

JUDITH TEIXEIRA E OS FARISEUS DO SÉCULO XX

JUDITH TEIXEIRA AND THE TWENTIETH CENTURY PHARISEES

Eduardo Soczek Mendes¹
Mestre em Letras (Estudos Literários)
Universidade Federal do Paraná – UFPR
(edu.soczek@gmail.com)

Bruno Emanuel Vieira²
Graduado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO
(vieirabruno74@gmail.com)

RESUMO: Neste estudo, analisamos as influências dos textos bíblicos na poesia de Judith Teixeira (1880-1959), poeta portuguesa que desenvolveu toda a sua obra literária entre os anos de 1923 e 1927, e que foi uma das figuras centrais do controverso episódio que ficaria conhecido como **Polêmica de Sodoma**. Para o desenvolvimento do trabalho, analisamos o tríptico “Paixão”, que compõe o livro **Castelo de Sombras** (1923), revisitando e refletindo acerca da morte de Jesus. Recorremos aos textos bíblicos canônicos para análise do poema, e de Dal Farra (2010), Silva e Vilela (2011) e Fernandes (2010) para compreensões acerca da obra da poeta e do contexto ao qual a mesma esteve inserida. Nesse sentido, entendemos que um paralelo entre a Paixão de Jesus pode ser feito com a perseguição e apagamento sofridos por Judith Teixeira.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Judith Teixeira. Polêmica de Sodoma. “Paixão”. Evangelhos.

ABSTRACT: In this study, we analyze the influences of biblical texts in the poetry of Judith Teixeira (1880-1959), a Portuguese poet who developed all his literary work between 1923 and 1927, and who was one of the central figures of the controversial episode that would remain known as the **Sodom Controversy**. For the development of the work, we analyzed the triptych “Paixão”, that composes the book **Castelo de Sombras** (1923), which revisits and reflects about the death of Jesus. We used canonical biblical texts to analyze the poem, and Dal Farra (2010), Silva and Vilela (2011) and Fernandes (2010) to understand the poet's work and the context in which it was inserted. In this sense, we understand that a parallel between the Passion of Jesus can be made with the persecution and erasure suffered by Judith Teixeira.

Keywords: Portuguese Literature. Judith Teixeira. Sodom Controversy. “Passion”. Gospel.

¹ Doutorando em Letras (Estudos Literários). Professor vinculado ao Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Campus Santa Cruz, Guarapuava, Paraná).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>.

² Mestrando em Letras (Estudos Literários).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5863-1559>.

Introdução

Castelo de Sombras (1923) foi o segundo livro publicado pela escritora portuguesa Judith Teixeira (1880-1959). A obra nem de longe causou tanta controvérsia na cena literária lisboeta como o seu livro de estreia, **Decadência** (1923), lançado menos de seis meses antes. O primeiro livro, devido à presença de poesias que saudavam o amor **sáfico**, colocara-a como uma das protagonistas daquilo que ficaria conhecido como **Polêmica de Sodoma** — ou **Literatura de Sodoma** —, polêmica literária que envolveu, ainda, os poetas António Botto (1897-1959) e Raul Leal (1886-1964). Estando em voga no meio literário local, Teixeira lançou o seu segundo livro em junho daquele mesmo ano: uma obra em que a autora desbrava outros elementos, outros cenários e outras temáticas.

O livro é composto, ao todo, por vinte e cinco poemas e está dividido em quatro partes: uma primeira sem título; seguida de “Tríptico”; “Sonetos da minha dor” e uma quarta parte intitulada “Misticismo”. Teixeira abusa de diferentes formas e estruturas, transitando entre o clássico soneto decassílabo e o vanguardista verso livre. A pluralidade de temas e abordagens também é recorrente em **Castelo de Sombras**, pois os poemas versam sobre divagações intimistas e sentimentais, cenas do cotidiano e contemplações à natureza, havendo, inclusive, alguns com traços góticos — como o texto lírico “Crepúsculo” (TEIXEIRA, 2015, p. 117). A poeta demonstra relevante domínio e conhecimento do cânone ocidental, das tradições literárias e populares de Portugal e de textos bíblicos em poemas que a circunscrição espaciotemporal da composição está sempre muito bem demarcada — para além das já tradicionais inscrições ao final de cada texto, como “Fevereiro 1922” (TEIXEIRA, 2015, p. 112) ou “Outono – Hora Inquieta 1921” (2015, p. 100). Neste livro, essas marcações aparecem também nos versos, sendo bastante explícito e enfático o dia, o clima, a hora e o lugar.

Com efeito, a presença de elementos naturais relacionados ao clima, como o sol, a chuva, o vento, o calor ou o frio; e à natureza, como campos, plantas (sobretudo flores), plantações, montanhas, serras, praias, aves e insetos, funcionam não apenas como a composição do cenário descrito no poema, mas como fatores que influenciam os sentimentos mais recorrentes nos poemas: saudade, solidão, melancolia, incompreensão, tristeza, agonia, reciprocidade (ou a falta dela), amor, esperança e

otimismo. A presença de sonhos, delírios, dores, tédio, ócio, preguiça e superstições também são recorrentes ao longo do livro que, embora tenha causado pouco ruído se comparado ao da estreia da autora, fora relativamente bem recebido pela crítica da época.

Devido ao fato de **Decadência** ter abordado de maneira tão contundente as relações e o erotismo sáfico, Judith Teixeira acabou recebendo um estigma perante à sociedade daquele período, como apontam Fábio Mário da Silva e Ana Luísa Vilela (2011). Para os autores, para além dessa temática, há na produção de Teixeira marcas da cultura e da sociedade em que a escritora está inserida, marcas que ficam explícitas, como dissemos, em seu segundo livro:

[...] em **Castelo de Sombras** (1923) há impressões sobre o amor — que não tem necessariamente a identificação com o sáfico. O discurso é mitigado, associado ou transformado em amargura, angústia, frustração, inconformismo e dor profunda: seja a do enfrentamento com a realidade, seja o da saudade amorosa, não forçosamente lésbica. Todavia, porque o seu primeiro livro toca essa temática tão polêmica, a autora carrega em si mesma a marca homoerótica quando se fala em sua literatura. (SILVA; VILELA, 2011, p. 75).

