinde do olhar masculino. A lentidão mencionada anteriormente reaparece no ritmo do gesto: “vão desprendendo / distraidamente / as minhas tranças doiradas”. A imagem de soltar os cabelos, recorrente na tradição literária erótica, simboliza uma preparação para a liberdade do desejo, o abandono de normas que contêm e domesticam o corpo feminino. Ao desfazer as tranças, a mulher rompe simbolicamente com a contenção, abre caminho para o despontar do prazer, desmonta aquilo que estava preso, controlado; contudo, a voz poética não dramatiza esse gesto, ele se dá com suavidade e naturalidade, como quem não teme. A delicadeza da ação revela um erotismo difuso, que não precisa ser declarado, pois se inscreve nas minúcias do corpo. O uso de

“tranças doiradas” acrescenta outra camada simbólica, pois o dourado remete ao brilho, ao valor, à luz que ainda persiste antes do domínio da noite. O contraste entre a luz do ouro e a preguiça das horas cria uma tensão poética entre lucidez e sonho, entre consciência e devaneio. Assim, a primeira estrofe configura-se como um limiar entre o dia e a noite, o consciente e o onírico, a contenção e o desejo. A mulher está diante de si mesma, num espaço onde o tempo desacelera para que ela se volte ao próprio corpo e é nesse terreno de dilatação temporal, gestualidade e introspecção que o poema inaugura seu percurso erótico, construído não pelo excesso, mas pela delicadeza, pela demora e pela intimidade com o próprio reflexo.

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

Na segunda estrofe, o poema insere um novo elemento que reorganiza a cena: o espelho. Ele surge como superfície refletora e também como fronteira simbólica, espaço entre o eu e o outro: “Refletido no espelho / que me prende o olhar”. Não se trata de um espelho neutro ou cotidiano, ele é ativo, exerce força, captura, aprisiona. O olhar não é livre, mas contido por essa superfície que devolve a imagem de si, ao mesmo tempo sedutora e inquietante. Há, de certa forma, uma ambivalência essencial, pois o espelho pode representar a vaidade, o deleite no próprio reflexo, mas também a autodescoberta, a confrontação com aquilo que não se quer ver, com o desejo interdito que habita o corpo. Esse espelho funciona como um limiar entre realidade e fantasia, consciência e pulsão, ele se configura como um portal que conduz a voz poética ao interior de si, revelando não apenas a aparência, mas os impulsos e segredos. A imagem refletida não é uma duplicação exata do eu, mas uma espécie de “outro”, feminino igualmente, que desperta desejo. Essa duplicidade ecoa a ideia do espelho como “espaço de abjeção”, conforme indica Kristeva (1982), um lugar de fronteira em que o sujeito se reconhece e, ao mesmo tempo, se estranha. A mulher deseja a si mesma, mas não de modo narcísico puro; deseja também a outra que vê, um desdobramento, um reflexo, uma presença que é e não é ela; o desejo, assim, é simultaneamente interno e externo, íntimo e projetado.

O espelho aprisiona não apenas o olhar, mas a possibilidade do desejo se concretizar, ao prender o olhar, impede o movimento, instaurando uma espécie de paralisia erótica. A imagem, por mais fascinante que seja, permanece distante, inalcançável; esse aprisionamento

cria tensão, há fascínio e desejo, mas também impossibilidade. É o prelúdio do conflito que se intensificará ao longo do poema, o desejo que nasce e se afirma, mas encontra barreiras invisíveis, sejam sociais, morais ou internas. A imagem que se projeta no espelho é descrita com delicadeza sinestésica: “desmaia o oiro vermelho / dos meus cabelos desmanchados, / molhados / de luar!”, o verbo “desmaiar” aplicado a uma cor confere ao verso uma qualidade sensorial rarefeita, como se o vermelho, cor da carne, do sangue, da paixão, se desfizesse suavemente diante da luz pálida do luar. Esse “desmaio” também pode ser interpretado como rendição, a imagem se suaviza, torna-se etérea, como se o desejo cedesse momentaneamente à contemplação. Ao mesmo tempo, o verbo sugere quase um êxtase visual, um perder-se diante da própria imagem, como se o corpo se dissolvesse no espelho.

O contraste entre o vermelho e o luar cria tensão simbólica, o vermelho remete ao calor, ao desejo, enquanto o luar, frio, prateado, sugere silêncio, segredo e contenção. Os cabelos estão “desmanchados, molhados de luar”, o que une corpo e natureza numa síntese sensorial. O luar, tradicionalmente associado ao feminino, à noite e ao mistério, recobre o corpo, causando uma espécie de batismo noturno do erotismo; a noite, cúmplice, protege o desejo do olhar público; é no silêncio que o desejo pode existir, ainda que velado. Essa sinestesia entre cor, matéria e sentimento intensifica a atmosfera de intimidade, o espelho não é apenas objeto, mas personagem que participa ativamente da narrativa, ele devolve uma imagem que ao mesmo tempo fascina e aprisiona. Se, por um lado, revela a beleza e o desejo, por outro, limita o toque e a concretização, a figura refletida surge como espectro, presença luminosa e inacessível. O erotismo, aqui, não é exteriorizado, ele se dá no interior do olhar, no reflexo, no diálogo silencioso entre corpo e imagem. Dessa forma, a segunda estrofe expande a atmosfera de introspecção instaurada no início do poema, adicionando complexidade ao desejo feminino. O corpo não é apenas percebido, é olhado, refletido, duplicado e o espelho torna-se palco e testemunha de um erotismo que se quer vivido, mas ainda se mantém suspenso, contido nas bordas da imagem. É o ponto em que o poema deixa de apenas descrever gestos e passa a explorar a subjetividade, o desejo que nasce do próprio corpo e retorna a ele, desejo espelhado, tenso, silencioso.

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

Ao ingressar na terceira estrofe, o poema desloca-se da contemplação silenciosa para um gesto de desvelamento gradual do corpo: “Suavemente, as mãos na seda, / vão soltando o leve manto...”. A presença da seda e do manto amplia a dimensão sensorial do texto, evocando suavidade, toque e uma delicadeza quase ritualística, a seda, material associado à pele e ao luxo íntimo, reforça o caráter tátil da cena, enquanto o ato de despir-se remete ao abandono das camadas que protegem e ocultam o corpo. Contudo, esse despir não é abrupto, nem vulgar, ocorre “suavemente”, como se a nudez fosse consequência de uma liturgia íntima. Essa liturgia se alinha à ideia de que, na poesia de Judith Teixeira, o erotismo não se apresenta como espetáculo, mas como um rito silencioso, sensível, que se aproxima do sagrado, o corpo feminino não é oferecido ao desejo do outro masculino, mas se oferece a si mesmo em um gesto de autodescobrimento. Nesse contexto, surge o verso decisivo: “Meu lindo corpo de Leda”, a referência ao mito de Leda e ao cisne traz à superfície uma tradição literária marcada pela violência fundadora, uma vez que na mitologia, Leda é seduzida ou violada por Zeus transformado em cisne, contudo, aqui, Judith Teixeira opera uma subversão. O corpo de Leda não é corpo submetido, mas corpo contemplado e reconhecido como belo por si próprio, não há Zeus, não há cisne violador, há uma mulher que olha seu corpo refletido, que se encanta com sua imagem e que reivindica a posse de seu desejo. O mito é reescrito sob uma lente feminina que retira a centralidade da figura masculina e restitui à mulher a autonomia sobre seu corpo e suas pulsões, se no mito original o feminino é objeto do divino masculino, na reconfiguração poética o feminino é sujeito desejante e desejado.

A voz poética declara-se encantada com o próprio corpo: “fascina-me, enamorada / de todo o meu próprio encanto...”. Com isso, o espelho torna-se não apenas superfície de duplicação, mas mediador de um apaixonamento de si por si. Pode-se compreender essa imagem tanto como erotismo narcísico, quanto como erotismo sáfico simbolicamente expresso, ao olhar-se no espelho, a mulher vê outra mulher, uma duplicação feminina do desejo, a imagem refletida não é o retorno ao mesmo, mas a experiência do outro no próprio corpo, ou seja, um duplo que é objeto de fascínio, não por ser diferente, mas por ser uma versão possível, desejada, idealizada de si. O espelho, assim, transforma-se em espaço de diálogo entre eu e reflexo, entre sujeito e imagem, entre desejo e interdição. Esse amor dirigido ao próprio corpo não deve ser confundido com vaidade superficial, trata-se de um erotismo afirmativo, que legitima o direito da mulher de ser sujeito de desejo e não apenas objeto.

Nesse sentido, a poesia de Judith Teixeira antecipa, poeticamente, a reivindicação de escritoras como Hélène Cixous (2022), que defendem o direito da mulher de escrever e

desejar com o próprio corpo. Ao erotizar-se, a voz poética inscreve-se em uma narrativa própria, fora do olhar patriarcal, o corpo, antes silenciado ou capturado pela norma, torna-se território de fascínio e liberdade. Ao mesmo tempo, a presença da seda, do manto e do espelho circunscreve esse erotismo ao espaço interior, privado, o erotismo é vivido “para si”, não como exibição. A ausência do olhar masculino e a recusa do mito violador revelam uma transgressão silenciosa que não se explode em gritos, mas se sustenta em gestos leves, como o deslizar das mãos no tecido. Essa delicadeza não esvazia a força da transgressão, ao contrário, torna-a mais incisiva. Ao transformar o ato de despir-se em liturgia, Judith Teixeira desloca a sexualidade feminina do campo do pecado ou da obscenidade para o campo da contemplação e da arte.

Chega-se, então, à síntese desta estrofe: o corpo feminino, envolto em seda e espelho, deixa de ser um território passivo e torna-se espaço de autocelebração, onde mito e desejo se encontram. A figura de Leda é ressignificada, o cisne está ausente, e a mulher encontra, no reflexo e no toque, uma forma de existência erótica que não pede permissão e não se submete ao olhar alheio. A transgressão aqui não é estridente; é íntima, sussurrada, e, por isso, profundamente subversiva.

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...

Na quarta estrofe, o poema abandona momentaneamente o espelho para abrir-se a uma paisagem cósmica que espelha a experiência íntima do sujeito poético. “Envolve-se a lua / em dobras de veludo / nos páramos do céu” inaugura uma transição em que o espaço exterior passa a participar do erotismo que antes era apenas interno e corporal. A lua, símbolo tradicional do feminino, da mutação e do inconsciente, é aqui personificada, ela não apenas ilumina, mas se movimenta, envolve-se, ganha agência. Suas “dobras de veludo” criam uma imagem tátil, suave, que prolonga a atmosfera de carícia iniciada com a seda e o manto, o veludo, como a seda, é matéria sensorial, quente e acolhedora, o que reforça a ideia de que o erotismo transborda do corpo para o mundo, tornando o cosmos cúmplice da cena. A escolha da palavra “páramos” amplia essa atmosfera poética, embora seja um termo arcaico para “nuvens”, também pode ser lido como lugar de passagem, de travessia; assim como o espelho, o céu torna-se fronteira entre real e imaginário, entre o visível e o indizível. A lua, envolta em

veludo, parece observar e abençoar a mulher que contempla a si mesma, a natureza, longe de ser apenas cenário, assume papel ativo, como se o universo, silenciosamente, concordasse com a transgressão erótica da voz poética.

