

JUDITH TEIXEIRA E ANGÉLICA FREITAS: O CORPO LÉSBICO EM DOIS TEMPOS

JUDITH TEIXEIRA AND ANGÉLICA FREITAS: THE
LESBIAN BODY IN TWO PERIODS IN TIME

TELMA MACIEL DA SILVA¹

1 Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: Este artigo tem como intuito analisar as figurações do corpo lésbico em produções das poetisas Judith Teixeira (1880-1959) e Angélica Freitas (1973), cujas primeiras obras estão distanciadas no tempo por mais de oitenta anos. Nesse sentido, buscamos pensar as formulações ideológicas em torno das palavras “corpo”, “mulher” e “lésbica” presentes nas poéticas das duas escritoras, tendo em vista que, mesmo separadas pelo tempo e por culturas bastante diferentes, ainda assim, ambas refletem os interditos sociais impostos ao amor e ao desejo homoafetivo femininos.

Palavras-chave: Judith Teixeira, Angélica Freitas, corpo, lesbianidade, desejo.

Abstract: This article aims to analyze the figurations of the lesbian body in writings by poetesses Judith Teixeira (1880) and Angélica Freitas (1973), whose first works are more than eighty years apart in time. In this sense, we seek to think the ideological formulations around the words “body,” “woman,” and “lesbian” present in the poetics of the two writers, considering that, even though they are separated by time and by very different cultures, they still reflect the social prohibitions imposed on female homoaffective love and desire.

Keywords: Judith Teixeira, Angélica Freitas, body, lesbianity, desire.

*Mesmo o prazer
e a sensualidade
só na Dor existe!*
Judith Teixeira

*O que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido.*
Angélica Freitas

Antes de mergulhos mais profundos na discussão sobre a representação do corpo em Judith Teixeira e Angélica de Freitas, tarefa a que se propõe este artigo, cabe-nos fazer duas indagações: o que é um corpo? E, mais especificamente, o que é um corpo feminino? Por óbvio, estamos diante de questões extremamente difíceis, que não pretendemos responder nesse breve artigo, seja porque nosso foco aqui não é o estudo anatômico, seja porque também não pretendemos nos aprofundar na seara antropológica. O que nos interessa é, nesse primeiro momento, pensar o modo como o corpo e, em especial, o corpo feminino, é marcado por uma linguagem sexista, que ora exclui a mulher, pensando-a apenas como uma abstração divina, marcada pela ideia da mãe assexuada, e ora a objetifica como um corpo (e apenas isso) a serviço do desejo sexual masculino.

Para começar, olhemos rapidamente algumas definições de corpo contidas em três importantes dicionários da língua portuguesa. Nosso primeiro exemplo

vem do final do século XIX, mais especificamente, do *Diccionario da Língua Portuguesa*², que ficaria conhecido como “O Moraes”. Nele, “corpo” é assim definido: “dizemos o corpo dos homens, e animaes, a máquina orgânica animada pela alma ou espírito”³. Vejamos agora exemplos mais contemporâneos: o e-dicionário *Michaelis*⁴ refere: “Anat. Conjunto de elementos físicos que constitui o organismo do homem ou do animal, formado por cabeça, tronco e membros”; e-dicionário *Caldas Aulete*⁵ o descreve como “Anat. Estrutura física e individualizada do homem ou dos animais”. Entre as definições contidas neste último, duas nos chamam bastante atenção. A primeira delas, conforme podemos observar, é apenas um pouco diferente daquelas encontradas nos dois primeiros dicionários: nos três casos, o termo “homem” universaliza o conceito de ser humano, tornando a referência à mulher algo facultativo. Homens e animais aparecem como duas categorias, enquanto a mulher é, obviamente, incluída na primeira, não sendo necessário individualizá-la. O curioso é que não se vê diferença na designação

2 Este dicionário encontra-se digitalizado no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

3 Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/diccionario-da-lingua-portuguesa-recompilado-dos-vocabularios-impressos-ate-agora-e-nesta-segunda-edi%C3%A7%C3%A3o-novamente-emendado-e-muito-acrescentado-por-antonio-de-moraes-silva/?q=corpo>. Acesso em: 22 jan. 2023.

4 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=corpo>. Acesso em: 22 jan. 2023.

5 Disponível em: <https://aulete.com.br/corpo>. Acesso em: 20 jan. 2023.

básica de corpo apresentada nas últimas décadas do século XIX e as que são correntes atualmente.

No *Michaelis* e no *Moraes* não encontramos, dentre as diversas definições de corpo que os dois apresentam, nenhum verbete que inclua a mulher enquanto categoria — seja do ponto de vista conotativo, seja do ponto de vista denotativo. Já no *Caldas Aulete*, há uma referência bastante curiosa: “P.ext. Compleição física: *Ainda menina, já tinha corpo*”⁶ (grifo nosso). O elemento de interesse aqui é o subtexto contido na expressão popular: apesar de ainda criança, essa menina já parece adulta, porque “já tinha corpo”. Ter corpo significa, portanto, já estar apta para o ato sexual.

