



**UMA «DESAVERGONHADA» E UM «LOUCO»:
ANALOGIAS ENTRE JUDITH TEIXEIRA E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

**A «SHAMELESS» AND A «MADMAN»:
ANALOGIES BETWEEN JUDITH TEIXEIRA AND MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Barbara GORI¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo identificar analogias entre duas figuras importantes do Primeiro Modernismo português: Judith Teixeira (1880-1959) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). Uma análise atenta das suas obras revela que, apesar das evidentes diferenças, existe uma espécie de diálogo entre os dois autores, que diz respeito quer à forma quer ao conteúdo, e que faz destes dois *outsiders* do panorama literário português, das primeiras décadas do século XX, duas figuras-chave do movimento modernista.

Palavras-chave: Judith Teixeira; Mário de Sá-Carneiro; Modernismo português.

Abstract: This article aims to identify the similarities between two important figures of Portuguese Modernism: Judith Teixeira (1880-1959) and Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). A careful analysis of their work reveals that, despite the obvious differences, there is a whole series of common references and cross-references, affecting both form and content, that make these two outsiders of the Portuguese literary scene, of the first decades of the 20th century, two key figures of the modernist movement.

Keywords: Judith Teixeira; Mário de Sá-Carneiro; Portuguese Modernism.

Introdução

São insuspeitáveis as analogias que, com uma leitura minuciosa, emergem entre a obra de Judith Teixeira (1880-1959) e a de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), dois intelectuais

¹ Università degli Studi di Padova – DiSLL (Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari) – Itália – E-mail: barbara.gori@unipd.it.



que nunca se conheceram ou se encontraram, visto que Judith começa a publicar quando Sá-Carneiro morrerá já há sete anos. Embora seja verdade que, numa entrevista dada a José Dias-Sancho, em março de 1923², Judith Teixeira coloca Sá-Carneiro entre os nomes dessa «magnífica plêiade de Artistas Contemporâneos» (DIAS-SANCHO, 1923, p. 18) que «seduzem com sua Arte policroma, intensa, luminosa» (DIAS-SANCHO, 1923, p. 18), deixando entender, de modo claro, como se deixou inspirar e influenciar pela arte dele. Assim, as analogias superam toda e qualquer expectativa, sendo caracterizadas pela sua diversidade e abundância: partindo de analogias formais e conteudísticas, que dizem respeito principalmente à conceção da arte e à figura do artista sobretudo na sua relação com a sociedade do seu tempo, para chegar a analogias aparentemente casuais.

«Sou o Castigo fatal dum negro crime ancestral, em convulsões de loucura!»

Partamos destas. Ambos são autores de uma obra em prosa e em poesia que se concentra num período de tempo limitadíssimo: quatro anos quer para Judith Teixeira (1923-1927),³ quer para Mário de Sá-Carneiro (1912-1916)⁴. Em ambos os casos, não sabemos que contributo poderiam ter dado à literatura portuguesa seguinte, se não tivessem morrido: Judith Teixeira morre socialmente ainda antes de morrer realmente, porque foi «esquecida de todos» (BINET, 2017, p. 39) por quase 70 anos (de 1927, ano da publicação do seu último livro, *Satânia. Novelas*⁵, até 1996, ano da reimpressão das suas três coletâneas poéticas, em edição para a &etc)⁶, durante os quais a sua obra foi sufocada por um «silenciamento praticado desde a geração dos seus pares de ofício poético» (CASCAIS, 2017, p. 86), numa «circunstância

² Trata-se da entrevista “A poetisa Judith Teixeira fala-nos da sua Arte e das suas intenções”, publicada no terceiro número da *Revista Portuguesa*, de 24 de março de 1923.

³ *Decadência* (poesia, 1923), *Castelo de Sombras* (poesia, 1923), *Da Saudade* (conferência, entre 1922 e 1925), revista *Europa* (1925), *Nua. Poemas de Bizâncio* (poesia, 1926), *De mim* (conferência, 1926), *Satânia* (novelas, 1927).

⁴ *Princípio* (1912), *Dispersão* (1914), *A Confissão de Lúcio* (1914), *Céu em Fogo* (1915).

⁵ Em verdade, como se lê em Silva (2015, p. 268), «a autora tinha em mente outras publicações de sua prosa e poesia, que foram reveladas nas edições de *Castelo de Sombras* (1923) – em que se indicam os títulos próximos de *Cartas a Ninguém* e *Conferência de Arte* – e em *Satânia. Novelas* (1927), ficamos a saber de mais três obras que estariam no prelo e que nunca foram publicadas: *Labaredas* (drama em três atos, prosa); *Taça de Brasas* (versos) e dois livros de contos intitulados *Sulcos* e *Novelas*. Tais obras nunca vieram a público».

⁶ Nenhuma referência a Judith Teixeira aparece na *Antologia da Poesia Erótica Portuguesa*, de Natália Correia, publicada pela primeira vez, em 1965; nenhuma menção, mais uma vez, na *História da Literatura Portuguesa*, de António Saraiva e Óscar Lopes, de 1955, e só uma brevíssima nota informativa no *Dicionário da Literatura Portuguesa*, de Álvaro Manuel Machado, de 1996. E a meia página que lhe dedica o *Dicionário de Escritoras Portuguesas* (2009) não pode deixar de confirmar «a marginalização do seu trabalho» (ADÃO, 2017, p. 176).



histórica e cultural [...] adversa e estigmatizada» que a atacou «pelo ferrete do sexo e do escândalo» (PEDROSA, 2017, p. 224); Mário de Sá-Carneiro suicida-se com apenas 25 anos, num quarto do Hotel de Nice, em Paris, num tédido serão de primavera, a 26 de abril de 1916.