É nesse contexto cósmico que surge o cisne: “e eu vou pensando, / no cisne branco e mudo / que no espelhante lago adormeceu...”. O animal mítico, que no relato tradicional é representação de Zeus, o agente da sedução ou da violência, aparece aqui esvaziado de potência masculina, ele é “branco e mudo”, não se impõe, não domina, está “adormecido” no lago espelhante, o que reitera o espelho como símbolo de reflexão e duplicidade, mas agora deslocado ao cenário da natureza. A masculinidade, antes central no mito de Leda, é recolocada na posição de silêncio, inatividade, quase inexistência, não há violência, não há posse, o cisne está imóvel, talvez vencido, talvez irrelevante e, ao adormecer o cisne, Judith Teixeira adormece o poder patriarcal sobre o corpo feminino. A figura masculina deixa de ser ameaça ou agente do desejo para tornar-se mero vestígio de um mito ultrapassado. O que permanece em cena é a mulher, seu corpo, sua lua, seu espelho, esse deslocamento é profundamente transgressor, a voz poética reconstrói um mito antigo a partir de uma subjetividade feminina que se permite desejar sem precisar do aval masculino. A ausência do cisne ativo é também a ausência do olhar do outro, o que reafirma o erotismo como experiência autônoma e interior. A paisagem celeste, com a lua velada pelo veludo, parece proteger esse momento de introspecção e desejo, há uma cumplicidade entre corpo e cosmos, como se o universo se curvasse para abrigar o desejo feminino; o silêncio do cisne e do céu noturno contrasta com a intensidade afetiva que começa a pulsar na voz poética.

O pensamento da mulher desloca-se do toque da seda para o mito ressignificado, preparando o terreno para a eclosão do desejo explícito que surgirá adiante. Se até aqui predominava a contemplação, nesta estrofe nasce a tensão entre o sonho e a carne, entre a suspensão e a latência do desejo. Desse modo, a quarta estrofe representa um momento de transição simbólica: a natureza se sensibiliza, o mito é reescrito e o corpo feminino se vê autorizado a desejar sem medo do cisne. A lua, o veludo, o lago espelhante e o cisne adormecido constroem um cenário que não apenas acompanha, mas legitima a experiência erótica que se intensifica. Longe de ser cenário passivo, o mundo participa do desejo, suavizando seus contornos e tornando-o possível, ainda que dentro do segredo noturno.

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!...

A quinta parte do poema marca uma mudança significativa no movimento do texto, aquilo que estava contido, velado e contemplativo ganha corpo sob a forma de urgência. A serenidade presente nas estrofes iniciais dá lugar a um desejo que se torna linguagem direta e carnal, instaurando uma tensão entre o silêncio do cenário e a ebulição do corpo. O poema retoma o luar, agora “silente”, como um elemento que reaparece para reforçar a atmosfera de solidão e segredo: “Volta o luar silente...”. A repetição do luar, antes suave e cúmplice, assume aqui uma tonalidade distinta, ele não apenas ilumina, mas silencia, insistindo na ideia de que o desejo feminino deve permanecer oculto, quase clandestino; o luar funciona como uma luz fria, testemunha muda de um erotismo que não pode ser proclamado abertamente. Nesse ambiente de silêncio, o corpo rompe a contenção: “E a minha boca ardente / numa ansiedade louca / procura ir beijar / o seio branco e erguido”. A boca, símbolo clássico do erotismo, aparece adjetivada como “ardente”, indicando calor, desejo, vitalidade. Se antes o poema era formado por gestos suaves, agora a linguagem apresenta intensidade e urgência, a expressão “ansiedade louca” rompe com o ritmo lento instaurado no início do texto, ela imprime velocidade, desespero, um desejo que já não se sustenta apenas na contemplação. E, ao qualificar a ansiedade como “louca”, o poema se aproxima de uma imagem histórica da mulher histérica, mas aqui, ao invés de ser patologizada, essa “loucura” é potência, é energia desejante. O corpo feminino, tantas vezes lido pela medicina patriarcal como instável e doente, torna-se aqui fonte legítima de desejo.

O objeto desse desejo, no entanto, não é outro corpo físico, mas o corpo refletido no espelho, “que no cristal do espelho ficou refletido!”. A cena é duplamente transgressora, uma a mulher deseja outra mulher, mas essa outra é também ela mesma. O espelho volta a ser superfície de duplicação, revelando um erotismo sáfico simbolicamente construído, não se trata de simples narcisismo, mas de um desejo projetado, uma forma de amar aquilo que é espelho, imagem, possibilidade. Há uma tensão entre o toque e a impossibilidade do toque, pois o seio que se deseja beijar está do outro lado da superfície fria do espelho, inalcançável, o cristal funciona como barreira material entre corpo e reflexo, desejo e realização. Essa tensão entre presença e ausência, entre desejo e impossibilidade, constitui o núcleo dramático desta estrofe. O corpo deseja, mas o espelho impede, o reflexo provoca, mas não responde e o erotismo, que até então se movia na esfera da preparação e do pressentimento, agora demanda consumação, e encontra o não. Ainda assim, essa busca falha não diminui a força do erotismo;

pelo contrário, intensifica-o, pois o desejo que não se realiza ganha forma ainda mais poética, impregnada de angústia, ansiedade e tragédia íntima. Portanto, nesta parte do poema, o espelho deixa de ser apenas espaço de contemplação e se torna palco de conflito, ele é ao mesmo tempo cúmplice e carcereiro, pois permite ver o que se deseja, mas impede tocar; o reflexo devolve à mulher a imagem do seu próprio corpo, mas nega-lhe a reciprocidade. É esse jogo entre atração e impossibilidade que dá ao poema sua densidade emocional e estética. O erotismo atinge seu ápice, não na realização, mas no quase, no gesto suspenso, no beijo que não chega a se concretizar.

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!

Após o ápice do desejo irromper com intensidade, o poema mergulha em um desfecho marcado pela frustração e pela impossibilidade de consumação. Desde o início, a narrativa lírica construiu um ambiente de suspensão, intimidade e autocontemplação; contudo, ao final, a experiência erótica colide com o limite imposto pela realidade, seja ele social, moral ou simbólico. Isso se evidencia imediatamente no verso curto e exclamativo: “Impossíveis desejos!”, a brevidade e a exclamação configuram uma espécie de grito contido, uma erupção de consciência. Esse verso funciona como corte, interrupção brusca do ritmo, marca a percepção de que o que se deseja não pode se realizar, a concisão espelha a dor súbita e incontornável que acompanha a lucidez. Na sequência, essa impossibilidade se corporifica no gesto frustrado: “Os meus magoados beijos / encontram sempre a própria boca / banhada de luar / álgido e frio...”. O beijo, que buscava o outro corpo no espelho, o seio almejado, retorna à própria boca, o movimento, que deveria ser de encontro, torna-se retorno vazio, os beijos são “magoados”, ou seja, impregnados de dor, de ferida afetiva.

A imagem do luar “álgido e frio” contrasta diretamente com a “boca ardente” da estrofe anterior. Se antes havia calor, agora há gelo; se havia ebulição, agora há silêncio congelado. O luar, que antes se insinuava como cúmplice do erotismo, torna-se símbolo da distância, iluminando o corpo não para aquecê-lo, mas para expor sua solidão. É a luz que revela, mas nada resolve. Esse retorno do beijo à própria boca ganha ainda outra camada

simbólica, o gesto de beijar a si mesma, antes erotizado no espelho, agora se converte em solidão, não há troca, não há alteridade. O amor, que poderia ser partilhado com outra mulher refletida, não encontra corpo, carne, presença. Apenas a própria boca retorna o gesto, como se o espelho devolvesse não a imagem desejada, mas a própria limitação trágica do desejo. Essa imagem configura o que se pode chamar de uma poética da dor e do desejo reprimido, o corpo deseja, mas o mundo não permite; o reflexo oferece, mas não entrega.

O tom final do poema adensa-se em melancolia e lucidez: “Dizendo em segredo / às minhas ambições, / o destino sombrio / das grandes ilusões!”. A palavra “ambições” aqui não se refere a planos exteriores, mas aos desejos, afetivos, eróticos, amorosos, que aspiram a existir, mas são forçados ao silêncio. São desejos grandes, intensos, legítimos, mas condenados à sombra. O luar, antes companheiro, depois frio, torna-se então mensageiro mudo de um destino trágico, o de que certas ilusões, especialmente as que envolvem o desejo feminino por si mesma ou por outra mulher, estão fadadas à impossibilidade. Esse final também revela o papel do segredo na experiência feminina do desejo, o erotismo que percorre o poema é vivido no corpo, no espelho, na lua, mas não ganha voz no mundo. Ele é sussurrado, não proclamado. Judith Teixeira constrói, assim, aquilo que se pode chamar de fantasma do silêncio, sentimentos, pulsões e paixões que não têm lugar social, mas que persistem, rondam, assombram a subjetividade da mulher que deseja. O silêncio não apaga o desejo; apenas o torna espectral, presente de forma oblíqua, velada, como um eco contínuo daquilo que não pôde ser vivido. Neste contexto, a representação da sexualidade feminina no poema pode ser compreendida como uma experiência entre autocontemplação e impossibilidade. Há fascínio pelo próprio corpo, erotismo simbólico e, ao mesmo tempo, dor por aquilo que não se realiza. O espelho devolve beleza e desejo, mas também a inacessibilidade da imagem. O luar protege e congela. O cisne adormece, mas a ausência masculina não significa liberdade plena. A mulher deseja outra mulher, que é também ela, mas essa duplicidade não encontra lugar no mundo. A transgressão, embora sutil e delicada, é profundamente crítica das normas sociais que regulam o corpo e a sexualidade feminina.