Já que chegamos até aqui, façamos então mais duas incursões nos dicionários em questão, agora pelos verbetes “mulher” e “lésbica”. No *Moraes*, as definições são breves: “Mulher: fêmea da espécie humana, matrona, oposto a marido, do mundo, meretriz”⁷. No *Caldas Aulete*, das várias indicações de sentido oferecidas, destacaremos três: “Mamífero do sexo feminino da esp. *Homo sapiens*, de postura vertical, dotado de inteligência e linguagem articulada”; “Mulher (1, 3) que não é virgem: *Ele disse que queria me fazer mulher*” (grifo nosso); “Pop. Homossexual passi-

6 Disponível em: <https://www.aulete.com.br/corpo>. Acesso em: 22 jan. 2023.

7 Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/dicionario-da-lingua-portuguesa-recompilado-dos-vocabularios-impressos-ate-agora-e-nesta-segunda-edi%C3%A7%C3%A3o-novamente-emendado-e-muito-acrescentado-por-antonio-de-moraes-silva/?q=Mulher>. Acesso em: 22 jan. 2023.

vo”⁸. Do *Michaelis*, vejamos mais três definições: “Ser humano do sexo feminino: “*É mulher*”, *gritou o pai, emocionado*” (grifo nosso); “Pessoa adulta do sexo feminino; rabo de saia, racha, rachada”; “Pessoa do sexo feminino, após sua primeira relação sexual: *Tornou-se mulher ainda na adolescência*”⁹ (grifo nosso).

Conforme podemos observar, as delimitações do que seja uma mulher estão quase sempre fundamentadas na experimentação da sexualidade, presumivelmente heterossexual, como fica evidente nas expressões “oposto a marido” e “ele disse que queria me fazer mulher”, ou ainda naquelas de baixo calção, “racha” e “rachada”, que estabelecem uma relação metonímica, em que o sujeito do sexo feminino é completamente substituído pelo seu órgão genital. O homem, por sua vez, comparece em atitude ativa, na medida em que é o responsável por transformar esse indivíduo em mulher. A atitude “passiva” do homem, por seu turno, é associada diretamente a elementos femininos e o termo “mulher” passa a soar como um xingamento. Do mesmo modo, a palavra ganha novamente sentido negativo quando a sentença é “mulher do mundo”, oposta a “mulher do lar”, ou seja, prostituta, meretriz.

Para encerrar esta incursão pelos dicionários, passemos à última entrada. No Moraes a palavra “lésbica”

8 Disponível em: <https://www.aulete.com.br/Mulher>. Acesso em: 22 jan. 2023.

9 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Mulher/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

sequer existe, o que não deixa de construir um significado simbólico. No *Caldas Aulete*, a definição de “lésbica” é sumária: “Mulher homossexual; SAFISTA”¹⁰. No *Michaelis*, o verbete não oferece muitas indicações de sentido, mas como nos casos anteriores, apresenta alguns sinônimos usados popularmente que sintetizam uma gama de preconceitos: “Mulher que tem preferência sexual por outras mulheres; mulher homossexual; lésbia, lesbiana, paraíba, safista, sapa, sapata, sapatão, tríbade”¹¹. O modo como, no primeiro caso, a palavra “safismo” é grafada parece curioso. Conquanto o nome Safo promova uma referência ao mundo da cultura letrada, a caixa alta parece querer expor, acusar, denunciar. No dicionário seguinte, o que chama atenção é o processo enumerativo. Da preferência sexual, parte-se para a definição comum (homossexual) e, por fim, vão sendo intercalados vocábulos à queima roupa: “lésbia, lesbiana, paraíba, safista, sapa, sapata, sapatão, tríbade”. A passagem da linguagem culta para o baixo calão se faz notar por meio de uma construção algo estética, bastante incommon em dicionários: “safista, sapa, sapata, sapatão”. A repetição da sibilante alveolar, ou simplesmente assobiada, é responsável por este efeito estético chamado de aliteração. Além disso, é possível notar que há uma gradação de significados: do culto “safista”,

10 Disponível em: <https://www.aulete.com.br/L%C3%A9sbica>. Acesso em: 22 jan. 2022.

11 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/l%C3%A9sbica/>. Acesso em: 22 jan. 2022.

passa-se ao calão popular “paraíba [...], sapa, sapata, sapatão”, sendo que as três últimas palavras estão organizadas em ordem crescente de significação. Nessa parte final do verbete, é como se vozes da sociedade saíssem em uníssono a proferir impropérios. Não há caixa alta, mas ouve-se em alto e bom som a acusação: “lésbia, lesbiana, paraíba, safista, sapa, sapata, sapatão, tríbade”.

Essa síntese teve o intuito de mostrar o modo como o corpo e as sexualidades femininas ecoam diversos interditos sociais. Sempre disposto como meio de satisfação do homem, esse corpo é dessexualizado e, portanto, alijado de uma dimensão essencial de sua existência. Quando se trata de um corpo “desviante”, em que o desejo é direcionado a uma igual, esse processo torna-se ainda mais violento, seja pelo apagamento, sejam pelas expressões ofensivas. Esta rápida pesquisa nos dicionários, obviamente, não teve como meta fazer uma crítica aprofundada às obras ou a seus autores, mas perceber por meio delas algumas expressões das vozes sociais dominantes.