É talvez pelo fato de não abordar um tema tão áspero para a sociedade da época, e por dialogar com a tradição literária portuguesa, que **Castelo de Sombras** tenha sido mais bem recebido, embora considerado menos arrojado do que **Decadência**, como aponta Sara Barbosa (2014, p. 8). Ainda segundo essa autora, o conhecimento sobre os clássicos e as tradições se explica, em parte, pelo gosto que Teixeira teria desenvolvido desde a adolescência pela literatura e pela escrita. A poeta também era reconhecida pela cena intelectual lisboeta como “[...] uma mulher culta, requintada e de bom gosto” (BARBOSA, 2014, p. 6). De fato, essas considerações apontadas por Barbosa são confirmadas se recorrermos a duas publicações presentes na influente revista **Ilustração Portuguesa**, periódico português do século XX. A primeira delas, de janeiro de 1922, trata-se de uma visita à residência da sofisticada Madame Judith Teixeira. O texto enfatiza os confortáveis e muito bem decorados cômodos da casa, reforçando a imagem da anfitriã como uma mulher culta e elegante. Já a segunda menção a ela, em edição publicada pouco mais de um ano depois, em fevereiro de 1922, próximo da publicação de **Decadência**, é feita por meio

de um retrato de Carlos Porfírio (1895-1970) (ALONSO, 2015, p. 24), em que a poeta posa sobre um divã.

Todo esse cuidado com a sua imagem, que a escritora seguirá mantendo em aparições futuras na imprensa, são, para Barbosa (2014, p. 6), uma maneira de demonstrar superioridade às críticas de que fora vítima, afinal, como aponta Maria Lúcia Dal Farra (2010, p. 846), Teixeira carregou, ao longo de sua vida, os estigmas de “[...] filha de pai incógnito [...], divorciada” e lésbica³. O seu primeiro casamento terminou sob as acusações de adultério e, posteriormente, casou-se com um homem quase dez anos mais jovem, fatos que eram muito mal vistos. Vale salientar, porém, que o conhecimento cultural de Teixeira não é algo como um **verniz de aparências** e todo o seu cabedal de erudição está manifesto em suas obras.

Neste trabalho, analisamos como Judith Teixeira se vale de toda a erudição composicional e todo o conhecimento dos textos clássicos, em especial, os de tradição bíblica, a partir de um estudo do poema “Paixão”, coligido na última parte do segundo livro da autora, **Castelo de Sombras**, e intitulada “Misticismo”. O poema está dividido em três partes ou, podemos afirmar, que há uma **cena poética** apresentada por meio de um tríptico. Nesse sentido, quando utilizarmos o termo “poema”, estamos nos referindo ao tríptico como um todo, e quando formos nos referir a um verso ou a uma das estruturas poéticas em específico, usaremos a enumeração dos versos ou os termos “excerto”, ou mesmo “parte”, respectivamente. Para tanto, uma contextualização primeira se faz necessária, a fim de entendermos a obra de Teixeira na conjuntura literária do Portugal do século XX. Depois, passaremos a uma averiguação mais pormenorizada de “Paixão” em intertexto, sobretudo, com os relatos bíblicos e com o contexto da poeta.

Judith Teixeira e a polêmica ‘*Literatura de Sodoma*’

A polêmica **Literatura de Sodoma** foi um controverso acontecimento do Modernismo português que, em 1923, o ano de seu estopim⁴, envolveu, como já

³ Não encontramos registros acerca de uma possível homossexualidade de Judith Teixeira. Entretanto, o fato de escrever poesias de teor lesboerótico, automaticamente, naquela época, colocavam a sua orientação sexual em debate.

⁴ Apesar de o estopim da polêmica ser, de fato, o ano de 1923, já em 1921, com a publicação do primeiro volume das **Canções**, há uma degradante crítica ao livro e seu autor publicada na capa do jornal **A Capital**, de 18 de abril do referido ano.

referimos, os escritores Judith Teixeira, António Botto e Raul Leal, mas que também teve uma participação de Fernando Pessoa (1888-1935). O poeta da **Mensagem** (1934) era um amigo próximo de Botto e admirava o seu talento com as letras, de modo que, em 1922, publicou pela sua editora, a Olisipo, a segunda edição de **Canções** (1922), edição esta que, talvez por ter sido publicada pela editora do famoso poeta, ou mesmo por toda a polémica que viria nos meses seguintes, chegou a muito mais pessoas do que a primeira, de 1921. Pessoa, talvez antevendo que as **Canções**, dotadas de um percebível teor homoerótico, causariam na conservadora sociedade portuguesa algum estranhamento — ou mesmo que por estratégia de divulgação —, foi à público defender o livro de Botto no terceiro número da revista **Contemporânea**, de julho de 1922, com o artigo “António Botto e o ideal estético em Portugal”. Neste escrito, além de ressaltar o talento de Botto e a qualidade de seus poemas, advoga para que **Canções** seja julgado apenas no campo estético, e que as críticas não se atenham a valores morais (PESSOA, 2010).

Se Pessoa de fato acreditava que o livro recém publicado teria as suas críticas centradas apenas nas questões estético-literárias, um texto publicado na mesma **Contemporânea**, três meses mais tarde, do jornalista católico Álvaro Maia (séc. XX), ruiu com tais perspectivas. Com forte teor religioso e reacionário, Maia se espanta diante das opiniões positivas do poeta d’**Orpheu** sobre uma obra que o jornalista considera ser uma “[...] esterqueira romântica, [...] um livro sem arte e nem beleza [...] e uma apologia daquelas aberrações sexuais que levaram Deus a sepultar Sodoma e Gomorra” (MAIA, 2010, p. 57). Pessoa, segundo Aníbal Fernandes (2010), não redigiu resposta ao artigo de Maia, atendo-se apenas a alguns apontamentos e correções acerca de afirmações imprecisas presentes no texto.

A resposta a Maia veio nos primeiros dias de 1923, por meio de Raul Leal, um amigo de Fernando Pessoa, com a publicação de um panfleto-manifesto intitulado “Sodoma divinizada: leves reflexões teometafísicas sobre um artigo”, publicado também pela editora Olisipo, e assinado sob o pseudônimo de **Hanoch**⁵. O autor

⁵ Hanoch (ou Henoc, ou ainda Enoque, conforme algumas derivações linguísticas) figura no Gênesis (5,18-24) como um ascendente de Noé, o construtor da arca, e, portanto, também ascendente de Abraão. Todavia, de acordo com a nota presente em nossa Bíblia, “Henoc distingue-se dos outros Patriarcas por muitos traços: sua vida é mais breve, mas atinge um número perfeito [365 anos], o número dos dias de um ano solar; ele ‘anda com Deus’, como Noé (Gn 6,9); desaparece misteriosamente, arrebatado por Deus, como Elias (2Rs 2,11s). Tornou-se uma grande figura da tradição judaica, que apontou sua piedade como exemplo (Eclo 44,16; 49,14) e lhe atribuiu livros da

defende, neste panfleto-manifesto, que tanto a as relações homoafetivas quanto a luxúria, seriam manifestações sagradas, e o fato de defender que na luxúria é que existe a “[...] bestialidade do manifestar-se divino” (LEAL, 2010, p. 80), pois com as relações luxuriosas chega-se à vertigem, e a vertigem pertenceria ao Infinito e, conseqüentemente, a Deus, que é o Infinito (LEAL, 2010), fez com que **Sodoma divinizada** caísse **como uma bomba** na polêmica que, até então, envolvia apenas Botto, Pessoa, Teixeira e Maia.