VENERE CORICATA

O poema “Venere Coricata” se abre já com um gesto de releitura e deslocamento simbólico, começando pelo título, que convoca diretamente a figura mitológica de Vênus, deusa do amor, da sensualidade e da beleza, colocada aqui num estado de repouso, deitada, vulnerável, disponível ao olhar. No entanto, diferentemente das tradicionais representações

canônicas onde Vênus repousa para ser observada por um olhar masculino, a formulação poética de Judith Teixeira emerge sob a mediação de uma epígrafe determinante: “Ante o quadro de Tiziano Vicelli”. Essa indicação desloca a cena do plano do mito para o da arte, estabelecendo que o poema nasce do ato de contemplar uma imagem pictórica, mais especificamente, a célebre *Venere d’Urbino*, de Ticiano. Não se trata, contudo, de mera descrição visual, o que se presentifica é a experiência de uma mulher que olha, que deseja, que interpreta aquele corpo pintado. Assim, desde o título e a epígrafe, o poema se configura como um exercício de reinscrição do desejo feminino dentro de uma tradição artística que historicamente se estruturou sob a ótica masculina. Ao assumir que a voz poética está diante do quadro de Ticiano, o texto instaura uma relação de espelhamento semelhante àquela presente no poema anterior “Ao Espelho”, mas com uma diferença significativa: aqui, não é o próprio corpo que se reflete, e sim o corpo de outra mulher, transformado em pintura, imobilizado numa moldura, eternamente exposto. No entanto, Judith Teixeira não aceita esse corpo como objeto passivo, ela o reinterpreta, reanima, devolve-lhe movimento, calor e subjetividade. A observadora, possivelmente uma mulher, se aproxima dessa imagem não com olhar neutro ou distanciado, mas com uma sensibilidade erotizada, o olhar que antes era instrumento de dominação e posse passa a ser olhar que deseja, admira e se funde com aquilo que vê. Desse modo, o poema não apenas revisita a tradição pictórica renascentista, mas a reescreve sob uma ótica safoerótica, onde o feminino não é mais objeto, mas sujeito de contemplação e de desejo.

Risca-se numa luz esbraseada
sobre uma pele negra e rebrilhante
a linha do seu corpo estonteante
recortando a nudez estilizada...

Esta reconfiguração já começa a se materializar nos primeiros versos da primeira estrofe: “Risca-se numa luz esbraseada / sobre uma pele negra e rebrilhante / a linha do seu corpo estonteante / recortando a nudez estilizada...”. A escolha das palavras “risca-se” e “luz esbraseada” indica que a luz não apenas ilumina a figura de Vênus, mas a toca, a marca, quase como se o desejo se tornasse escrito sobre a carne. Essa luz ardente, “esbraseada”, quente como brasa, sugere intensidade, paixão, quase um fogo que delinea e revela a forma do corpo amado. Aqui, o corpo é superfície, é texto escrito pela luz, pelo olhar e pelo desejo. Essa imagem dialoga com a noção de escritura do corpo defendida por Cixous (2022) ao afirmar

que a mulher escreve com o corpo, mas, neste caso, o corpo também se deixa escrever pelo olhar feminino.

Há, nesse início, uma ruptura profunda em relação à tradição eurocêntrica e clássica que consagrou a imagem da Vênus como símbolo da beleza branca, idealizada, aristocrática. Judith Teixeira descreve uma pele “negra e rebrilhante”, o que constitui gesto de transgressão estética e simbólica, ao tornar a deusa negra, ela reconfigura completamente a normatividade do corpo feminino na arte ocidental. Esse corpo não é puro, etéreo ou marmóreo, mas sim terreno, vivo, dotado de brilho e carne. Assim, o poema realiza o que Klobucka (2023) descreve como uma reinterpretação radical do campo simbólico do erotismo, rompe-se a imagem idealizada do feminino para apresentar um corpo que não obedece à norma e justamente por isso se torna mais intenso, mais verdadeiro, mais desejável. Ao afirmar a pele negra de Vênus, Judith Teixeira não só desafia padrões raciais e estéticos, como também indica que o erotismo pode acontecer fora das convenções estabelecidas.

A expressão “linha do seu corpo estonteante” revela o efeito que esse corpo causa na observadora, o adjetivo “estonteante” anuncia vertigem, desequilíbrio, perda de controle, efeitos típicos do desejo quando ele se impõe sobre o olhar. Não se trata de um corpo contemplado com distanciamento estético ou moral, mas de um corpo que atinge, que abala, que perturba. A “nudez estilizada” reafirma que esse corpo ainda pertence a uma moldura idealizada pelo olhar artístico, ele é nudez construída, composta, pictórica, mas o poema dá sinais de que buscará ultrapassar essa estilização, penetrar nas camadas do simbólico até encontrar um erotismo mais cru, íntimo e vivido. Assim, a primeira estrofe inaugura um poema que é, ao mesmo tempo, contemplação e subversão, desejo e crítica, olhar e escrita. A Vênus de Judith Teixeira não é apenas um corpo belo; é um corpo que pensa, que sente, que sangra, que deseja ou é desejado por outras mulheres. O poema começa iluminado por uma luz que não é distante nem celestial, mas quente, carnal, e que escreve no corpo da deusa uma nova história, a história do erotismo feminino narrado por uma mulher.

Cintilações de cor avermelhada,
vêm envolver-lhe a curva provocante!
E na boca perversa de bacante,
agoniza uma rosa ensanguentada!

Na segunda estrofe, a atmosfera visual e sensorial do poema se intensifica, e a imagem de Vênus deixa definitivamente de ser apenas forma pictórica para transformar-se em corpo pulsante. Os versos “Cintilações de cor avermelhada, / vêm envolver-lhe a curva provocante! /

E na boca perversa de bacante, / agoniza uma rosa ensanguentada!” instauram um cenário marcado por fulgor, carne e violência simbólica do desejo. A cor avermelhada, mais do que um recurso visual, é aquilo que dá calor e substância ao corpo, ela se aproxima da pele, envolve e contorna as curvas da Vênus, como se a luz estivesse em contato direto com a carne. A luz atua como agente erótico, não apenas ilumina, mas toca, acaricia, desenha, aquece, um prolongamento sensorial do olhar feminino que ama e deseja. A curva “provocante” é um ponto-chave nesse jogo de percepção, ela reafirma a centralidade do corpo feminino como superfície de desejo, não mais contemplado a partir de um olhar moralizante ou distante, mas a partir de uma perspectiva que assume sua própria vertigem; a curva é movimento, é convite, é território. Essa percepção do corpo não como forma idealizada, mas como carne viva, aproxima a cena da concepção de erotismo como transgressão da ordem estabelecida. O erotismo não é estático, não é puro; ele perturba, desloca, rompe limites do que é considerado aceitável. Nesse contexto, a Vênus deixa de ser figura distante do Renascimento harmonioso e torna-se corpo que provoca, que excede, que sangra.

O verso “na boca perversa de bacante” intensifica ainda mais a atmosfera transgressora. A bacante, seguidora de Baco, deus do vinho e do êxtase, é símbolo de corpos em transe, libertos de normas, dominados por instintos e delírios. A boca perversa, nesse sentido, é a boca que deseja sem culpa, que se abre para o prazer, que não teme o escândalo. A palavra “perversa” não tem aqui conotação negativa, mas expressa a recusa em obedecer à moral, é a boca do excesso, do vinho, da carne, do grito ou gemido, o contrário do silêncio disciplinado que a sociedade impõe ao corpo feminino. A imagem desloca o poema do terreno só da contemplação e o introduz na esfera do amor sáfico como possibilidade, desejo e risco. É nesse contexto que surge a imagem mais potente e ambígua da estrofe: “agoniza uma rosa ensanguentada!”. A rosa, símbolo recorrente do feminino e da sexualidade, aparece aqui associada à dor e à carne ferida. Não é mais rosa intacta, idealizada, nem flor casta, é rosa sangrante, que agoniza, como se estivesse no ápice do prazer ou da dor. A imagem é profundamente erótica, mas também atravessada por uma dimensão violenta, a rosa ensanguentada pode sugerir a vulva excitada, mas também a menstruação, a ruptura do hímen e a ferida do desejo. Há, portanto, uma confluência entre prazer e sofrimento, entre vida e morte, entre flor e carne.

Essa imagem de uma rosa que sangra toca o que Kristeva (1982) chama de abjeção, aquilo que a cultura rejeita por lhe causar desconforto, como o sangue, o corpo que escapa ao controle, o que é vivo e perecível. No entanto, o poema não recusa essa abjeção; ao contrário, a incorpora como beleza e verdade do corpo feminino, a rosa não é escondida, mas exposta,

elevada à condição de imagem poética. Assim, o corpo feminino é resgatado não apenas como objeto de desejo, mas como território que sente, sofre, sangra e se afirma. Com isso, a poesia de Judith Teixeira opera uma transgressão dupla: estética e política; estética, porque rompe com a idealização renascentista da Vênus branca, harmoniosa, distante, para apresentar uma Vênus de carne escura, de curvas instigantes, banhada por luz vermelha; e política, porque devolve ao corpo feminino o direito ao gozo e ao sangue, desarticulando a lógica que tenta domesticar o desejo. O poema coloca no centro o erotismo feminino como força criadora e não como objeto passivo da arte. Essa estrofe, portanto, constitui um ápice sensorial do poema, a cor, a luz, a carne, o sangue e o desejo se confundem numa cena em que o corpo de Vênus não repousa mais, mas vibra, arde e agoniza em beleza.

Num amplexo quimérico cingida,
revolve-se na luz enrubescida,
em espasmos de luxúria, irrealizados...

Na terceira parte do poema, a tensão erótica se intensifica, mas ao mesmo tempo se depara com o limite da realização. O poema afirma: “Num amplexo quimérico cingida, / revolve-se na luz enrubescida, / em espasmos de luxúria, irrealizados...”. Aqui, o corpo da Vênus se encontra envolvido por um “amplexo”, palavra que indica o abraço erótico, o entrelaçamento dos corpos. No entanto, esse abraço é qualificado como “quimérico”, ou seja, pertencente ao reino do sonho, do imaginário, do que não se concretiza plenamente. Ele existe, mas talvez apenas no desejo de quem olha ou na memória do próprio corpo representado. Assim, o poema sugere que essa união é mais fantasia do que toque real, um desejo que se projeta, mas não se cumpre, como um encontro que acontece no limiar entre o real e o impossível. A presença da luz “enrubescida” reforça a temperatura elevada da cena, o vermelho, já associado ao sangue e ao desejo na estrofe anterior, retorna agora como atmosfera que envolve a figura mitológica. O corpo não está só exposto à luz, ele se move dentro dela. A luz parece palpável, quente, como se contivesse o fogo do erotismo feminino. E essa luz, que risca, envolve e agora ruboriza o ambiente, é também a linguagem invisível do desejo. É ela quem cinge, abraça, toca. Há uma fusão entre corpo e luz, como se o olhar feminino que observa fosse também um toque, uma carícia feita de claridade.