Na seção seguinte deste artigo, colocaremos em discussão a maneira como esses impedimentos e interditos estão presentes na poesia de duas importantes poetisas da Língua Portuguesa do seu tempo, Judith Teixeira e Angélica Freitas. Obviamente, sabemos tratar-se de duas autoras com poéticas muito diversas e que, por isso, pouco têm em comum. Nosso fito nesse trabalho, portanto, não é fazer uma análise

se comparativa de suas obras, mas analisar como as noções hegemônicas e contra hegemônicas de corpo aparecem nas obras das duas escritoras, cujas primeiras publicações estão separadas, respectivamente, por mais de oito décadas.

JUDITH TEIXEIRA E O CORPO INTERDITADO

Única mulher envolvida no episódio que ficaria conhecido como “Literatura de Sodoma”, Judith Teixeira sofreu — muito mais que qualquer outro autor — as consequências de escrever sobre desejo. O resultado todos sabemos: recolhida a sua primeira obra, *Decadência* (1923), e relegada ao silêncio por seus pares:

Teixeira tornou-se, efetivamente, um bode expiatório para a desordem social coletivamente imaginada, tida como monstruosamente visível. Entretanto, *Livro de “Sóror saudade”*, a segunda edição da coletânea de Florbela Espanca publicada também no início de 1923, escapou à censura apesar de também desafiar preconceitos vigentes acerca da sexualidade feminina, talvez porque parecesse menos ameaçadora para as normas sociais instituídas do que a representação do desejo de cariz homossexual verbalizado por Judith Teixeira (ALONSO, 2015, p. 21-22).

Mesmo que ameaçadora, a expressão do corpo em Florbela não chegou a merecer a fogueira — ao menos não do ponto de vista físico — enfrentada por Judith, quando recolheram sua obra juntamente com

as de António Botto, *Canções*, e de Raul Leal, *Sodoma divinizada*. A força das imagens homoeróticas na autora de *Decadência* (1922) a transformaria em pária no âmbito literário português, tornando-a uma figura fantasmagórica por décadas. Vale retomar aqui o apagamento de que falamos anteriormente, quando notamos a ausência da palavra “lésbica” no dicionário de final do século XIX. Se entre os homens, já observava Oscar Wilde, o amor não ousava dizer seu nome, entre as mulheres dizer-se era ainda mais interdito. Mauro Dunder (2021, p. 39), em artigo que analisa o corpo em dois dos mais conhecidos poemas da escritora, afirma o seguinte:

Importante notar que, como herança do pensamento psicanalítico do final do século XIX, certamente influenciado pelo furor cientificista e determinista do Positivismo, a homossexualidade é encarada como degenerescência, fazendo parte do grupo das “aberrações” de comportamento de que a escritora e sua obra foram acusadas.

Assim sendo, não é coincidência que as expressões do “safismo” na literatura do final do XIX e início do XX estejam presas a uma atmosfera doentia e a isso sejam somados os misticismos comuns ao espírito decadentista finissecular. Se é verdade que a essa condição, em certa medida, nem as produções masculinas escaparam, é também verdade que as femininas parecem plasmar ainda mais a melancolia

desses interditos. Assim, o corpo interdito na vida real, aparece entre tecidos, cores resplandecentes, na penumbra de incensos, por fim, no mistério que liga sonho e realidade.

A partir do que foi dito até agora, buscamos investigar como o corpo lésbico, a quem se veda o prazer e a própria existência, surge latejante de desejo nos poemas de Judith Teixeira, em especial em seu livro *Decadência*. Tal volúpia, contudo, aparece envolta em uma atmosfera atormentada, em que o eu lírico, não raro, se divide entre dor e prazer, cuja expressão só é possível a partir do devaneio febril do corpo que arde em busca de uma satisfação vedada na vida real.

Por isso Jorge Valentim (2013, p. 156), ao estabelecer uma relação intertextual entre Judith Teixeira e Safo, afirma o seguinte:

É preciso sublinhar, porém, que a recuperação sáfica operada na articulação lírica da autora de *Decadência* realiza-se a partir da criação de máscaras sucessivas que se vão acrescentando, umas sobre as outras, e com as quais vai sutilmente tecendo as múltiplas subjetividades femininas que a sua verve comporta.

Nesse sentido, tais máscaras vão construindo um sujeito desejante multifacetado, bem ao gosto do Primeiro Modernismo português, em que os corpos interditos ao desejo homoerótico vão descobrindo fendas, mesmo que numa ambiência de sonho e devaneio, para a realização sensual. Logo, se a realidade

não permite que o corpo se realize sexualmente, é no delírio que ele se realizará.