A polêmica teve sequência quando, ainda em Fevereiro de 1923, o jornal **A Época** publicou uma reportagem tecendo críticas às obras de Botto, Leal e Teixeira. Nesta mesma edição, há uma entrevista com Pedro Teotónio Pereira (1902-1972), apresentado como “[...] antigo diretor da Federação Acadêmica de Lisboa” (FERNANDES, 2010, p. 96) e que se diz falar em nome da classe estudantil da capital portuguesa. Chama a atenção o posicionamento conservador e agressivo do jovem que, segundo Aníbal Fernandes, na década de 1930 viria a ocupar alguns cargos de destaque na ditadura de António de Oliveira Salazar⁶ (1889-1970). Em seu discurso, o acadêmico garante que o grupo teria formado uma “[...] espécie de liga de acção directa, que vai exercer com a máxima energia funções preventivas e ao mesmo

tradição apocalíptica. Esta lhe atribuiu obras apócrifas (cf. Jd 14-15)” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p. 41). Ou seja, para além de uma personagem bíblica, a Hanoch são atribuídos livros que não figuram no cânon, mas que são importantes para a cultura rabínica, pois eram comentários posteriores aos livros da Lei. Possivelmente, ao assinar o manifesto com esse nome, Leal estava se valendo de uma autoria apócrifa, mas respeitável, para a realização de comentários doutrinários.

⁶ O Estado Novo, em Portugal, pode ser compreendido entre os anos de 1933 e 1974. São quatro décadas de regime – embora o período de que estamos tratando neste trabalho preceda a tal ditadura centralizada, sobretudo, na figura de António de Oliveira Salazar. De acordo com Luís Reis Torgal (2001), “Salazar e os salazaristas, para além de anticomunistas sistemáticos, foram também sistematicamente antiliberais e antidemocratas.” (p. 393). O ditador era um ex-seminarista católico e professor de Economia da Universidade de Coimbra, sendo que, entre 1928 e 1932, foi Ministro das Finanças, depois Presidente do Ministério e, por fim, presidente do Conselho de Ministros, comandando Portugal de 1933 até 1968, quando sofreu um acidente, caindo de uma cadeira e batendo a cabeça. Mesmo após a sua morte, em 1970, o Estado Novo perdurou até 1974, sob o comando de Marcello Caetano (1906-1980), estrondoso crítico, quando mais jovem, de Judith Teixeira. Muitas são as considerações que poderíamos tecer acerca da ditadura e do ditador, mas, em suma, é importante salientar que “Salazar, que admirava Mussolini, a ponto de ter a sua foto na mesa de trabalho e ter preparado uma sua foto com dedicatória endereçada ao *Duce*, quis salientar o caráter próprio do sistema [...] como uma forma de autoritarismo ‘moral’” (TORRAL, 2001, p. 392). E, “[...] para Salazar [...], ‘Europa’ não significava propriamente um continente, nem uma estrutura econômica e muito menos uma estrutura política supranacional, mas um ‘patrimônio cultural’, marcado pelo Cristianismo, por valores éticos e jurídicos assentes na tradição” (TORRAL, 2001, p. 395). Por isso, o Estado Novo se estribava em um Nacionalismo e propagava, mesmo com a significativa desigualdade social do país, a ideia “[...] de ‘paraíso perdido’, no meio de uma Europa em delírio” (TORRAL, 2001, p. 400). Igualmente, o Salazarismo se valeu da propaganda intensa sobre as tradições populares portuguesas, como o fado, e a religiosidade, além do reforço sobre o ideal de “família tradicional”, que seria um espelho do próprio país, em que o “pai” seria Salazar.

tempo repressivas” (PEREIRA, 2010, p. 97) contra obras artísticas que ferissem os seus ideais. Pereira também garantiu que os jovens seguiriam cobrando as autoridades para que livros com temáticas homoeróticas fossem proibidos, e assegurou que livrarias, editores e livreiros seriam fiscalizados para que nenhum desses materiais fosse comercializado.

Coincidentemente, ou não, nos primeiros dias de março daquele ano, algumas edições de **Canções**, do panfleto de Raul Leal e de **Decadência**, foram apreendidos e queimados, a mando do major Viriato Lobo (1883-1932), então governador civil de Lisboa, por serem classificados como imorais (FERNANDES, 2010, p. 100). No mesmo mês, a Liga dos Estudantes de Lisboa, composta por acadêmicos reacionários e católicos, publicou um manifesto intitulado **Aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal**, dando sequência à polêmica que, agora, já tomava contornos discursivos mais violentos.

O controverso episódio teve ainda outros capítulos, e só chegou ao fim quando Pessoa voltou a público com o artigo **Sobre um manifesto de estudantes**, em que lamenta a “imbecilidade” dos acadêmicos e o fato de eles demonstrarem comportamentos tão antiquados. No texto, o poeta também se solidariza com Leal. Embora este tenha sido o último texto da polêmica, as suas consequências só estavam começando, pois, segundo Fernandes (2010), a apreensão dos livros de Botto, Leal e Teixeira foi só o início de uma política de censura no país que se tornaria ainda mais efetiva e recorrente durante o Estado Novo.

Como é possível observar, Judith Teixeira e António Botto não escreveram textos públicos sobre a polêmica. No caso da primeira, não houve sequer uma defesa pública a ela por parte de Pessoa. A coragem da poeta de escrever poemas que exaltavam a homossexualidade feminina, somada ao talento no domínio dos versos, fizeram das **Decadências** e dos demais livros de Teixeira, acontecimentos imprescindíveis na Literatura Portuguesa. Para Dal Farra (2010, p. 846), Teixeira, autora de poemas de “fundo decadentista” e “caráter vanguardista”, é “[...] de toda a história da literatura portuguesa, a poetisa a ter sofrido, em vida, a mais feroz e persecutória sentença misógina” (DAL FARRA, 2010, p. 845), uma perseguição estabelecida quase uma década antes da Ditadura Salazarista, ainda durante a capenga República Portuguesa dos anos 1920.