Contudo, embora a imagem apresenta “espasmos de luxúria”, estes são “irrealizados”, a escolha desse adjetivo é fundamental para compreender a estrutura erótica do poema, pois o prazer existe, mas não se completa; a excitação alcança seu ápice corporal, espasmo, mas não se resolve em gozo. A luxúria se mantém em estado de suspensão e essa frustração pode ser

lida como efeito da interdição social do desejo feminino, e mais ainda, do desejo entre mulheres. Se há um abraço, ele é quimérico; se há espasmo, ele é incompleto; se há corpo, ele se move, mas o prazer total permanece interdito. A partir disso, a imagem de Vênus deixa de ser um corpo passivo e assume agência: revolve-se, o verbo indica movimento, inquietação, insubmissão. Ela não está mais deitada como modelo de pintura, mas se agita, contorce-se, torna-se viva. Essa reversão transforma a Vênus de objeto a sujeito do desejo. No entanto, o poema insiste que essa vivacidade permanece confinada ao campo do irreal, do que não se realiza plenamente e é justamente essa interdição que produz potência poética. Essa cena, portanto, encena a ambivalência entre liberdade e limite, por um lado, o corpo feminino se permite desejar, sentir, mover-se, há luxúria, espasmo, calor; por outro, há impedimento, silêncio e impossibilidade. Essa tensão entre o que o corpo quer e o que o mundo permite constitui uma das marcas da poesia de Judith Teixeira, o erotismo se constrói entre a afirmação do desejo e a consciência de sua marginalização. Assim, o poema toca o ponto onde o erotismo encontra a melancolia, o prazer quase atinge o clímax, mas se dissolve no instante anterior; a Vênus arde, mas não consuma; há fogo, mas não incêndio; um corpo que deseja, mas cuja realização é adiada indefinidamente e é nessa demora, nessa suspensão, que a poética se intensifica. A Vênus permanece em carne viva, mas cercada por um interdito que a impede de atravessar completamente a moldura do quadro para o mundo real.

Contorce-se num ritmo de desejos...
E a luz vai-lhe mordendo todo em beijos
o seio nu, de bicos enristados!

Nos versos finais do poema, o corpo de Vênus deixa de ser apenas objeto contemplado e passa a ser corpo que sente, responde, pulsa e se torna sujeito de desejo. O poema afirma: “Contorce-se num ritmo de desejos... / E a luz vai-lhe mordendo todo em beijos / o seio nu, de bicos enristados!”. Aqui, há um impulso decisivo, a Vênus não está mais imóvel, não permanece deitada em uma postura passiva, como a tradição pictórica renascentista consagrou. Ela se move, contorce-se, verbo que carrega sensualidade e intensidade física. Esse movimento rompe com a composição harmônica, idealizada e estática da mulher-musa, transformando o corpo da deusa em corpo de mulher viva, desejante e excitada. O “ritmo de desejos” introduz musicalidade ao corpo, como se ele próprio fosse guiado por uma cadência interna que o ultrapassa. O desejo, aqui, é força, impulso, quase música carnal. A mulher não é mais adornada para ser vista; ela arde para ser sentida. E essa sensação não exige a presença do olhar masculino, é vivida no próprio corpo, em diálogo com a luz e com o olhar feminino

que a contempla. A luz, que desde a primeira estrofe “riscava” e “envolia” o corpo, agora assume papel claramente ativo e erótico, “a luz vai-lhe mordendo todo em beijos”. Trata-se de uma imagem sinestésica potente, a luz toca, beija, morde, combina visão, tato e sensação erótica. A luz não é mais cenário; é amante. Ela penetra, percorre as curvas, provoca espasmos. Essa luz que “morde” não fere, mas desperta; é linguagem corporal, gesto amoroso, forma sensorial de desejo. Judith Teixeira transforma o que seria apenas iluminação pictórica em energia erótica que desperta a carne. A luz torna-se metáfora do desejo feminino, ela não observa, ela toca.

Em seguida, surge a descrição explícita do corpo em excitação: “o seio nu, de bicos enristados!”. Aqui, o erotismo se materializa sem eufemismo, sem disfarce. Os “bicos enristados” indicam rigidez, excitação plena, pulsação. A nudez deixa de ser apenas estética, nudez para ser vista e se torna nudez sentida, sexual, arrebatada. Judith Teixeira escreve o corpo feminino com franqueza e sem ornamentações moralizantes. Em 1922, quando essa linguagem foi publicada, tal expressão representava uma ruptura significativa com as expectativas sociais do feminino, que restringiam a mulher à castidade, à maternidade e ao silêncio sobre o próprio erotismo. Ao descrever o seio excitado, Judith Teixeira inscreve o corpo da mulher como campo legítimo de prazer, recusando qualquer apagamento. Nesse ponto, a figura de Vênus realiza uma transformação completa, não é mais a figura da deusa passiva e eterna do quadro, nem a mulher imóvel idealizada pelo olhar masculino. Ela é corpo que lateja, que queima, que sangra e se contorce. O erotismo não é mero adorno do poema, mas força subversiva que questiona todo um paradigma cultural. A mulher deixa de ser imagem para se tornar sujeito. O corpo deixa de ser moldura para se tornar fluxo, desejo, impulso. Ao mesmo tempo, esse clímax erótico permanece tensionado pela irrealização apontada anteriormente. O corpo sente, mas o gozo permanece no limiar. A luz toca, mas o Outro talvez ainda seja apenas reflexo ou fantasia. Ainda assim, esse não-gozo não anula a potência do desejo, pelo contrário, a intensifica. A frustração não paralisa; ela produz poesia. O erotismo, na obra de Judith Teixeira, não depende da realização final para existir, ele se cumpre no entre, no quase, no corpo que treme, na luz que beija e não possui. Assim, no fechamento do poema, consolidam-se três movimentos fundamentais que atravessam a leitura: o corpo se anima, deixando a condição de estátua idealizada para assumir a condição de carne viva e pulsante; a luz se erotiza, abandona a função de mero recurso pictórico e passa a tocar, morder e beijar a pele; e, sobretudo, o desejo feminino se afirma como experiência autêntica, subjetiva e legítima, sem precisar existir sob a autorização ou mediação do olhar masculino. “Venere Coricata”, portanto, não se limita a ser um comentário poético sobre uma pintura

renascentista, mas se estabelece como um gesto estético e político de reescrita do corpo feminino. Judith Teixeira transforma a Vênus clássica, branca, silenciosa, imóvel, em uma Vênus que arde, sangra e se contorce, uma Vênus de pele escura, excitada, envolta por luz carnal, que deixa de ser objeto para tornar-se sujeito. Nessa operação, a poeta não apenas altera a imagem da deusa, mas tensiona a história da arte que por séculos representou o feminino como passividade e pureza. No lugar da mulher contemplada e silenciosa, surge uma figura que sente, que deseja e que assume esse desejo como força criadora. Judith Teixeira, ao inscrever essa Vênus em movimento e em carne, contorce a tradição que tentou fixá-la na moldura e, ao fazê-lo, reivindica para a mulher o direito de desejar, de escrever o próprio corpo e de se colocar no centro da experiência erótica.

A MINHA COLCHA ENCARNADA

O título já antecipa a atmosfera corporal, íntima e erótica que atravessará todo o poema. A palavra colcha remete imediatamente ao espaço do quarto, lugar privado, protegido do olhar público, onde o corpo pode existir sem regras ou testemunhas. Não é uma colcha qualquer, mas “a minha colcha”, marcada pela posse subjetiva e afetiva: é o território onde o corpo da mulher se deita, deseja e se reconhece. Esse possessivo cria uma cena de confiança e intimidade, sugere que o que será narrado pertence à esfera do segredo, do que só acontece quando ninguém vê. O termo “encarnada”, por sua vez, é ambíguo e extremamente fecundo poeticamente. Em sua leitura mais imediata, indica a cor vermelha, cor da carne viva, do sangue, da paixão e do erotismo. É a cor do corpo aquecido, da pele rubra pelo desejo, do lençol manchado após o prazer. Mas encarnar também é verbo, significa tornar-se carne, materializar-se, ganhar corpo. Assim, a colcha não é apenas vermelha, ela é carne, ou se torna carne. Ela pode ser lida como prolongamento do corpo da mulher, pele simbólica que recobre e ao mesmo tempo revela. A colcha encarna o desejo, torna-se matéria viva, pulsa junto ao corpo. Essa camada simbólica permite compreender o título como mais do que uma simples descrição visual. A colcha, ao se “encarnar”, não é mais apenas tecido, mas personificação do erotismo, da libido feminina e do espaço onde o desejo se concretiza ou transborda. Ela absorve suor, perfume, sangue, lágrimas, ela testemunha o que a sociedade exige que permaneça em silêncio. É como se, sobre essa colcha, o desejo saísse do abstrato e se fizesse pele, veia, espasmo. Além disso, o adjetivo encarnada carrega também um tom de transgressão, evoca o corpo que foi por séculos tratado como pecado, como carne a ser domada. Judith Teixeira, ao escolher essa palavra, reapropria a carne como lugar de verdade,

recusando a ideia de que o corpo feminino é apenas objeto ou pecado. A colcha encarnada é, portanto, símbolo do erotismo assumido, do amor pela própria carne e, talvez, do amor entre corpos femininos que compartilham esse espaço íntimo. Assim, o título já inaugura o poema como uma poética da materialidade: onde o corpo e a linguagem se tocam, onde a carne não se esconde, mas se faz poesia.

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

Desde o primeiro verso, o poema “A Minha Colcha Encarnada” mergulha o leitor em uma atmosfera sensorial densa, onde o desejo feminino é construído a partir de percepções corporais que ultrapassam o racional. “Perfumes estonteantes, / atiram-me embriagada / sobre os cetins roçagantes / da minha colcha encarnada!”, nesses versos iniciais, os perfumes não são apenas odores delicados, mas forças quase físicas, violentas, que atordoam, entorpecem, arrebatam o corpo da mulher. O perfume aqui funciona como um agente do desejo, aquilo que provoca vertigem, desfaz a ordem do pensamento e conduz à embriaguez. Tal embriaguez não está associada ao álcool, mas à dissolução da razão pelo excesso dos sentidos, sugerindo a suspensão da linguagem normativa e moral. A mulher não caminha em direção ao desejo de forma consciente, ela é atirada, ou seja, arremessada para dentro do espaço do erotismo, sem mediação da racionalidade. Essa entrega involuntária ao prazer é reforçada pelo verbo “atiram-me embriagada”, que indica não apenas perda de controle, mas também um abandono do eu a uma força maior, seja o perfume do próprio corpo, seja o perfume de outro corpo feminino, que paira como atmosfera. A embriaguez, nesse contexto, torna-se metáfora da transgressão, pois é o instante em que o corpo supera a contenção da consciência e se permite sentir sem filtros.