Vejamos o poema a seguir:

A estátua

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

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

— Sinto os rumores duma convulsão,
A confessar tudo que eu cisme

Ó Vénus sensual!
Pecado mortal
Do meu pensamento!
Tens nos seios de bicos acerados,
Num tormento,
A singular razão dos meus cuidados

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

Nesse poema, o eu lírico conjuga a frieza e a imobilidade do mármore ao calor úmido do corpo desejante. A brancura e o aspecto esguio da estátua o atraem de maneira irreprímível, mas é só no sonho que eles podem se encontrar. Os dois últimos versos

da primeira estrofe são bastante curiosos: “Aqueces o mármore frio/ Do alvo peito entumecido...”. Se sabemos que o pronome “tu”, aí subentendido, refere-se à estátua, sendo ela, portanto, a autora da ação, nos perguntamos: de quem é o “alvo peito” que ela aquece, o próprio ou do eu lírico? Tal ambiguidade fica ainda maior se observarmos a palavra “alvo”, que pode tanto se referir à brancura da estátua, quanto a “um ponto de mira que se procura atingir com tiro, flecha etc” (HOUAISS, 2014, p. 35). Nesta última acepção, podemos pensar que o “alvo peito” do eu lírico (feminino?)¹² é atingido pelas flechas de Cupido/Eros e se vê completamente enfeitiçado pela estátua Vênus/Afrodite (conforme saberemos na última estância).

A segunda estrofe é marcada pela insônia delirante desse corpo que deseja: “Os olhos roxos como um lírio” demonstram a incapacidade de dormir. Novamente, nos vemos diante de uma ambiguidade: os gestos sonhados é que dão movimento ao delírio. Perde força, portanto, a relação sinonímica entre sonho e delírio. É acordado que o ente poético revisita o sonho e delira de um desejo tão intenso que redundando no gozo convulsivo da estrofe seguinte, em que o corpo em seu aspecto mais físico confessa aquilo que a men-

12 A voz feminina não é explícita, mas é possível entrevê-la justamente na atmosfera de impedimentos e de “pecados” que compõe o poema. No texto, “As bizarras de Judith Teixeira”, Fabio Mario da Silva (2019, p. 50) também assim o entende: “Assim, a autora reforça um posicionamento contrário ao código moral vigente da época, sobre as relações lésbicas. Isso é mais flagrante no poema “A Estátua”, em que surge a própria Vênus sedutora, mulher de encantos que vem cativar a voz feminina extasiada pelo corpo que contempla”.

te “cismou”. Na última estância, o vocativo dá vazão ao clamor do eu lírico, que confessa o seu pecado: o impulso sexual que sente, quando se coloca diante de seios de bicos firmes e cortantes da Vênus.

Todo construído a partir de elementos contrastantes, o poema revela a concretude da estátua *versus* a impossibilidade da realização do ato sexual. O corpo de mármore da estátua, nesse sentido, é bem significativo dos impedimentos sociais impostos ao desejo (especialmente àqueles de cariz homoafetivo, se levarmos em conta a possibilidade de um eu lírico feminino). Contudo, este corpo interdito à lascívia (transformado em estátua por conta de seus pecados?) ainda pulsa e provoca.

No poema que analisaremos a seguir, novamente o corpo comparece atormentado. Como no primeiro, o vemos sofrer as agruras da insônia provocada pela volúpia:

Insônias

A noite vai adiantada
na penumbra do meu boudoir...
Sobre o meu coxim
de seda encarnada,
pobre de mim!
não posso descansar!

Revolvem-se em convulsões
sombras escuras!
São almas, são corações,
são desventuras!

Oiço chorar...
Escalda-me a cabeça!
Lá fora o vento não cessa
de ulular...
Que intraduzível anseio!
Busco, procuro, tacteio...
Nada! Nada!

A seda desmaiada!
O meu vestido...
E o vento a uivar!
Outro gemido...
E eu a procurar,
a procurar...

Olho em redor...
— É junto a mim,
é sobre o meu coxim
que geme a dor!

Despedaçam-se ilusões
dolorosamente!
Rasgo o cetim que me veste,
em convulsões,
perdidamente!

E o vento sempre a uivar...
Outro grito espavorido!
Sinto latejar a Dor...
É dentro do meu vestido!
Foi aqui que a Dor gemeu...
É no meu ser, dentro de mim.
— Sou eu! Sou eu!

Inverno — O vento bate com fúria nas janelas
1921
(TEIXEIRA, 2015, p. 63).

Como vimos, no poema anterior, a insônia surge metaforizada pelos “olhos roxos como um lírio”; agora ela é o centro do martírio do eu lírico, que não consegue descansar na noite que já “vai adiantada”. O desejo, novamente envolto em agonia, provoca — outra vez, e quase sempre na poesia de Judith — convulsões incontrolláveis. Em “A estátua”, a convulsão é a confissão do gozo; em “Insónias”, ela aparece como um prenúncio do tormento experimentado pelo corpo e pela alma, que são tomados por “sombas escuras”. Há um claro contraste entre as cores do ambiente, que por um lado são turvas (penumbra do *boudoir* e as sombas escuras) e por outro lado são quentes e vibrantes (a seda encarnada sobre o coxim).