Teotónio Pereira não foi o único crítico dos **escritores de Sodoma** a se tornar, anos mais tarde, um simpatizante e membro da ditadura de Salazar. Em 1926, após a publicação de sua terceira coletânea de poemas, **Nua. Poemas de Bizâncio** (1926), Judith Teixeira foi ofendida pelo ainda pouco conhecido Marcello Caetano (1906-1980), que a chamou de desavergonhada (DAL FARRA, 2010, p. 846) em uma publicação no periódico **Ordem Nova: revista anti-moderna, anti-liberal, anti-democrática, anti-bolchevista e anti-burguesa...**, do qual era um dos redatores e fundadores. Caetano sucederia Salazar, anos mais tarde, no comando da ditadura, e seria deposto, em 1974, pela Revolução de 25 de Abril, a **Revolução dos Cravos**, que pôs fim ao Estado Novo em Portugal.

Feitas essas considerações conjunturais, necessárias para a compreensão do poema “Paixão”, escolhido para a nossa análise, e para o entendimento acerca do poema no conjunto da obra de Teixeira, passamos, agora, a uma averiguação mais acurada aos elementos estruturais e ao conteúdo do poema supramencionado.

Paixão de Jesus, “paixão”, de Judith Teixeira

Transcrevemos, primeiramente, o poema, de maneira integral, a fim de que o leitor não apenas tenha acesso ao texto, mas também possa observar a disposição gráfica de como a obra foi dividida e veiculada:

Paixão

1 O céu negro e plangente está chorando
2 sobre o rosto bendito de Jesus,
3 e a multidão fugindo e ululando
4 sentiu o chão tremer aos pés da cruz!

5 A natureza arfa resfolgando...
6 E o doce olhar do Mártir não traduz
7 toda a dor da sua alma agonizando,
8 nas lágrimas caídas, feitas luz.

9 As rochas do Carmelo e do Líbano,
10 estremecem num pavor vivo e humano...
11 A turba ao longe brame como louca!...

12 Então Jesus exclama: – tenho sede!
13 E um braço vil que dessa onda excede,
14 lança o amargo fel na sua boca!...

15 Os nevoeiros tombam já rasgados,
 16 na cidade cinzenta e espectral,
 17 alucinando os rostos espantados
 18 pelo prodígio erguido sobre o mal: -

19 Mortos e vivos correm misturados
 20 num tropel doido e sobrenatural...
 21E na Cidade Santa são rasgados
 22 os véus dos templos sob o vendaval!

23 As tábuas que escondiam os hebreus
 24 mistérios dessa raça e doutro Deus,
 25 foram queimadas num incêndio estranho...

26 E na turba, fugindo a delirar
 27 vinha nascendo a luz, do Grande Altar,
 28 em que se ergueu depois o Santo Lenho.

3

.....

29 E os séculos passaram lentamente...
 30 e os fariseus repetem a heresia
 31 quebrando altares, trucidando gente!

32 Senhor! de que me serve este suplício,
 33 se nem Tu conseguiste na agonia
 34 igualar corações no sacrifício?!...

Sexta-feira de Paixão
 1921
 (TEIXEIRA, 2015, p. 124-126)

A enumeração dos versos foi feita por nós, com o intuito de facilitar a análise do poema, contudo, não está presente a mesma enumeração na edição publicada. Observemos, primeiramente, que o texto é datado, ao seu final, da Sexta-feira da Paixão do ano de 1921, ou seja, como já referimos, não é o período estopim da Polêmica de Sodoma, mas já acontecera a publicação da primeira edição das **Canções**, de Botto, e de **Decadência**, de Teixeira. Podemos afirmar, portanto, que naquela Sexta-feira da Paixão, o assunto espinhoso, que culminaria em 1923, já pululava na cena intelectual e literária de Portugal. Vale destacar, ainda, que o poema supratranscrito de está dividido em três partes e, em nossa edição, cada parte está visualmente disposta em uma lauda distinta.

O três, um número que remonta a muitas simbologias bíblicas — desde a formação trinitária, ou os dias em que Jonas teria permanecido no interior do peixe

(Jn 2,1-2), ou os três dias de Maria e José procurando o menino em Jerusalém (Lc 2,46), ou a transfiguração no monte Tabor diante de Pedro, Tiago e João, quando, tendo Jesus ao meio, aparecem Elias e Moisés (Mt 17,1-8), ou os três dias de morte de Jesus (Lc 24,21-24), dentre outros relatos do Primeiro e do Segundo Testamentos — parece não ser uma escolha aleatória por parte da poeta. Não analisaremos com profundidade a simbologia bíblico-trinitária, pois importa-nos muito mais uma possível interpretação da tripartição no poema “Paixão”. Antes, no entanto, vale uma breve reflexão acerca do termo que intitula o texto poético: dentre as várias acepções do vocábulo “Paixão”, que pode designar desde o deslumbramento afetivo ou até mesmo um vício ou aficção, uma delas está relacionada com as angústias, as horas anteriores, a prisão, o julgamento e a execução de Jesus. Para tanto, também as narrativas evangélicas acerca das torturas e da morte pela crucifixão passaram a serem designadas como “Paixão de Cristo”, segundo o olhar de Marcos, Mateus, Lucas ou João, para além de outras narrativas ou adaptações que não chegaram a compor o cânon bíblico. Ora, o poema de Judith Teixeira remonta a essa “Paixão”, associada, portanto, às angústias e aos sofrimentos de Jesus, já que o próprio termo latino *passio* pode designar **sofrer** ou **suportar**. Confirma-se que o poema de Teixeira trata da temática religiosa quando nos deparamos com os versos 1 e 2: “O céu negro e plangente está chorando/sobre o rosto bendito de Jesus” (TEIXEIRA, 2015, p. 124).

Retornando à questão da divisão do poema em três partes, podemos inferir que, pela temática tratada, a poeta nos confronta, visualmente, na composição do texto, com uma cena do Calvário: “E ele saiu, carregando sua cruz, e chegou ao chamado ‘Lugar da Caveira’ – em hebraico chamado Gólgota – onde o crucificaram: e, com ele, dois outros: um de cada lado e Jesus no meio” (Jo 19,17-18). Isto é, a tríade do poema pode estar associada à forma como os evangelistas relatam a crucifixão: três condenados, sendo que Jesus é dependurado entre os outros dois. Podemos também inferir que as divisões realizadas no poema de Teixeira estejam associadas à arte da pintura, que muitas vezes retratou em painéis trípticos cenas como as da “Paixão”. Nessa segunda concepção, devemos recordar que os trípticos permitem detalhes separados, mas que compõem um todo cênico e, conforme averiguaremos, “Paixão” possui cenas delimitadas em cada uma das partes, mas as subdivisões abarcam uma totalidade na interpretação do poema, já que não estão deslocadas, por exemplo, a primeira da última parte.