A imagem da mulher lançada sobre os “cetins roçagantes” intensifica essa erotização dos sentidos. O cetim é tecido frio, liso, associado à pele nua e à intimidade, mas aqui ele também produz som roçagante que sugere fricção, movimento, talvez o deslizar do corpo sobre o tecido. O cetim passa a ser extensão do corpo, quase como pele simbólica, ele toca e é tocado, ele participa do desejo. A sinestesia construída entre perfume, toque, som e textura cria uma cena em que o corpo não é apenas descrito, ele é sentido. Há uma fusão entre sujeito e matéria, a mulher é arremessada sobre sua “colcha encarnada”, e esse tecido, mais do que cenário, torna-se carne, pulsação. A palavra “encarnada”, novamente, não remete apenas à cor

vermelha, símbolo do sangue, da paixão, da vulva e da menstruação, mas também à ideia de encarnar, de tornar-se carne. A colcha, nesse sentido, é o espaço onde o desejo se materializa, onde o corpo feminino encontra terreno para existir fora da vigilância social. Sobre essa colcha, a carne se reconhece e se assume, não há distanciamento, há contato. O uso do possessivo “minha colcha encarnada” reafirma a dimensão subjetiva e íntima deste espaço. Não é uma colcha qualquer é a minha, pertence ao corpo que narra, é território privado do desejo, onde não há julgamento, apenas o peso do próprio prazer. O quarto, insinuado por essa imagem, torna-se o antiespaço da norma, lugar onde os códigos sociais se desfazem e cedem espaço ao instinto, ao toque, ao espasmo. A mulher é simultaneamente sujeito e testemunha do próprio desejo, e seu corpo é a escritura que se desenha sobre o cetim. Assim, logo na primeira estrofe, Judith Teixeira constrói uma poética do erotismo que não se esconde atrás de metáforas pudicas, mas assume a carne, o cheiro, o calor. O corpo feminino não é objeto observado, é corpo que sente, que transpira, que se lança e se deixa lançar. Esta abertura é um convite à vertigem, um convite para atravessar, juntamente com a personagem, a colcha encarnada, esse território onde a carne queima e a linguagem se faz corpo. A segunda estrofe introduz uma mudança significativa na intensidade do poema. Se antes o desejo surgia como vertigem sensorial, perfume, toque, tecido, agora ele se torna movimento convulsivo, quase irrompendo para fora da linguagem:

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

O verso abre com “espasmos delirantes”, expressão que associa corpo e descontrole. O espasmo é o momento em que o corpo deixa de ser obediente à vontade e passa a responder apenas aos impulsos do desejo. O delírio, por sua vez, indica um estado em que a razão se dissolve; trata-se de um corpo que sente antes de pensar, ou que pensa a partir da carne. Aqui, o clímax erótico é sugerido não apenas como prazer, mas como uma espécie de ruptura com o silêncio, com a contenção, com o próprio corpo domesticado. A expressão “posse insaciada” é ainda mais subversiva. Tradicionalmente, o discurso erótico, principalmente o masculino, coloca a mulher como objeto, como corpo a ser possuído. Judith Teixeira inverte essa lógica ao dizer que a mulher não é possuída, mas é ela quem sente posse, quem se apropria de si, do seu corpo, do seu desejo. Essa inversão revela a potência do erotismo feminino como autonomia, pois a mulher deixa de ser espaço de invasão e torna-se sujeito que reivindica,

toma, rasga, reivindica o direito de sentir. A insaciabilidade não é sinal de descontrole patológico, mas de intensidade vital, o desejo não quer se conter.

É nesse clima de fervor que surge o verso “rasgo as sedas provocantes”. O rasgar é ato violento, mas não destrutivo, é libertador. A seda, antes símbolo de delicadeza, beleza, feminilidade e até aprisionamento sensual, torna-se barreira a ser rompida. O gesto de rasgar pode significar impaciência do corpo que já não suporta o atraso do prazer, mas também pode representar a recusa das normas que envolvem e tentam domesticar a sexualidade feminina. Esse tecido rasgado pode simbolizar véus sociais, moralidades impostas, convenções de pudor. Contra tudo isso, a carne reage: rasga, transpira, arde. A sensação de estar “enrolada” nas sedas traz uma ambivalência importante, o tecido a envolve, acaricia, mas também a aprisiona. O enrolamento pode ser prazeroso, como o toque de outro corpo, ou sufocante, como a prisão do desejo numa sociedade que exige silêncio da mulher. O poema joga com essa ambiguidade entre prazer e prisão coexistem. O corpo está enredado, mas não deseja permanecer assim; ele luta contra o tecido como quem luta contra o que o impede de existir plenamente.

Existe ainda, nesse movimento, uma possibilidade de leitura sáfica. A seda, o cetim, a colcha, todos elementos tradicionalmente associados ao feminino, funcionam como metáforas de pele, de corpos frequentes na imaginação erótica do poema. Rasgar as sedas pode, assim, ser lido como entrelaçamento de corpos femininos ou como autoerotismo em que a mulher deseja a si mesma como outra. O tecido é corpo, é carne simbólica e ao rasgá-lo, a mulher toca a si, toca o desejo. Assim, esta segunda estrofe aprofunda a poética da carne iniciada na anterior, mas agora com intensidade física e emocional máxima. Judith Teixeira descreve um corpo feminino que não suplica, não aguarda, não se oferece mas age, toma, rasga, deseja. A colcha encarnada torna-se palco da rebelião do corpo, onde o erotismo é não apenas sentimento, mas gesto, ruptura, libertação. Na terceira estrofe, o poema intensifica a fusão entre corpo, matéria e desejo, ao afirmar:

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

Aqui, o corpo feminino já não é mais apenas arrebatado pelo perfume ou envolto pelas sedas, ele assume controle, age, toca, toma. O gesto de “tomar o cetim às mãos-cheias” transmite abundância, fome tátil e urgência, não se trata de acariciar delicadamente, trata-se de agarrar, de segurar, de possuir com as mãos. O cetim, que antes era superfície macia,

torna-se aqui objeto de apropriação, quase pele viva entre os dedos. Ele continua a funcionar como extensão do corpo, mas agora se confunde com a carne, uma carne simbolicamente feminina, lisa, quente, sensível. Tomar o cetim é tocar o corpo de outra, ou o próprio corpo como se fosse o de uma outra mulher desejada. Esse movimento confirma a ambiguidade erótica que percorre toda a poesia de Judith Teixeira, entre autoerotismo e erotismo sáfico, entre o toque em si e o toque no outro refletido na matéria sensorial. O cetim pode ser lido como o próprio corpo da mulher, mas também como o corpo de outra, pois a poeta nunca declara objetivamente quem é o alvo do desejo, somente o corpo e a matéria sentem e reagem. Essa indefinição é justamente o que permite a leitura safoerótica, a mulher, envolta em tecidos femininos, toca e é tocada por símbolos de feminilidade, o que desloca o erotismo para fora do olhar masculino.

A seguir, a voz poética reafirma que o desejo não é apenas imagem mental, mas sensação visceral: “Sinto latejar as veias / na minha carne abrasada”. O latejar das veias é uma metáfora poderosa para expressar a pulsação do desejo, o sangue que corre mais intenso, o corpo que se aquece até o ponto de se tornar brasa. A carne, tradicionalmente associada ao pecado e à culpa na tradição ocidental, é aqui ressignificada como lugar de prazer e verdade. Não é mais carne a ser controlada, mas carne que pulsa, que vibra, que é habitada pelo desejo, sem desculpas e sem remorso. O adjetivo “abrasada” associa o corpo ao fogo, esse fogo, contudo, não destrói, ele consome no sentido erótico, transforma a matéria em sensibilidade extrema. Há um calor que percorre o corpo de dentro para fora, como se o próprio sangue queimasse. Ao falar de carne, veias e fogo, o poema assume uma fisicalidade intensa, rejeitando qualquer sublimação idealista do erotismo. Judith Teixeira coloca o corpo no centro, elimina o véu da metáfora suave e diz a carne como carne. Ao relacionar a intensidade do toque com a sensação das veias e do sangue, o poema ainda sugere a fragilidade e a potência do corpo feminino, ele é sensível, suscetível ao prazer, mas também visceral, concreto, irredutível à idealização estética. A “colcha encarnada” deixa de ser apenas paisagem e se torna esse campo vibrante onde carne e tecido se confundem, onde o desejo se encarna. Assim, esta estrofe aprofunda a lógica do poema, o erotismo como materialidade, como pulsação do corpo e como ruptura com a contenção. O cetim é pele, o toque é desejo e a carne, longe de ser negada, é celebrada, quente, latejante, viva. Na última estrofe do poema, o erotismo atinge seu ponto mais intenso e irreprimível. O corpo já não é apenas tocado, não apenas lateja, ele é tomado por uma força que o transcende. Judith Teixeira escreve:

Torcem-me o corpo desejos...

mordendo o cetim com beijos
numa ânsia desgrenhada!

Aqui, os desejos deixam de ser sensações internas e passam a agir com autonomia, como se fossem entidades próprias, capazes de controlar e distorcer o corpo. O verbo “torcem” sugere espasmo, arqueamento, contração, um corpo que não mais se mantém contido, mas que se entrega ao movimento desordenado do prazer. Se nos poemas anteriores o erotismo de Judith Teixeira era construído na demora, na preparação, na lentidão ritual, aqui ele se manifesta em violência, urgência e intensidade. O corpo feminino não apenas sente, mas é atravessado pelo desejo e esse atravessamento produz desordem.

A imagem seguinte, “mordendo o cetim com beijos”, sintetiza com perfeição uma das marcas da poesia erótica de Judith Teixeira, a união entre ternura e ferocidade, entre doçura e voracidade. A mordida, gesto geralmente associado ao impulso carnal, quase animal, é suavizada pelo “com beijos”, criando uma fusão entre carinho e violência, entre prazer e dor. O cetim, novamente, não é apenas tecido, mas metáfora para o corpo, para a pele, para a carne feminina. Ao ser mordido e beijado, o cetim transforma-se completamente em matéria viva, em corpo desejado. E esse gesto de morder o tecido sugere também a impossibilidade de morder o corpo real. Assim, persiste o traço do desejo que se satisfaz através da substituição, o cetim é corpo, a colcha é carne, o tecido é a mulher desejada. Esse movimento de desejo insaciado culmina no verso final: “numa ânsia desgrenhada!”. O termo “desgrenhada” rompe com o ideal de feminilidade ordenada, penteada e domesticada. É a imagem do cabelo solto, desfeito, fora do controle, símbolo da mulher que abandona a compostura social para se lançar ao prazer. A “ânsia desgrenhada” é, portanto, a figura máxima do erotismo feminino que se recusa a ser contido, há descontrole, há desordem estética, mas é justamente nessa desordem que se afirma a verdade do corpo e do desejo. Este final não conduz nem à culpa nem ao arrependimento, não há punição, nem remorso, há exaustão sensorial, intensidade e carne. Judith Teixeira não reprime o desejo nem o encerra num moralismo trágico, ela o deixa arder até o limite da linguagem.