Na terceira estrofe, outro campo sensorial é explorado. A visão une-se agora à audição: o verso “Oio chorar...”, terminado por reticências, deixa o sentido em suspenso. A quem o eu lírico ouve? Seria o “ulular” do vento? Ele mesmo parece não saber, pois busca, procura, tateia e nada encontra. Na estância seguinte, os olhos se voltam para a “seda desmaiada”, mas logo os sons voltam a chamar a atenção: “E o vento a uivar! / Outro gemido”. A procura é reiniciada, mas novamente as reticências (“E eu a procurar, a procurar...”) deixam a cena em suspenso.

Nas três últimas estrofes, o eu lírico feminino parece observar a si mesmo de fora. Na medida em que se funde com o ambiente que o circunda, esse corpo marcado pela angústia perde a unidade e passa sentir

a partir dos objetos. Eles não são mais algo de fora, mas vão compondo os sentidos físicos do corpo que deseja: “Olho ao redor.../ — É junto a mim, é sobre o meu coxim/ que geme a dor!”. Diferente do que se espera, a dor não é a causa do gemido, mas ela própria é quem geme. Diante disso, uma voz ecoa de dentro do poema e expressa toda a sua perplexidade ao perceber que aquilo que julgava distante vinha de dentro de si. A partir daí, os versos ganham um ritmo frenético, amplificados pelo uso dos advérbios de intensidade, “dolorosamente” e “perdidamente”.

As ilusões de que os sons angustiantes vinham de fora são despedaçadas e o eu lírico, diante da tomada de consciência, sente a latência da dor, que nada mais é do que o desejo até ali não nomeado. Ao rasgar o cetim, a compreensão: “É de dentro do meu vestido!/ Foi aqui que a dor gemeu...”. O ato de rasgar as vestes, aliado ao final exclamativo “ — Sou eu! Sou eu!”, deixa subentendida uma prática masturbatória como forma de aplacar a dor do desejo até ali inconfesso. A velocidade do verso mimetiza, portanto, a velocidade do gesto.

Como sabemos, a masturbação feminina pode ser observada na poesia de Judith Teixeira em alguns de seus poemas, como em “A minha colcha encarnada” ou no famoso “Ao espelho”, em que talvez essa temática ganhe contornos mais explícitos. Conforme afirma Valentim (2013, p. 156),

Às de voyeur e de amante ativa, soma-se a faceta de uma narcísica observadora de si própria, que se apaixona pelo que vê, porque na imagem refletida no espelho absorve traços estéticos de uma beleza invulgar. As cores, os encantos e as formas seduzem o sujeito lírico feminino, a ponto de ele próprio não conseguir conter o ímpeto erótico

É inegável que tal aspecto narcísico de que fala o crítico pode ser encarado como uma das representações do “homo(lesbo)erotismo” (SILVA; VILELA, 2011) na poética da autora de *Decadência*. Seja em “Ao espelho”, seja em “Insônias”, parece haver a concretização, por meio do estímulo sexual autocentrado, daquilo que é proibido pela moral social vigente. Desse modo, ainda que não haja a clara referência ao corpo de uma outra, vemos que o eu lírico feminino — nos dois poemas — se duplica para buscar a satisfação. Contudo, se em “Insônias”, ele parece conseguir atingir o prazer, em “Ao espelho”, a estância final tem um sabor de decepção e essa decepção é a prova de que o desejo quer ir além da realização individual:

Impossíveis desejos!

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

Noite de Agosto 1922
(TEIXEIRA, 2015, p. 73).

A impossibilidade de concretização surge por meio da frieza e da característica unidimensional do espelho, como impedimento ao gozo pleno. Os desejos são categorizados como impossíveis, pois o próprio reflexo, ainda que provoque a libido, ao final, se mostra como realização incompleta de um anseio interdito socialmente. O anseio pelo corpo-outro é o que move o eu-lírico, mas a sua realização é fadada ao “destino sombrio/ das grandes ilusões!”.

O CORPO DESSACRALIZADO EM ANGÉLICA FREITAS

Em 2007, portanto, 86 anos depois de Judith Teixeira lançar *Decadência*, a poetisa brasileira Angélica Freitas leva a público seu livro de estreia, intitulado *Rilke Shake*. Marcada pelo processo de citação e referência, bem ao gosto pós-moderno, a obra apresenta “ringues polifônicos” — conforme o título de um de seus poemas — em que é edificada uma trama bem construída entre a voz autoral e as diversas vozes literárias e sociais evocadas.

Entre os diversos temas encontrados em *Rilke Shake* (2007), um deles se tornaria constante em obras posteriores da autora: as relações de gênero

na sociedade e, muitas vezes, na própria literatura. O livro seguinte, *O útero é do tamanho de um punho* (2012), é quase totalmente dedicado a essa temática. Já em *Canções de atormentar* (2020), a matéria é mais diversa, mas, ainda assim, encontraremos poemas que tratam dessas noções. Nosso intuito aqui, conforme anunciado anteriormente, é analisar algumas das representações do corpo lésbico na obra da escritora brasileira.