Teixeira elegeu uma forma muito clássica para lavrar os dois primeiros fragmentos de “Paixão”: são sonetos, se quiséssemos separá-los da íntegra composicional. A terceira parte, entretanto, é menor, composta por dois tercetos, que podem funcionar como duas “chaves d’ouro”, numa espécie de conclusão acerca dos temas percorridos nas partes anteriores. Por fim, ainda sobre a estrutura poética de “Paixão”, vale ressaltar que o poema foi composto em decassílabos e segue uma lógica também muito tradicional de rimas: talvez, ao lançar mão de uma estrutura tão erudita e, ao mesmo tempo, tão fixa, Teixeira estivesse tentando demonstrar a seriedade e a capacidade de seu trabalho, já que fora sempre uma escritora tida como inferior pelos críticos contemporâneos. Possivelmente, ela também estaria conferindo ao poema um aspecto de respeitabilidade e circunspeção pela temática que aborda. Podemos, todavia, questionarmos por que a poeta que cantou a paixão homoerótica estava também cantando a “Paixão” de Jesus? É o que passaremos a averiguar na próxima seção do trabalho.

“Paixão”: cenas de um tríptico

O primeiro soneto, ou o primeiro excerto, que compõe “Paixão”, trata de Jesus já crucificado: e atentemos que no segundo verso do poema, a menção não é ao “Cristo”, que é um título de crença, com o significado de “ungido” (Lc 2,26), mas a “Jesus”, esse sim, o nome pessoal de quem sofre a Paixão. Ora, a importância disso pode estar na valorização da humanidade do ente crucificado, chamando-o pelo nome próprio e histórico e não pelo título a ele atribuído pelos seus seguidores (At 2,36), que é uma construção teológica e também datada sobre a figura de Jesus de Nazaré. Há, contudo, o vocativo “Senhor”, no verso 32 – terceira parte do poema –, o que corrobora certa profissão da crença do eu-poético. Isto é, ocorre o reconhecimento da divindade, mas, primeiramente, há uma seleção vocabular para a valorização da humanidade de Jesus, condenado e torturado.

Isso tudo pode ser ainda observado no verso 12: “Então Jesus exclama: – tenho sede!” (TEIXEIRA, 2015, p. 124). Ao lermos “Paixão” com mais atenção, vamos perceber que a poeta, para além de desenvolver um acurado labor estético-estrutural, é também conhecedora profunda da cultura bíblica. Teixeira poderia recorrer a diversas expressões ditas por Jesus na cruz, de acordo com os Evangelhos Canônicos, mas escolhe uma frase que só está no relato de João (19,28): “Tenho

sede!”. É fato que a expressão escolhida pela poeta para o seu poema é uma referência joanina aos Salmos 22,16 e 69,22, porém é a manifestação que mais se aproxima de um desejo puramente humano: sentir sede. Não estão presentes, por exemplo, em “Paixão” as últimas palavras de Jesus, de acordo com João: “Está consumado” (Jo 19,30), ditas pelo padecente após tomar o vinagre que lhe deram, embora essa última informação conste nos versos 13 e 14 do poema: “E um braço vil que dessa onda excede, / lança o amargo fel na sua boca!...” (TEIXEIRA, 2015, p. 124). Isso também é, portanto, significativo para a nossa interpretação: parece haver uma escolha de expressões em detrimento de outras possíveis. Vejamos, ainda, que os relatos evangélicos de Marcos (15,34) e Mateus (27,46) descrevem que a locução de Jesus teria sido “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”, numa nítida referência ao princípio do Salmo 22. Contudo, também não é a manifestação escolhida por Teixeira para “Paixão”: ainda que revelasse a solidão de Jesus, essa última expressão tem cunho religioso, de um crente que interpela Deus, enquanto que a locução joanina, de onde se infere um pedido por água, figura como algo mais humano.

Teixeira também não faz uso do que Lucas afirma ter dito Jesus na cruz, no momento da crucificação: “Pai, perdoa-lhes: não sabem o que fazem” (Lc 23,34). Isso está presente apenas no relato lucano. Todavia, essa expressão, mais uma vez, não dialogaria tanto com o reforçar das dores humanas da Paixão, numa sentença que exprime uma das maiores necessidades de um ser vivente: a sede. A narrativa lucana traz ainda, em referência ao Salmo 31,6, outra exclamação proferida antes da morte de Jesus: “Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito” (Lc 23,46). É outra expressão, presente no relato canônico, mas que não figurou em “Paixão”, talvez por expressar muito mais uma confiança no divino.

Poderíamos também supor que a poeta não pensou em nenhum desses detalhes e apenas usou a declaração de que se recordou. Obviamente, não temos como ter certeza do que pensou Teixeira ao eleger uma expressão e deixar de lado tantas outras. O que podemos constatar, no entanto, é que “Paixão” dá mostras de um conhecimento profundo de detalhes dos relatos evangélicos por parte da poeta. Dizemos, com isso, que não há apenas descrições genéricas no sentido de “foi crucificado, declarou ter sede e morreu”. O poema, já na primeira parte, descreve cenas muito específicas dos relatos da Paixão, como, por exemplo, o que está no

primeiro verso, acerca da escuridão do céu e de sua “plangência”, isto é, como se o céu estivesse em prantos sobre o rosto de Jesus, conforme completa o segundo verso de “Paixão”. Ora, isso está presente nos relatos de Marcos (15,33): “À hora sexta, houve trevas sobre toda a terra, até a hora nona”, bem como nos Evangelhos de Mateus (27,45) e de Lucas (23,44-45a). Podemos afirmar que a descrição presente no primeiro verso do poema de Teixeira, funciona como um cenário: o céu em trevas, se a obra fosse uma pintura, seria o fundo da cena do tríptico.

A cena, portanto, que compõe a primeira parte de “Paixão” (ou, se quisermos, o primeiro episódio do tríptico), é de uma grande confusão, tendo por fundo um céu escuro. Em meio à contenda, que ora analisaremos, Jesus está crucificado e pede de beber, enquanto lhe oferecem fel. Entrementes, acontecem manifestações naturais e da multidão que compõe o quadro: tudo isso está diluído na primeira parte de “Paixão”, mesmo tendo a centralidade da cena em Jesus crucificado. Percebamos, todavia, que o eu-poético não chega a mencionar a crucificação ou a afirmar, *ipsis litteris*, que Jesus está dependurado no lenho: há menções à cruz no quarto verso e ao “Mártir” no sexto verso. Tenhamos em mente, porém, que a história é extremamente conhecida no Ocidente e na cultura portuguesa e, portanto, somente com essas referências, o leitor pode compreender do que se trata o poema, para além do próprio título que reforça as descrições.