O corpo feminino é apresentado como território de prazer ativo, não como objeto de contemplação. A mulher que fala no poema é sujeito do desejo, e não sua vítima, ela rasga, toma, sente, morde; ela não espera ser tocada, ela toca. Além disso, o poema deixa aberto um espaço para uma leitura safoerótica, a constante presença de tecidos, cetim, sedas, colcha, como substitutos sensoriais da pele enfatiza uma intimidade com o feminino, seja no autoerotismo, seja na evocação de outro corpo. O desejo não tem gênero declarado, mas o

vocabulário, a atmosfera e a repetição de elementos tradicionalmente considerados femininos sugerem uma erotização entre mulheres, ainda que sublimada poeticamente. A colcha encarnada, desse modo, torna-se um espaço simbólico onde a carne feminina se afirma como fonte legítima de prazer, e onde o desejo, ainda que proibido, encontra linguagem, ritmo e matéria. Assim, o poema encerra-se reafirmando aquilo que o título anunciava: a carne existe, pulsa, se encarna sobre a colcha vermelha. O erotismo de Judith Teixeira não é ornamental, é convulsão, é suor, é sangue, é pudor rasgado. E é nessa visceralidade que reside a potência revolucionária do poema: transformar o quarto, a colcha, o tecido e a carne em um manifesto silencioso e intenso de autonomia do corpo feminino e de sua capacidade de desejar.

FLORES DE CACTUS

O título “Flores de Cactus” já anuncia a força simbólica que atravessará todo o poema. A escolha pelo plural, flores, e não flor, afasta a ideia de uma subjetividade única e isolada e convoca uma multiplicidade de corpos, desejos e vozes femininas. Essa pluralidade pode ser lida como representação de um corpo coletivo do feminino, como propõe Cixous (2022), um corpo que não é unitário, nem disciplinado, mas feito de muitas peles, muitos suores, muitos sangues. A flor, frequentemente utilizada na poesia tradicional como símbolo de delicadeza, pureza e fragilidade, aqui é deslocada para um território inusitado, ela nasce do cactus, planta espinhosa, resistente, que vive na aridez, no deserto, no sol extremo. Assim, essas flores não são frágeis, são flores que sobrevivem ao excesso, ao calor, ao perigo, flores que têm espinhos, flores que não se deixam colher sem ferir. Há, no título, uma inversão delicada mas poderosa: a flor não é ornamento, é corpo e esse corpo é encarnado, vermelho, vivo, dotado de desejo. O plural abre espaço para a ideia de comunidade feminina, de mulheres que compartilham o mesmo sol, a mesma sede, o mesmo fogo, mulheres que não se calam e que, mesmo sobrevivendo em ambientes hostis, florescem de maneira impudente e luminosa. Esse conjunto de flores pode também ser visto como metáfora de um erotismo sáfico e plural, onde não existe apenas uma mulher desejante, mas muitas, todas, florescendo na mesma direção do prazer, sob o mesmo sol. Assim, desde o título, o poema sugere um deslocamento: a mulher não aparece como corpo isolado, recatado, mas como corpo que se expande, que se multiplica, que se reconhece no corpo de outra.

Flores de cactus, resplandcentes,
espelhantes, encarnadas!

Rubras gargalhadas
de cortesãs...
Embriagam-se de sol,
pelas doiradas manhãs,
viçosas e ardentes!

O poema se abre com uma imagem de explosão sensorial, as flores são resplandecentes e espelhantes, elas refletem a luz, devolvem ao mundo o brilho que recebem. São não apenas visíveis, mas intensamente visíveis, quase cegantes. A luz aqui não é neutra, é uma luz que erotiza, que toca, que revela a carne, uma luz que as torna encarnadas. O termo, como anteriormente, carrega duplo sentido, são vermelhas como o sangue, mas são também carnes, corpos tornados matéria. A cor encarnada é a cor do desejo, dos lábios, da vulva, do sangue menstrual, da ferida e do gozo. Essas flores são também descritas como “rubras gargalhadas de cortesãs”. Ao associá-las às gargalhadas de mulheres marginalizadas, as cortesãs, Judith Teixeira se afasta do ideal burguês da mulher silenciosa e modesta. A flor aqui ri, e esse riso é vermelho, insolente, sensual. É o riso da mulher que conhece o prazer, que vive fora da norma, que faz do próprio corpo campo de liberdade. Esse riso rubro e impuro lembra a escrita de Cixous (2022), que reivindica para a mulher o direito de rir, gozar e escrever com o corpo.

A seguir, o poema traz uma imagem de intoxicação: “Embriagam-se de sol”. Essas flores se alimentam de luz da mesma forma que corpos se alimentam de desejo. O sol, com seu calor dourado, penetra suas pétalas, aquece-as por dentro, como se o erotismo viesse da própria natureza. A manhã dourada se torna cenário do prazer, um prazer matinal, vivo, iluminado, sem vergonha. “Viçosas e ardentes”, as flores não são frágeis, são vigorosas, quentes, plenas de seiva. Elas não murcham diante do calor, elas o absorvem, o transformam em vida. Essa primeira estrofe, portanto, instala o poema no campo do excesso: excesso de luz, de cor, de calor, de desejo. É a sexualidade como força solar, coletiva, ardente. E é também uma afirmação de que o corpo feminino não precisa da sombra para existir, ele pode florescer à luz plena, sem pudor. Na segunda parte do poema, o erotismo que antes se anunciava como luz e riso se intensifica, adquirindo forma mais concreta e corporal. Judith Teixeira escreve:

Bela flor impudente!
Brilha melhor o sol rutilante
nas suas pétalas vermelhas...
É sugestivo
o ar insolente

e petulante,
como se deixam morder
pelas doiradas abelhas!

A flor agora ganha individuação, “bela flor”, mas continua inserida num coletivo simbólico. Ao chamá-la de “impudente”, a poeta afasta definitivamente qualquer possibilidade de pureza ou modéstia: trata-se de uma flor sem vergonha, sem pudor, que se oferece ao sol, ao olhar, às abelhas. A impudência é, portanto, elogio, é exaltação de um corpo feminino que não se esconde. Judith Teixeira valoriza o gesto de se expor, de arder, de existir publicamente no desejo. Assim como as cortesãs da estrofe anterior, essa flor representa a mulher que desobedece ao recato imposto.

O sol “rutilante”, brilhante, ardente, incide sobre as “pétalas vermelhas”, reforçando a ideia de carne aquecida, inflamada. A cor vermelha retorna como símbolo da paixão, do sangue, da vulva, da vida pulsante. Essa imagem solar assume um duplo papel, por um lado, o sol pode ser interpretado como figura simbólica do masculino, ativo, penetrante, luminoso, que toca e beija as flores; por outro, ele pode representar o próprio desejo ou a força vital da voz poética, já que, como observado, Judith Teixeira transforma o sol em metáfora do calor interior, da vida que incendeia a carne. Mesmo quando lido como masculino, o sol não possui a flor pela violência, ele é aceito, desejado, saboreado com insolência, a flor não é submissa, ela escolhe ser tocada. A imagem se torna ainda mais audaciosa quando Judith Teixeira descreve as flores “como se deixam morder pelas doiradas abelhas”. Essa metáfora intensamente sensual sugere o gesto de penetração, mas de forma invertida: não é a flor que é violada, é a flor que permite ser mordida, quase com orgulho e prazer. A abelha, com ferrão e língua, toca a flor, mas a flor não é passiva, ela se abre, se oferece, se deixa atingir. O verbo “morder” sugere um toque entre dor e prazer, ecoando a dualidade entre violência e desejo. É uma imagem carnal, quase visceral, que se alinha à poética de Judith Teixeira, constantemente situada entre o êxtase e a ferida.

Há também aqui um diálogo com Kristeva (1982) e a noção de abjeção, ao erotizar aquilo que a moral patriarcal considera impuro, o sangue, o gozo, o corpo aberto, Judith Teixeira reabilita as zonas proibidas da sensibilidade. A flor, ao se deixar morder, participa de um ritual pagão e erótico que não busca ser perdoado. A insolência e a petulância da flor são as mesmas do corpo feminino que deseja, que ri, que goza e não pede desculpas por isso. Com isso, essa estrofe reafirma o deslocamento central do poema, a flor não é objeto, mas sujeito do seu prazer, ela não se recolhe ao pudor, mas resplandece, ri, arde, e se permite ser tocada pelo sol e pelas abelhas sem medo da condenação. Judith Teixeira transforma o símbolo

romântico e delicado da flor em emblema de potência sexual feminina. Na estrofe seguinte, a voz poética radicaliza o vínculo entre o erotismo e a natureza, afirmando:

Nascem para ser beijadas
e possuídas
pelo sol abrasador...
Lascivas,
predestinadas
para os mistérios do amor!

A imagem explícita das flores que “nascem para ser beijadas e possuídas” recupera uma linguagem fortemente sensual, onde o corpo não é mais apenas visto ou tocado, mas desejado como destino. Nascer para o beijo e a posse significa, no plano simbólico, afirmar que o corpo feminino não foi feito para a castidade, mas para a experiência plena do prazer. No entanto, esse verso também traz uma ambiguidade rica, é possível ler a entrega das flores ao sol como uma submissão a uma força externa; o Sol como elemento ativo, penetrante, luminoso, tradicionalmente associado ao masculino. Porém, Judith Teixeira não legitima essa relação pela ótica da dominação: o que se vê é uma entrega voluntária, insolente, ardente, de flores que se oferecem ao sol não como vítimas, mas como cúmplices.