Em artigo que discute o corpo em Maria Teresa Horta e Judith Teixeira, Inês Pedrosa (2021, p. 225) afirma que “Ambas conseguiram desenhar mundos singulares e reactivar palavras exaustas a partir do mergulho consciente e corajoso na escuridão do corpo e do desejo”. Essa “reativação” da palavra de que fala a autora nos parece também uma constante na produção poética de Angélica Freitas, especialmente no que diz respeito ao corpo feminino e seus interditos sociais.

Se em Judith o corpo lésbico aparece atormentado pelo desejo e pelos impedimentos impostos por uma sociedade incapaz de aceitá-lo e até mesmo reconhecê-lo, em Angélica esse corpo surge a partir dessas vozes opressoras, como se os poemas abrissem espaço para elas como forma de mostrá-las em sua abjeção e falta de sentido. Vejamos um poema de *Rilke Shake*:

[...]
onde andaré siobhan
sumida no solstício

de volta com um sorriso

um anel de 50 centavos
ela andava comigo
de mãos dadas

na rua, minha mão
deslizava por sua cintura, ela
ria, não dizia nada

c

às vezes ela ficava
de quatro, o símbolo
celta nas costas
ela conhecia os trens
conhecia o porto
de Hamburgo
um dia
apanhou de um cara
quando voltava pra casa

d

um dia
abriu o armário
e me mostrou um corpete
de couro
riu e disse
a gente não precisa usar

e

será que ela pensa em mim
será que também pergunta
o que aconteceu
com as boas garotas
de sodoma, essas que
sempre

se beijavam nas escadas
sumiam nas bibliotecas
preferiam virar sal?
(FREITAS, 2007, p. 49-51).

Aqui, o amor e o desejo entre mulheres são aparentemente mais livres. Da prisão da alcova, na poetisa portuguesa, passamos para a liberdade do afeto declarado nas ruas. As mãos se enlaçam publicamente e descem até a cintura, mas não sem provocar um riso silencioso de uma das amantes. Seria este riso fruto de um incômodo, de um medo abafado? Do toque algo discreto, o eu lírico passa a descrever sumariamente a relação sexual: “às vezes, ela ficava de quatro”. As posições e fantasias sexuais aludidas mostram uma certa liberdade do desejo e uma prática não mais interdita pelo outro: “um dia/ abriu o armário/ e me mostrou um corpete”. Contudo, essa paz da abertura do “armário” não é perene, na medida em que é entrecortada pela surra que Siobhan toma de “um cara”, ao voltar para casa. A homofobia fica apenas subentendida, mas seria esta surra um sinal de que o quarto ainda permanece como o único lugar seguro?

Note-se que a violência, assim como o sexo, é colocada como situação cotidiana. A voz do eu lírico não se levanta contra essa agressão, ao contrário, descreve-a apenas. Dessa maneira, naturalizada no poema, a violência acaba por metaforizar a sua condição social: uma mulher lésbica apanhar de um homem na rua é um dado do cotidiano. Esse corpo está à disposição

da violência em todos os níveis, seja do ponto de vista físico, seja do ponto de vista imaterial. As estrofes finais, ao tratarem do desaparecimento das “boas garotas de sodoma”, parecem lidar com esse ataque, não mais apenas diretamente físico, mas também àquilo que é intangível: “sumiam nas bibliotecas”. Aqui, há uma ambiguidade; por um lado, parece haver uma crítica ao apagamento da mulher no cânone literário, por outro, podemos pensar que esse desaparecimento nas bibliotecas está relacionado aos beijos que elas trocavam “nas escadas”. Por essa perspectiva, o desaparecimento estaria relacionado a práticas libidinosas. Seja por um entendimento ou por outro, o fato é que as “boas garotas de Sodoma” gozam de certo protagonismo, pois ainda que se tornem estátuas de sal, isso ocorre porque assim o escolheram.

Vejam agora trechos do longo poema “O útero é do tamanho de um punho”, que consta no livro homônimo:

im itiri i di timinhi di im pinhi
quem pode dizer tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
i midici
o medo de que não funcione
para que serve um útero quando não se fazem filhos

para quê

piri qui
(FREITAS, 2013, p. 59).

Angélica Freitas explora ironicamente uma noção de anatomia que diz que o coração humano tem o tamanho de um punho. Se nos seres humanos em geral, o coração tem as dimensões de um punho, aqui essa lição de anatomia é ligeiramente corrompida. O útero é metonímia para o corpo da mulher e, portanto, este é visto como algo dotado apenas de funções reprodutivas. Nesse sentido, a linguagem médica reforça a falta de poder da mulher sobre seu próprio corpo: “quem pode dizer que tenho um útero/ (o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)”. Surge, então, o medo de que o útero não funcione, pois sua existência só é justificada pela reprodução. O ventre que não reproduz se invalida e, por conseguinte, anula a pessoa que o carrega.