Voltemos, contudo, às manifestações da natureza e das turbas, em meio aos padecimentos humanos de Jesus: são informações muito específicas e nem sempre conhecidas e, por isso, afirmamos o conhecimento aprofundado de Teixeira em relação à cultura religiosa. Os versos 3 e 4 – “e a multidão fugindo e ululando / sentiu o chão tremer aos pés da cruz!” (TEIXEIRA, 2015, p. 124) – resguardam informações que encontraremos especialmente nos Evangelhos de Mateus e Lucas. Na hora da morte de Jesus, segundo o primeiro autor, “[...] a terra tremeu e as rochas se fenderam” (Mt 27,51b), conforme é expressado no quarto verso de “Paixão”, com a diferença de que na glosa de Teixeira, a terra treme mesmo antes da morte do padecente crucificado. Quanto às turbas que fogem, conforme observamos no verso 3 do poema, e **ululam**, no termo empregado, relacionando o lamento aos sons produzidos por alguns animais, é possível encontrar relações com a narrativa lucana: “E toda multidão que havia acorrido para o espetáculo, vendo o que havia acontecido, voltou, batendo no peito” (Lc 23,48). A diferença, novamente, é que no texto de

Teixeira as lamúrias da turba acontecem já antes da morte de Jesus e no relato de Lucas ocorrem após o condenado expirar.

Como pensamos o poema relacionando-o com a pintura de um tríptico, poderíamos imaginar, na centralidade, as dores humanas do crucificado, enquanto que a sua volta acontecem manifestações sísmicas e o céu lamenta como também uma multidão o faz. Em relação às ocorrências naturais, elas persistem, por exemplo, no segundo quarteto inteiro e mesmo que, sendo intensas, não traduzam os sofrimentos do que o eu-poético designa como “Mártir”. O mesmo ocorre no primeiro terceto – nos versos 9, 10 e 11 – quando o eu-poético, numa intertextualidade com a narrativa de Mateus, trata das rochas que se fendem, mas vai além, pois cita, nos nono e décimo versos, os montes Carmelo e Líbano, mesmo sem utilizar as expressões “montanha” ou “monte”: “As rochas do Carmelo e do Líbano, / estremecem num pavor vivo e humano” (TEIXEIRA, 2015, p. 124). O verso 11, contudo, é praticamente uma repetição da informação dada no terceiro verso de “Paixão”. Ora, as referências ao estremecimento das pedras do Carmelo e do Líbano não constam, textualmente, nos relatos evangélicos canônicos, mas não nos parecem ingênuos no poema de Teixeira. Isso porque, os montes não são tão próximos, geograficamente, de Jerusalém, o que pode ser interpretado como uma manifestação sísmica muito forte, chegando a quilômetros de distância do Calvário. Por outro lado, novamente reforçando a tese de que a poeta era realmente muito versada em cultura religiosa, há muitas menções ao Líbano, sobretudo, no Primeiro Testamento Bíblico, bem como há também relações ao Carmelo. Para nós, todavia, essas menções do eu-poético em “Paixão” já apontam para a segunda parte do poema, sobretudo em seus dois tercetos, os quais analisaremos mais adiante.

Dos versos 23 ao 28 do poema, o eu-poético chega a tecer, praticamente, uma interpretação teológica do que descreve com o padecimento de um crucificado. Não há explícita menção à morte de Jesus em “Paixão”, no entanto, infere-se em alguns elementos descritos no texto. Passemos, primeiramente, a averiguação mais acurada dos dois últimos tercetos da segunda seção do poema de Teixeira: “As tábuas que escondiam os hebreus / mistérios dessa raça e doutro Deus, / foram queimadas num incêndio estranho” (TEIXEIRA, 2015, p. 125). O que encontramos nos versos 23, 24 e 25 são prováveis referências ao Segundo Livro de Reis, que compõe o cânon bíblico no Primeiro Testamento. Dizemos isso porque o eu-poético refere, no verso

23, às tábuas do Decálogo (Êx 18,31), uma das máximas expressões da religião dos hebreus, juntamente com a Lei (Torá), que hoje são os cinco primeiros livros da Bíblia – o Pentateuco: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio –, conforme está expressado de outra maneira no verso 24 de “Paixão”. Nesse último verso citado, inclusive, o eu-poético trata “doutro Deus”, ou seja, o Deus dos hebreus ou ainda o Deus da Lei Mosaica. Com Jesus, portanto, surge um “novo Deus”: o padecente por causa do legalismo de algumas alas da religião judaica. Isso já aponta para a terceira seção do poema, conforme abordaremos. Por ora, tendo essas informações, fixemos o olhar no verso 25, que menciona um “incêndio estranho”, que teria devorado as ditas tábuas. De acordo com a narrativa de Êxodo, Moisés guardou as tábuas dentro de uma arca (Êx 40,20), que havia sido construída para o santuário dos hebreus (Êx 37,1-9). Historicamente, no século VI a.C., Nabucodonosor (634 a.C.-562 a.C.) arrasou Jerusalém e o templo da cidade, que fora construído sob o reinado de Salomão (século VIII a.C.), onde estaria a arca e, por conseguinte, as tábuas. Na narrativa bíblica afirma-se que Nabucodonosor “Incendiou o Templo de Iahweh, o palácio real e todas as casas de Jerusalém” (2Rs 25,9). Essa alusão ao Primeiro Testamento, no poema de Judith Teixeira, parece-nos uma interpretação alegórica de que, pela cruz, o antigo legalismo havia sido devorado pelas chamas.

Isso não é uma interpretação descomedida se mirarmos para as já mencionadas referências aos montes Carmelo e Líbano presentes no verso 9 da primeira parte de “Paixão”, já que o Carmelo fora o lugar onde o profeta Elias, sozinho, provara perante o povo quem era o Deus verdadeiro, desmoralizando os quatrocentos e cinquenta profetas de Baal (1Rs 18,20-4). Numa leitura alegórica, o eu-poético pode estar se remetendo a esse evento ao mencionar o Carmelo: lugar onde se revela a verdadeira divindade. Já em relação ao Líbano e ao monte, abundam na literatura bíblica as menções, desde os livros proféticos até os Salmos. Não pretendemos esgotar algo tão complexo neste estudo sobre o poema de Teixeira, mas podemos mencionar o livro do Deuteronômio (11,24): “Todo lugar em que a sola dos vossos pés pisar será vosso: o vosso território irá desde o deserto até o Líbano, desde o rio, o Eufrates, até o mar ocidental”. Percebemos que há, no trecho transcrito, uma delimitação espacial, mas também uma promessa de expansão: podemos, portanto, entender a referência ao monte Líbano, em “Paixão”, como uma alusão possível ao expansionismo do cristianismo.