O Sol, nesse contexto, é figura múltipla. Pode ser lido como símbolo fálico, elemento que penetra, aquece, fecunda e, portanto, como representação de uma energia masculina. Mas também pode ser lido como metáfora do desejo da própria mulher, uma força interior que a atravessa, abraça e faz viver intensamente. O Sol é vida, calor, é o próprio impulso erótico que faz a flor abrir-se. Por isso, mesmo que ele ocupe o papel ativo, ele não apaga o protagonismo da flor, ao contrário, a flor aceita, deseja e goza dessa luz que a toca. Há reciprocidade. Não é a musa contemplada em silêncio, é uma flor insolente, que gosta do toque, que se entrega não com submissão, mas com prazer. Assim, a relação entre Sol e flor elabora o erotismo como tensão entre passividade e potência. A flor pode ser penetrada, mas é ela quem se abre. Ela é “lasciva”, termo carregado de condenação moral, mas que aqui ganha caráter de afirmação da vitalidade. É “predestinada para os mistérios do amor” e essa predestinação não é castigo, mas celebração. O amor, longe de ser apenas sentimental, é também corporal, carnal, feito de suor, pêlos, seiva e sangue. Judith Teixeira mistura sagrado e profano: o amor é mistério mas é também lascívia. É aqui que se vê um dos traços mais ousados de sua escrita: não separar corpo e alma, desejo e silêncio, sagrado e carne. Além disso, quando se lê o Sol como metáfora do desejo, esse desejo que toca, aquece, queima, penetra, a flor pode ser entendida como múltiplos corpos femininos se abrindo não apenas a um masculino, mas ao desejo em

si: desejo de viver, de sentir, de amar mulheres, homens, a si mesmas ou amar sem precisar nomear o objeto do desejo. O Sol, assim, torna-se elemento que ultrapassa o gênero, é a própria vida ardente, é o que queima e faz a flor existir. Por isso, a presença do Sol não exclui uma leitura sáfica, ao contrário, sustenta-a, pois o que está em jogo não é o gênero do outro, mas a intensidade da experiência erótica.

Dessa forma, essa estrofe coloca as flores, mulheres, não como frágeis, mas como seres ardentes, conscientes de que nasceram não para serem vistas, mas para serem tocadas, possuídas pela vida, pela luz, pelo prazer. E, ainda que possam ser penetradas pelo Sol, são elas que se entregam, elas que abrem o corpo, elas que reconhecem a própria vocação para o desejo. Na penúltima estrofe, a voz lírica abandona a posição apenas descritiva e se coloca em primeira pessoa, envolvida afetivamente pelas imagens que antes parecia apenas observar:

Eu gosto desta flor pagã e
sensual,
que num místico ritual
se entrega toda aberta
aos beijos fulvos do sol!

Esse momento de declaração, “Eu gosto”, revela mais do que uma apreciação estética, é uma confissão íntima, uma adesão emocional e erótica à flor que simboliza o corpo feminino desejante; a flor não é apenas observada, ela é amada. E essa admiração não se dirige a uma flor pura, casta ou angelical, mas a uma flor pagã e sensual. O adjetivo pagã afasta imediatamente qualquer leitura cristã, moralizante ou repressora do corpo, Judith Teixeira inscreve o erotismo fora das estruturas religiosas tradicionais e o reposiciona como experiência sagrada em si, uma experiência vinculada à terra, ao sol, ao corpo, ao instinto. A flor é descrita como participante de um “místico ritual”. Essa fusão entre sagrado e erótico é central: a entrega da flor “toda aberta” não é apenas ato de sensualidade, mas também de transcendência. É como se o erotismo feminino, longe de ser pecado, fosse ele próprio uma forma de oração carnal, um sacramento da vida. Esse “místico ritual” em nada se assemelha aos ritos religiosos oficiais, mas cria uma liturgia própria, nascida do corpo. Judith Teixeira sacraliza a carne, transforma o desejo em religião íntima e silenciosa, onde o altar é a pele, e a oração é o gozo.

Novamente, o verso “se entrega toda aberta” é uma imagem explícita de erotismo. A flor, metáfora do corpo feminino, é vulva, é boca, é pele que se abre sem culpa e essa abertura é consentida, ativa, desejante, não é violação, mas decisão, é corpo que escolhe arder. E esse

corpo se abre ao sol, aqui descrito como luz “fulva”, de tonalidade dourada, quente, animal. O beijo do sol é, nessa leitura, toque ardente, penetração luminosa, gozo. O sol beija a flor, mas a flor permite ser beijada. Entre ambos, há reciprocidade, uma entrega sem submissão, uma posse sem violência. Nessa cena, Judith Teixeira afirma uma visão do erotismo profundamente política, a mulher que se abre ao desejo não é pecadora nem vítima, ela é sacerdotisa do próprio corpo. É dona de si, capaz de transformar o prazer em rito, o gozo em linguagem. É também uma visão em consonância com o pensamento de Cixous (2022), onde o corpo feminino escreve, goza e consagra, sem separação entre carne e alma. Não há oposição entre divino e sensual, o corpo é divino na medida em que sente, sangra e deseja. Ao declarar que “gosta desta flor”, a voz lírica também assume uma posição de desejo possível entre mulheres. A flor representa o feminino, mas este feminino não é homogêneo, é plural, lascivo, impudente, ardente. Assim, gostar dessa flor pode ser lido como identificação, contemplação e desejo sáfico. A flor é outra e é a própria. Ela é modelo, espelho e fantasia.

Portanto, esta penúltima estrofe é uma ode ao corpo feminino e ao erotismo como prática espiritual, não religiosa no sentido dogmático, mas como ritual íntimo da carne que se conhece e se aceita. Judith Teixeira une “paganismo”, natureza e desejo para afirmar a mulher como aquela que pode amar, abrir-se, arder, sem culpa, sem medo. O poema culmina em uma confissão que já não é apenas do corpo, mas da própria existência:

Ó flor do cactus enrubescida!
No teu vermelho, há sangue, há vida...
– E eu tenho uma enorme sede de viver!

Aqui, a flor volta a ser invocada, agora não como objeto distante, mas quase como espelho. A exclamação inicial, “Ó flor do cactus”, é um vocativo que traduz admiração, súplica e identificação. A flor é enrubescida, marcada pelo vermelho, cor exuberante do desejo e do excesso; esse vermelho, no entanto, não é mais apenas cor sensual, ele carrega a densidade do simbólico. É sangue e é vida. A flor, que antes era puro erotismo, agora é também carne vulnerável, sujeita à dor, ao corte, ao florescimento e à morte. O sangue evocado aqui é ambíguo, pode ser sangue menstrual, sangue de ruptura, sangue de parto, sangue de prazer ou de ferida. Esse sangue, que a cultura patriarcal frequentemente reprime como sujo ou abjeto, é resignificado por Judith Teixeira como fonte de vitalidade. O vermelho da flor é o vermelho do corpo feminino, corpo que sangra, mas também vive, gera, goza. Nesse ponto, a imagem dialoga uma outra vez com o conceito de abjeção de Kristeva (1982) aquilo que a sociedade rejeita, o sangue, os fluidos, a carne, reaparece, no poema,

transformado em beleza, e estética, em orgulho. Judith Teixeira parece dizer: onde há sangue, há vida, e onde há vida, há desejo.

É então que a confissão explode: “– E eu tenho uma enorme sede de viver!”. Depois de falar das flores, do sol, do fogo, a poeta volta-se para si mesma. A vida, aqui, não é apenas existência biológica, é vida como intensidade, como calor, como liberdade. Ter sede de viver é ter sede de desejo, de gozo, de sentir na carne todas as luzes, toques e espinhos. Não é apenas querer sobreviver, mas querer viver ardendo. Essa sede também pode ser lida como gesto político e poético, pois para a mulher, especialmente uma mulher que deseja, que escreve e que ama fora das normas, viver é sempre um ato de resistência. Dizer “eu quero viver” significa desafiar as forças que restringem o corpo, o amor e a palavra. Judith Teixeira recusa o silêncio, recusa a morte simbólica imposta às mulheres que transgridem, ela termina com sede, não de paz, mas de intensidade. Percebemos, que o vermelho, portanto, é o eixo simbólico não só dos demais poemas, como também deste: vermelho do desejo, vermelho da flor violenta, vermelho da cortesã, vermelho do sol, vermelho do sangue, vermelho da vida. A flor de cactus não é ornamento delicado, mas corpo vivo, espinhoso, ardente, é metáfora do feminino que sobrevive ao deserto moral, que floresce na aridez, que se abre aos beijos do sol sem perder seus espinhos. E a voz poética, ao se ver nela, reconhece que também quer isso: arder, sangrar, viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da história da literatura tem sido atravessada por estruturas de poder que determinam quais vozes seriam preservadas e quais seriam silenciadas. A formação do cânone literário, enquanto narrativa legitimadora da identidade nacional, operou em consonância com valores patriarcais, consolidando o gênero como instrumento de manutenção do poder masculino. Schmidt (2008) evidencia que, ao se tomar a literatura canônica como fundamento da nacionalidade, observa-se que as produções de autoria feminina foram sistematicamente suprimidas do campo de investigação, o que revela um projeto cultural excludente. Revisitar essas obras negligenciadas torna-se, assim, um gesto político e epistemológico de grande relevância. O resgate da autoria feminina não implica apenas adicionar novas vozes ao repertório literário, mas reconfigurar os modos como se compreende a própria formação da cultura nacional. Ao propor a análise dessas produções esquecidas, Schmidt (2008) sugere uma intervenção nos discursos que forjaram a genealogia da literatura e da identidade nacional. Trata-se de questionar “como imaginários sociais foram produzidos e como identidades e tradições foram instituídas” (Schmidt, 2008, p.139), o que implica problematizar as narrativas hegemônicas que naturalizaram a exclusão das mulheres do espaço literário. Esse movimento crítico revela que a história literária é menos um relato neutro e mais uma construção atravessada por interesses e ideologias.

Nesse contexto, a articulação entre gênero e nação emerge como ferramenta teórico-crítica fundamental. A interdependência dessas categorias possibilita questionar as ideologias da nacionalidade geradas sob o signo de uma escrita exclusivamente masculina, desestabilizando as bases culturais que sustentam critérios interpretativos e de valor fixados pela academia (Schmidt, 2008). Assim, evidencia-se que o cânone não reflete uma suposta excelência universal, mas resulta de seleções históricas marcadas por relações de poder. A crítica feminista, ao incorporar as vozes marginalizadas, propõe não apenas a revisão do conteúdo do cânone, mas de seus próprios critérios de legitimação. Portanto, examinar textos de autoria feminina é um gesto de insurgência epistemológica que amplia a compreensão da literatura e da nação. Tal gesto desvela a parcialidade das narrativas consagradas e afirma que a identidade cultural é construída de maneira plural e conflitante. Reconhecer essa multiplicidade permite a construção de uma história literária mais justa, que não apenas inclui os sujeitos antes excluídos, mas transforma as bases sobre as quais se constrói o conhecimento acadêmico.