Não há referência direta ao corpo homossexual feminino no poema, mas a ideia de que o útero só serve para uma coisa, e essa função é a reprodução, deixa-nos entrever o discurso que relaciona a prática sexual feminina unicamente ao interesse reprodutivo. Assim, a voz poética não se cansa de perguntar, repetidamente, “para quê / piri qui”.

Mais adiante, já nas estâncias finais, lê-se o seguinte:

se a bunda fosse na frente
e os peitos fossem atrás
livros abundariam
para instruir o rapaz
(FREITAS, 2013, p. 63).

Fica evidente aqui que o corpo feminino, agora não mais metaforizado pelo útero, mas ainda por partes sexualizadas, está a serviço do desejo masculino. A mulher volta, portanto, à condição de objeto, seja reprodutivo, seja de consumação do prazer do homem.

No poema “Alcachofra”, do qual transcrevemos apenas as últimas estrofes, acompanhamos um casal *sui generis*, formado por Amélia, a mulher de verdade, e a mulher barbada. Na sequência narrativa do poema, as duas se conhecem, se apaixonam, vão morar juntas em algum lugar periférico e sujo, apresentam dificuldade de comunicação — “a mulher barbada sempre fora/ de poucas e precisas palavras/ quase nem falava” (FREITAS, 2013,, p. 25) — e se separam:

Alcachofra

[...]

“vivo com uma desconhecida”
disse amélia, certo dia, no barraco
“eu vou comprar cigarros”
disse a mulher barbada
“tu não vais a lugar nenhum”
disse amélia, “senta a tua bunda
peluda no sofá
que eu quero conversar”
a mulher barbada bufou
mas fez o que mandou a companheira

amélia contou de sua infância
em pinta preta, rs
e como era a garota mais cobiçada
porque não tinha a menor vaidade
e havia uns cinco rapazes pelo menos

que pensavam desposá-la
porque era conhecido o seu custo-benefício
muito mais quilômetros por litro
etc etc etc

“agora me conta de ti”

ti ti ti
ficou ecoando a palavra
que a mulher barbada
mais detestava
(depois de tu)
“e se essa louca
for a minha dalila?
o que que eu faço?
pra onde é que eu corro?”

“sabe uma coisa que é boa pro estômago
é chá de alcachofra”
foi o que a mulher barbada ouviu
sair de sua boca

.....
.....
.....

misteriosos pontinhos pretos
invadiram o espaço aéreo
dos olhos de amélia
e amélia disse: “chega, tu não me valorizas”
e ainda “levanta essa bunda peluda do sofá,
faz alguma coisa”
então a mulher barbada levantou a sua bunda peluda
do sofá e fez uma coisa: pegou um navio de bandeira
grega
o kombustauun spontanya, e zarpou pra servir
na marinha. virou o cabo seraferido
dele ou dela não se teve mais notícia
amélia voltou para pinta preta
onde foi perdoa... promovi... esfaquea...

.....
.....
.....
(FREITAS, 2013, p. 26-27).

Conquanto o poema seja construído a partir de uma atmosfera *nonsense*, em que o humor parece ser a tônica, os versos finais deixam ver claramente a violência experimentada pelo casal. Tal violência, que já era visível, estruturalmente, nas condições de vida que as duas levavam, fica ainda mais nítida após a separação. A mulher barbada, seguindo o estereótipo da masculinidade, não consegue se comunicar com seu par amoroso e resolve deixá-lo, indo em direção à sua “kombustaun spontanya”, quando se torna o “cabo seraferydo”. Amélia, por seu turno, volta à cidade natal de onde fugira para ser “perdoa... promovi... esfaquea...”.

Respondendo aos estereótipos, Amélia aparentemente “não tinha a menor vaidade” e, por isso, era muito cobiçada em “pinta preta”: “porque era conhecido o seu custo-benefício/ muito mais quilômetros por litro// etc etc etc”. Como um automóvel, ela era avaliada em sua eficiência, mas tais “qualidades” são logo neutralizadas, o que se descobrirá com o retorno à cidade natal. Ao fugir de “pinta preta”, Amélia traçava o seu destino trágico. Contudo, não apenas ela, pois as características masculinas da mulher barbada não seriam suficientes para protegê-la da violência a

que os corpos lésbicos estão sujeitos. Por fim, ambas terão um final violento.

A referência à canção “Ai que saudade da Amélia”, de Mário Lago e Ataulfo Alves, é tão óbvia que não nos demoraremos a falar dela. Contudo, vale acrescentar uma breve nota a esse respeito. Por conta da canção, o nome próprio “Amélia” foi dicionarizado, tornando-se substantivo feminino nos principais dicionários de língua portuguesa. Seguem alguns exemplos: “sf. 1. Mulher dedicada e submissa, que se sacrifica pelo bem de seu companheiro” (Caldas Aulete); “sf COLOQ Mulher apática e serviçal que, por amor a seu homem, aceita passivamente todo tipo de humilhações e privações” (Michaellis); “substantivo feminino [Informal, Depreciativo] Mulher meiga e serviçal” (Priberam)”¹³.