Corroborar, ainda, a essa interpretação, o último terceto do segundo trecho do poema de Teixeira: “E na turba, fugindo a delirar/vinha nascendo a luz, do Grande Altar, / em que se ergueu depois o Santo Lenho.” (TEIXEIRA, 2015, p. 125). Nessa segunda parte do tríptico, perdura a cena da multidão que foge e se lamenta, como está disposto no verso 26, mas também nos versos 19 e 20: “Mortos e vivos correm misturados / num tropel doido e sobrenatural” (TEIXEIRA, 2015, p. 125). Há aqui outro pormenor nem sempre conhecido na narrativa da Paixão, mas apreendido e figurado pela poeta: apenas o relato de Mateus (27,52-53), dentre os canônicos, refere que, com a morte de Jesus, “Abriram-se os túmulos e muitos corpos dos santos falecidos ressuscitaram” e “[...] entraram na Cidade Santa e foram vistos por muitos”. Essa turba de ressuscitados e de vivos, no entanto, na glosa de Teixeira, passa a ser atingida por uma grande luz: na verdade, nasce uma luz na multidão aterrada, conforme lemos no verso 27. A turba foge do que o eu-poético designa como “Grande Altar”, em letras maiúsculas, dando um *status* de substantivo próprio. No Segundo Testamento, sobretudo na Epístola aos Hebreus, numa interpretação teológica posterior, Jesus será designado como um **altar**, já que, para os cristãos, ali se fez um único e eterno sacrifício, dispensando os legalismos e os sacrifícios de animais no templo judaico (Hb 13,10-12). O verso 28 completa a ideia, afirmando que da luz que nasceu na multidão em terror, ergueu-se, posteriormente, o “Santo Lenho”, isto é, a cruz, como tradicionalmente foi chamada na tradição católica, e que é um dos mais significativos símbolos do cristianismo.

Portanto, para o eu-poético, numa consonância com a referida tradição, do martírio do crucificado nasceria uma nova consciência e uma nova crença. Podemos averiguar isso ainda nessa segunda parte de “Paixão”: no verso 18, por exemplo, há a declaração do triunfo do bem sobre mal, mas é principalmente nos versos 21 e 22 que reside um detalhe muito caro à interpretação cristã da morte de Jesus: “E na Cidade Santa são rasgados/os véus dos templos sob o vendaval” (TEIXEIRA, 2015, p. 125). A alusão ao véu do templo que se rompe no momento da morte do crucificado pode ser encontrada nos relatos de Marcos (15,38), Mateus (27,51) e Lucas (23,45): a cortina que é rasgada é a do santuário, lugar mais sagrado para os judeus, em que apenas o sumo sacerdote entrava uma vez ao ano, rapidamente, no dia da expiação. Ali, anteriormente, estaria a arca com as tábuas. Na interpretação cristã, conforme o livro de Hebreus, o rompimento do véu, com a morte de Jesus, é a liberdade da

aproximação de Deus sem véus ou, em outras palavras, tudo é desvelado e a todos é dado o acesso ao transcendente, sem mais necessidades de sacrifícios ou legalismos (Hb 10,19). A menção a isso em “Paixão” reforça a ideia de que a morte de Jesus foi uma quebra de paradigmas e de preceitos. Tudo isso, por fim, aponta para a última parte do poema, constituindo a cena total do tríptico.

O último excerto já aparece com uma divisão diferente da que existe entre os outros dois: há uma linha pontilhada que, justificada pela temática da terceira parte, funciona como uma quebra temporal. Os dois derradeiros tercetos, que compreendem os versos de 29 a 34, também não foram escritos como sonetos completos e, sendo uma parte mais breve, pode ser interpretada como a visão de um expectador que, ao mirar as cenas anteriores, discorre as suas considerações. E isso não exclui a ideia de um tríptico, já que as ponderações realizadas na última parte estão em consonância com o que foi apresentado anteriormente.

Para além da linha pontilhada de separação, no verso 29 se deixa claro a passagem temporal, enquanto, nos versos 30 e 31, afirma-se: “e os fariseus repetem a heresia/quebrando altares, trucidando gente!” (TEIXEIRA, 2015, p. 126). Cabe aqui uma reflexão acerca do **farisaísmo**, que nos remonta ao título deste trabalho e às menções indiretas do eu-poético ao legalismo e que constam, sobretudo, na parte 2 de “Paixão”. Historicamente, no tempo de Jesus, os fariseus compunham um partido legalista: como os judeus estavam sob o jugo do Império Romano, os fariseus acreditavam que somente haveria a restauração do reino de Israel e a expulsão dos estrangeiros dominadores quando as pessoas cumprissem legalmente todos os preceitos que totalizavam em 613 mandamentos. A título de exemplificação, é possível encontrar menções a isso no relato de Marcos:

[...] os fariseus, com efeito, e todos os judeus, conforme a tradição dos antigos, não comem sem lavar o braço até o cotovelo, e, ao voltarem da praça pública, não comem sem antes se aspergir, e muitos outros costumes que observam por tradição: lavagem de copos, de jarros, de vasos de metal – os fariseus e os escribas o interrogam: “Por que não se comportam os teus discípulos segundo a tradição dos antigos, mas comem o pão com mãos impuras?” ele lhes respondeu: “Bem profetizou Isaías a respeito de vós, hipócritas, como está escrito: *Este povo honra-me com os lábios, mas seu coração está longe de mim. Em vão me prestam culto; as doutrinas que ensinam são apenas mandamentos humanos [...]*” (Mc 7,3-7).