A produção literária de Judith Teixeira configura-se como um gesto de transgressão frente a um cenário dominado por estruturas patriarcais e heteronormativas. Ao elaborar narrativas de teor erótico protagonizadas por mulheres e atravessadas por referências a relações sáficas, sua obra enfrenta um universo literário que, historicamente, legitima apenas subjetividades alinhadas a concepções clássicas de gênero e sexualidade. Essa escolha estética e política tensiona os limites de uma tradição que insiste em negar existências dissidentes, propondo novas formas de compreender o ser mulher na literatura e na sociedade. A escrita de Judith Teixeira inaugura uma perspectiva feminista que se manifesta na construção de personagens que reivindicam a liberdade de sentir, desejar e habitar seus corpos sem submissão às normas impostas. O corpo feminino, que durante séculos foi objeto de controle e manutenção do patriarcado, torna-se em sua obra território de autonomia e experiência sensível. Ao deslocar o corpo da esfera da dominação para a esfera da autoria, a escritora evidencia a potência de narrar a si mesma e de reconfigurar imaginários sociais sobre gênero e sexualidade.

Nesse sentido, a presença de relações sáficas em sua literatura constitui não apenas uma representação do desejo entre mulheres, mas um ato de resistência simbólica. Ao desafiar as bases heteronormativas, Judith Teixeira desestabiliza a lógica binária e excludente que sustenta a cultura dominante. Sua obra, ao afirmar existências dissidentes, pode ser compreendida como revolucionária, pois confronta diretamente as estruturas de poder que insistem em silenciar corpos e identidades fora da norma. Portanto, a produção literária de Judith Teixeira não se limita à provocação estética, mas emerge como manifestação política que questiona as fronteiras do aceitável e do representável. Ao inscrever no texto a liberdade de ser e sentir, ela contribui para a construção de uma literatura que não apenas representa o feminino, mas o emancipa, abrindo espaço para novas formas de existência e narrativas que rompem com o legado de silenciamento imposto pelo patriarcado.

A escrita de Judith Teixeira desafia as normas hegemônicas de gênero e sexualidade ao construir um eu lírico que ultrapassa os limites do binarismo imposto pela tradição. Ao posicionar a mulher como sujeito do desejo e não como objeto de servidão sexual, sua obra reconfigura o erotismo, retirando-o do domínio androcêntrico e devolvendo-o à experiência feminina como espaço de autonomia e prazer. Essa escolha estética e política confronta estruturas históricas que relegaram o corpo feminino à obediência e ao silêncio, afirmando novas possibilidades de existência e de linguagem. A relevância de suas produções na contemporaneidade reside justamente na capacidade de articular passado e presente, permitindo uma leitura diacrônica da emancipação sexual feminina. Suas narrativas oferecem

múltiplas possibilidades interdiscursivas ao revisitar memórias, tradições e imaginários sociais, tensionando-os com demandas atuais por liberdade, reconhecimento e diversidade. Nesse sentido, Judith Teixeira não apenas representa a mulher, mas propõe sua autodeterminação, rompendo com paradigmas normativos. Assim, sua literatura configura-se como instrumento de crítica e transformação, ao evidenciar que o corpo feminino pode ser lugar de criação, poder e prazer. Ao fazê-lo, contribui para ampliar o debate sobre autonomia, identidade e liberdade, reafirmando a literatura como espaço de resistência e reinvenção do feminino.

Assim, essa produção poética inscreve-se em uma tradição de resistência que utiliza a literatura como ferramenta de subversão e emancipação. Sua escrita confronta diretamente os discursos religiosos e patriarcais que, por séculos, ditaram normas sobre o corpo e a sexualidade feminina. Ao colocar o desejo e a experiência erótica da mulher no centro de sua poesia, a autora transforma o espaço literário em território de afirmação e liberdade. A voz lírica que emerge de seus poemas não busca apenas inovar formalmente, mas instaurar uma nova forma de dizer, em que o erotismo deixa de ser representado como pecado ou submissão e passa a ser expressão legítima de autonomia. O aspecto mais decisivo de sua obra não está na ruptura com as formas tradicionais, mas na maneira como sua poesia aborda tópicos que tensionam e questionam a ordem vigente, reinscrevendo nelas uma performance discursiva que legitima corpos e identidades até então excluídos. Assim, a literatura adquire um caráter revolucionário, na medida em que se torna instrumento de validação e de disputa de sentidos, deslocando o papel social da mulher do silenciamento para a enunciação.

A proposta de uma performance de gênero que desafia as normas dominantes confere à obra de Judith Teixeira um lugar de destaque no debate sobre sexualidade e identidade. Suas composições instauram fissuras no imaginário heteronormativo, ao representarem corpos femininos que desejam e amam fora dos padrões aceitos. Essa dissidência poética gera perturbação não apenas no campo literário, mas também na sociedade, cujo projeto político estava voltado à preservação das estruturas patriarcais. Ao tensionar essas estruturas, a autora evidencia que a literatura pode ocupar um papel pragmático na redefinição de significados, atuando sobre o coletivo e o individual. Desse modo, a poesia de Judith Teixeira reafirma a dimensão política da literatura, entendida como espaço de criação de mundos possíveis e de contestação de discursos hegemônicos. Sua escrita não apenas representa o feminino, mas o emancipa, ao propor uma nova gramática para o erotismo, para o corpo e para os vínculos afetivos. Ao transformar a experiência pessoal em gesto estético e político, Judith Teixeira contribui para uma tradição literária que vê na linguagem um meio de resistência e de

reconstrução simbólica, deslocando os limites do aceitável e abrindo espaço para outras subjetividades, outros corpos e outras formas de existir.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Claudia P.; SILVA, Fabio M. da (org.). *Judith Teixeira: poesia e prosa*. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

ALVES, Ivya. Amor e submissão: formas de resistência de autoria da literatura de autoria feminina? In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.107-116.

AQUINO, Midia E. W. de. *Configurações do espaço na literatura de autoria feminina*: Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles. 2021. 168 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

BARBOSA, Ana C. S. *Por espacialidades de trans-existência*: trânsitos entre os sistemas normativos e a (re)apropriação do corpo. 2023. 259 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

BARBOSA, Sara. Quem tramou Judith Teixeira (uma história com fantasmas). *Estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades*, 2014. Disponível em: www.estrema-cec.com.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan.R. (ed.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. P.19-41

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BRANDÃO, Luis A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. 23. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003. p.288.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARVALHO, Ana F. L. de; CORREIA, Jhenyffer N.; ALMEIDA, Rogério C. de. O homoerotismo em obras de Judith Teixeira e Julie Maroh. *Dito Efeito - Revista de Comunicação da UTFPR*, [S.l.], v. 9, n. 15, p. 66, 6 mar. 2019. Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). DOI: <http://dx.doi.org/10.3895/rde.v9n15.9142>. Acesso em: 03 mar. 2025.

CHALAKOVA, Iliyana I. *Poéticas da alteridade: Alteridade Queer na Poesia de Judith Teixeira*. 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres. As Mulheres na Sociedade e na Cultura) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em:

<http://run.unl.pt/bitstream/10362/8667/1/TESE%20FINAL-Ilyanax.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2025.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

EDFELDT, Chatarina. *Uma história na história: representações da autoria feminina na História da literatura portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

FOUCAULT, Michel. Capítulo 1: O corpo dos condenados. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Editora Vozes, 1987. P. 09-29. Janeiro: Edições Graal, [1988] 2010.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 20 reimpressão. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1988] 2010.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N – 1 Edições, 2013.

_____. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

_____. O dispositivo da sexualidade. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (ed.). *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017. P. 85-144

_____. *Loucura, linguagem, literatura*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIAVARA, Suilei M. Judith Teixeira e a poética da luxúria. *Todas As Musas*, [s.l.] , v. 1, n. 5, p. 187-196, jul./dez. 2013. Disponível em: https://todasasmusas.com.br/05_01.htm. Acesso em: 05 ago. 2025.

_____. Judith Teixeira e o modernismo: quem se lembra?. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, p. 67–78, 2015. Disponível em: <https://ufs.emnuvens.com.br/interdisciplinar/article/view/4078>. Acesso em: 30 ago. 2025.

_____. Muito prazer, Judith Teixeira!. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, [S. l.], v. 11, p. 83–96, 2017. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/637>. Acesso em: 30 ago. 2025.

HULME, Thomas E. *Imagens da modernidade - ensaios sobre poesia e arte*. Lisboa: 1995.

JORGE, Maria; GASPAR, Luís M. Scriptorium. In: TEIXEIRA, Judith. *Poemas*. Lisboa: &etc, 1996.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução:

OLIVEIRA, Jess. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2009.

_____. Os perversos e as poetisas: literatura de Sodoma e arredores. *Via Atlântica*, [S.l.], v. 24, n. 2, p. 41-73, 30 nov. 2023. Universidade de São Paulo. Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/va.i2.207160>.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LIMA, Ivaldo. G. Uma geografia emocional antirracista em sala de aula. *Revista Giramundo*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, jul./dez., 2020.

OLIVEIRA, Andreia. Judith Teixeira: a boca é o vazio cheio da periferia. *Cadernos De Literatura Comparada*, nº 29, 2013. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/339>.

SAINT-POINT, Valentine de. *Manifesto da mulher futurista / manifesto futurista da luxúria*. Prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo Ltda., 2009.

SCHMIDT, Rita T. Recortes de uma história: a construção de um saber fazer. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.23-40.

_____. Centro e Margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 32. Brasília, 2008, p. 127-141.

SEVERINO, Isa V.; LEITE, Jonas. Um corpo todo seu: Judith Teixeira, Florbela Espanca e Maria Teresa Horta. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 35, n. 1, p. 93–106, 2021. DOI: 10.47250/intrell.v35i1.15691. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/15691>. Acesso em: 27 mar. 2025.

SILVA, Fábio M. As bizarras na poesia de Judith Teixeira. *Iberic@l*, n. 16 – outono, Paris: Sorbonne, 2019, p. 45-54. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2020/10/Iberic@l-no16-automne-2019-extrait-04.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2025.

SYPNIEWSKI, Fernanda R. De quem é esse corpo? A reapropriação do corpo histericizado a partir do discurso feminista e psicanalítico freudiano. *Entropia*, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 97–112, 2023. DOI: 10.52765/entropia.v7i13.458. Disponível em: <https://www.entropia.slg.br/index.php/entropia/article/view/458>. Acesso em: 12 set. 2025.

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

VIANA, António M. C. *Coração Arquivista*. Lisboa: Verbo, 1977.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.15-22.

_____. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2021.

YOUNG, Iris M. O ideal da imparcialidade e o público cívico: algumas implicações das críticas feministas da teoria moral e política. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Druscilla (org.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1987. p. 66-87

_____. Cinco faces da opressão. *Direito Público*, [S. l.], v. 18, n. 97, 2021. DOI: 10.11117/rdp.v18i97.5405. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/5405>. Acesso em: 12 set. 2025.

ZOLIN, Lúcia O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN Lúcia O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005. p. 275-283.