Nesse sentido, a Amélia do poema de Angélica Freitas destoa do significado atribuído ao seu nome pela celebridade da letra de Mário Lago e Ataulfo Alves. Dona de seu corpo e das suas vontades, ela não era o tipo de “mulher de verdade” de que falam os autores, e, por isso, por não condizer ao modelo socialmente esperado, estava fadada à violência.

13 Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/am%C3%A9lia>. Acesso em: 3 mar. 2023.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma atmosfera de violência permeia a obra das duas autoras. Em Judith Teixeira reina o impedimento sobre o desejo, tornando-se o corpo um lugar da angústia e da culpa, mas este corpo sempre reage, contornando tais impedimentos com o gozo, muitas vezes, solitário e amargurado, mas nem por isso menos derrisório. Dessa forma, pode-se afirmar que em Judith Teixeira a “sua produção se opunha ao sistema androcêntrico, responsável por silenciar a figura feminina ao longo dos séculos, retirando-lhes direitos e as segregando ao lar” (SILVEIRA, 2022, p. 69).

Das sedas e cetins “roçagantes” e ambiência exótica, passamos a um clima marcado pelo *nonsense*, em que o absurdo das imagens poéticas denuncia o absurdo da realidade. Angélica Freitas traz para o centro da sua poesia a linguagem cotidiana e rápida dos sites de internet, abrindo “ringues polifônicos” e neles travando lutas ideológicas nas quais diversas concepções do que seja uma mulher são colocadas frente a frente.

Sabemos que as duas autoras se inscrevem numa tradição muito mais antiga de representação do amor feminino e, mais especificamente, do amor entre mulheres. Desde Safo, conforme atestam os artigos de Silva e Vilela (2011) e Valentim (2013), passando pelas cantigas trovadorescas, este tema vem sendo retomado.

Em Judith, comparece de maneira mais ou menos explícita em uma série de outros poemas, dentre os quais podemos destacar “A Cigana”, texto marcado pelo misticismo finissecular; “Venere Coricata”, em que retoma novamente a figura da Vênus; “A minha amante”, cuja acusação “de tara perversa” não impede o desejo, ainda que este seja envolto em uma dor constante etc.

Já na obra da autora brasileira, poderíamos citar também uma infinidade de poemas em que a lesbia-nidade é tema central ou periférico. Em *Rilke Shake*, por exemplo, o amor entre a arquiteta Lota de Macedo e a poetisa estadunidense, Elisabeth Bishop, surge de maneira cômica. O mesmo ocorre com a relação de Gertrude Stein e Alice B. Toklas e outras figuras de proa da literatura.

Dessa forma, se por um lado, não há relação entre as produções das duas poetisas do ponto de vista estético, por outro, podemos dizer que a leitura espelhada de suas obras demonstra que dor e riso se irmanam na denúncia dos impedimentos decretados aos corpos femininos e, em especial, aos corpos lésbicos. Nos dois casos, portanto, somos colocados diante da violência simbólica que busca tolher o desejo, mas ele sempre transborda, seja por meio do escárnio, seja por meio da dor provocada pela proibição.

REFERÊNCIAS

- ALONZO, Cláudia Pazos. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. In: TEXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015.
- AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. *Aulete dicionário digital*. Rio de Janeiro: Lexikon editora digital, sd. Disponível: https://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=creditos. Acesso em: 22 jan. 2023.
- DUNDER, Mauro. Corpo e insurreição na poesia de Judith Teixeira. *Abril*, Niterói, v. 13, n. 26, p. 33-42, jan./jun. 2021.
- FREITAS, Angélica. *Canções de atormentar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. 2. reimp. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Míni Houaiss: dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. aumentada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- PEDROSA, Inês. Judith Teixeira e Maria Teresa Horta: poéticas do corpo. *Revista 7Faces*, Natal, ano 12, n. 23, p. 222-234, jan./jul. 2021.
- PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Am%C3%A9lia>. Acesso em: 3 mar. 2023.
- SILVA, Antonio de Moraes; BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1789.

SILVA, Eduarda Rocha Góis da. *La literatura es algo muy frágil: as poéticas dessacralizadoras de Angélica Freitas, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna*. 2021. Tese Doutorado em Estudos Literários] – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

SILVA, Fabio Mario da. As bizarras de Judith Teixeira. *Iberic@l*, Paris, n. 16, p. 45-54, 2019. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/Iberic@l-no-16-automne-2019.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

SILVA, Fabio Mario da; VILELA, Ana Luísa. Homo(lesbo) erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. *Navegações*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 69-76, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/9442>. Acesso em: 20 fev. 2023.

TEXEIRA, Judith. *Poesia e prosa*. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

VALENTIM, Jorge. Safo em Sodoma: a escrita feminina de Judith Teixeira em tempos de Orfeu. *Abril*, Niterói, v. 5, n. 10, p. 147-164, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29691>. Acesso em: 20 fev. 2023.