A narrativa de Marcos exemplifica alguns costumes farisaicos que não eram mera assepsia ou higiene, mas estavam calcados numa pureza ritual e num legalismo acima de qualquer outra prática. De fato, muitos são os relatos de conflitos entre Jesus e os partidários do farisaísmo e, normalmente, essas contendas são originadas por discussões acerca da pureza legal ou de ações de Jesus que as violam, como quando toma a refeição com os ditos “pecadores” (Lc 6,29-32), ou quando cura um homem de mão atrofiada em dia de sábado (Lc 6,6-11), ou ainda quando, tomando a refeição na casa de um fariseu, permite ser tocado por uma mulher considerada pecadora (Lc 7,36-50). Por isso, de acordo com o relato lucano, os fariseus “se enfureceram e combinavam o que fariam a Jesus” (Lc 6,11), numa nítida relação com a trama para eliminar Jesus. Possivelmente os fariseus não tinham tanta força política quanto a elite sacerdotal do templo, a quem Jesus provocou ao questionar o comércio no espaço sagrado e ao derrubar as mesas de câmbio de moedas (Jo 2,13-22), para além de ter dito que “[...] os publicanos e as prostitutas vos precederão no Reino de Deus” (Mt 21,31b). Em João, sempre se atribui a morte de Jesus aos “judeus”, o que muitas vezes foi usado, historicamente, na perseguição aos de origem semítica, pois eram acusados de **deicidas**, isto é, assassinos de Deus. Em outros relatos canônicos, os fariseus são, possivelmente, o partido judaico de maior embate com Jesus. Para entendermos, entretanto, o poema de Teixeira, devemos ter em mente que os fariseus, na visão do eu-poético, são o símbolo maior do legalismo e da oposição à mensagem essencial de Jesus, além de serem os responsáveis pela crucificação de um inocente.

Entretanto, como está explicitado no verso 30 de “Paixão”, eles repetem, séculos depois, o que fizeram anteriormente: há, portanto, novos fariseus na sociedade, muito preocupados com a “pureza ritual” e, se aproximarmos o eu-poético da experiência já referida de Teixeira, podemos nitidamente entender que se está mencionando, alegoricamente, os detratores reacionários da poeta, que são muito saudosistas com um dito passado e se afirmam arautos da moralidade. São eles que, de acordo com o que se expõe no verso 31, trucidam as pessoas e destroem os altares – aqui com letra minúscula – mas que faz rememorar o verso 27, na segunda parte do poema. Lá, o altar, alegoricamente, era Jesus; agora, os altares são os que compreenderam a mensagem de Jesus, espalhada, na concepção de “Paixão”, anteriormente, pela multidão aterrada a fugir.

Por fim, o derradeiro terceto, que compreende os versos 32 ao 34, explode num questionamento: “Senhor! de que me serve este suplício, / se nem Tu conseguiste na agonia / igualar corações no sacrifício?!...” (TEIXEIRA, 2015, p. 126). A pergunta é dirigida a Jesus, mas o termo utilizado em vocativo é “Senhor”, numa espécie de profissão de fé: o eu-poético é um crente e se associa ao grito do crucificado interpelando a Deus, porque se viu abandonado (Mt 27,46). Todavia, a questão do eu-poético está relacionada com a eficácia do sacrifício na cruz, que já fora interpretado no segundo trecho de “Paixão”: lá, há uma interpretação teológica consonante com a interpretação cristã posterior acerca da morte de Jesus; nesse último excerto, porém, há o reconhecimento de que, mesmo com tudo o que se passou, os corações não foram transformados. Além disso, o eu-poético, numa alusão muito própria às perseguições contra Teixeira, associa o suplício do crucificado ao seu e a questão é se algo valeria a pena, já que nem o sacrifício de uma divindade teria convertido os fariseus, antes partidários de um legalismo judaico e ora os reacionários nos tempos modernos.

Considerações finais

Os dois últimos tercetos funcionam como duas conclusões do poema: compondo o tríptico, alguém vê as duas cenas anteriores e as comenta, mesmo com uma distância histórica. A derradeira parte, portanto, funciona como duas “chaves d’ouro” que complementam as subdivisões anteriores e atualizam o suplício de um inocente, na Jerusalém do século I, relacionando-o com a campanha contra uma mulher, na Lisboa do início do século XX.

Judith Teixeira nos apresenta em seu poema um Jesus humano, um indivíduo que, diante de todo o horror a que teria sido submetido, teve sentimentos, dores e sensações estritamente humanas. Sofrimentos que aproximamos com aqueles sentidos pela própria poeta ao longo de sua trajetória literária. Perseguida e, alegoricamente, crucificada por “fariseus”, como Teotónio Pereira e Marcello Caetano, que contribuíram com a perseguição a qual a poeta foi exposta. A **Paixão**, se assim podemos dizer, de Judith Teixeira, enquanto autora, se deu pelo total apagamento de seu nome e de sua obra nas décadas que se seguiram após a publicação das novelas **Satânia. Novelas**, em 1927. Apagamento que veio depois do **martírio** das ofensas públicas que sofreu na imprensa e nas rodas intelectuais.

É válido também ressaltar que não há no poema referências à ressurreição de Jesus, acontecimento que seria o ponto central de toda crença cristã. Todavia, podemos fazer mais um paralelo entre o Jesus e Teixeira: a poeta ressuscitou enquanto nome, pois nas últimas duas décadas passou a ser lembrada e estudada por acadêmicos no Brasil, em Portugal e em outras partes do mundo, como Maria Lúcia Dal Farra, referenciada neste trabalho, e Anna M. Klobucka, que leciona nos Estados Unidos e tem se dedicado às obras de Teixeira e Botto. Esperamos que com esse aumento do interesse nos escritos de Judith Teixeira, a poeta possa ser cada vez mais lida e ter sua qualidade estética cada vez mais reconhecida.

Referências

- A CASA DE LENA DE VALOIS. **Ilustração portuguesa**, 21 jan. 1922. Interiores de arte, p. 65. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N831/N831_item1/index.html>. Acesso em: 30 jul. 2020, 19:55:08.
- ALONSO, C. P. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. In: TEIXEIRA, J. **Poesia e prosa**. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva. Alfragide: D. Quixote, 2015. p. 21-38.
- BARBOSA, S. Quem Tramou Judith Teixeira. **Estrema**: revista interdisciplinar de humanidades, Lisboa, n. 1, p. 1-16, 2014.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2011.
- DAL FARRA, M. L. Judith Teixeira. In: MARTINS, F. C (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.
- FERNANDES, A. **Sodoma divinizada**: uma polémica iniciada por Fernando Pessoa, a propósito de António Botto, e também por ele terminada. Lisboa: Babel, 2010.
- LEAL, R. Sodoma divinizada: leves reflexões teimetafísicas sobre um artigo. In: FERNANDES, A. **Sodoma divinizada**: uma polémica iniciada por Fernando Pessoa, a propósito de António Botto, e também por ele terminada. Lisboa: Babel, 2010. p. 77-87.
- PEREIRA, A. “Canções”... a ele!: ancia de réclame ou descaibro moral?. **A capital**: diário republicano da noite, 18 abr. 1921. O livro da D. Antonia, p. 1. Disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1921/ABRIL/ABRIL_item1/index.html>. Acesso em: 28 jul. 2020, 16:45:51.

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

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

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

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

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

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

Recebido em 02 de setembro de 2020
Aprovado em 11 de novembro de 2020