Para a receção e a (des)ventura da obra de ambos foram decisivas as intervenções de Fernando Pessoa e de José Régio, embora com resultados diferentes: condenando «à expulsão sumária do cânone literário» Judith Teixeira (CASCAIS, 2017, p. 86), a única mulher a ter feito «uma confissão futurista» (VIANA, 1977, p. 207), e consagrando, pelo contrário, Mário de Sá-Carneiro como «o maior intérprete de certa personalidade contemporânea» (RÉGIO, 1925, pp. 57-58). Vale a pena recordar o comentário apressado e sumário de Fernando Pessoa, o qual, numa carta a Adriano del Valle, de 1924, afirma que Judith Teixeira «não tem lugar, abstracta e absolutamente falando» (PESSOA, 2007, p. 251), sequer entre os poetas que fazem parte do «caso-trânsito dos episódicos» (PESSOA, 2007, p. 251), dos quais salva, todavia, António Botto⁷, defendido depois, também, por Régio quando, no seu manifesto intitulado *Literatura Viva*, publicado no primeiro número da revista *Presença*, em 1927, diz que «todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto» (RÉGIO, 1994, p. 12). A Mário de Sá-Carneiro, para quem vai a sua “simpatia” em relação a todos os outros modernistas, inclusive Pessoa, Régio reconhece, pelo contrário, «aquela instintividade, aquela intuição e aquela emoção estética que, na opinião do crítico, representam as principais finalidades da arte» (GORI, 2022, p. 162), para não falar de Pessoa, que atribui àquele que é amado pelos Deuses, o «génio não só da arte mas da inovação nela» (PESSOA, 1986, p. 456). Contudo, também no caso de Sá-Carneiro, a ação alargada e incisiva de Pessoa condena ao silêncio, que durou anos, uma parte importante da sua produção literária. Trata-se de toda a obra que precede a primeira estadia parisiense, iniciada a 13 de outubro de 1912, mitigando o seu valor e deixando entender, por muito tempo, que a única obra de Sá-Carneiro que merecia ser recordada e passada aos vindouros coincidia com a que fora produzida em Paris, contribuindo, assim, de modo significativo, como defende Giorgio de Marchis, para a construção da «reelaboração póstuma da figura de Mário» (DE MARCHIS, 2007, p. 8) que foi determinante para o nascimento do “mito Sá-Carneiro” no

⁷ Trata-se da polémica da chamada “Literatura de Sodoma” (1923) que implicou três obras: *Decadência*, de Judith Teixeira, *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal e *Canções*, de António Botto, as quais, consideradas imorais por Pedro Teotónio Pereira, porta-voz da Liga de Ação de Estudantes de Lisboa, são retiradas e queimadas na praça pública.



panorama literário português, deixando na sombra toda a parte da sua obra que poderíamos definir “lisboeta”, ou seja, escrita antes de Paris⁸.

Embora não possam ser comparados, por intensidade e continuidade, os contactos (pouco documentados⁹) que Judith Teixeira tem com os expoentes do primeiro modernismo português relativamente aos de Sá-Carneiro, verdadeira alma do movimento e da revista *Orpheu* junto com Pessoa, ambos elevam significativamente a própria voz contra um Portugal conservador e retrógrado, com o objetivo comum de deitar «fogo ao velho espantalho a que os fracos chamam ‘convenção’ e a que os fortes chamam ‘limite’» (TEIXEIRA, 2015, p. 284), para «tornar conhecidos no mundo os poetas portugueses de hoje, fazer saber que num canto amargurado e esquecido da Europa, uma poesia grande e nova se começa a desenvolver, rasgando horizontes desconhecidos, perturbadores e belíssimos» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 59). E o que caracteriza a sua literatura, que se afasta das normas estético-literárias da época, vibrante e sensível, é a indubitável originalidade em captar a realidade através de novos modos de expressão. Entre estes, sem dúvidas, encontra-se a linguagem que se torna instrumento de subversão e meio para propor uma obra de rutura que, na sua intenção, é, por muitos aspetos, semelhante, em especial pela ideia de arte que pretende desenvolver, distante das representações e das idealizações da cultura, da sociedade e da literatura tradicionais, contra as quais, embora com nomes diferentes, se insurgem – a “Maioria” para Teixeira, os lepidópteros para Sá-Carneiro – e que os leva a fazer parte da «imensa minoria» de que Eduardo Prado Coelho (1984, p. 38) falará, anos mais tarde. De

⁸ Sobre os motivos deste encobrimento da primeira parte da obra narrativa de Sá-Carneiro podem apresentar-se várias hipóteses. Certamente o facto de estas obras não aparecerem no plano de publicação da obra sá-carneiriana redigido por Pessoa, em 1928, na famosa *Tábua biográfica*, publicada no n.º 16 da revista *Presença*, desempenha um papel fundamental. E não sabemos se, com tal escolha, Pessoa seguiu uma vontade censória precisa de Sá-Carneiro ou se, mais verosimilmente, foi uma decisão tomada arbitrariamente por Pessoa, se quisermos dar crédito às palavras de João Gaspar Simões, segundo o qual se teria eliminado da *Tábua* o volume *Princípio* «pela simples razão de que não presta» (MARTINES, 1998, p. 97).

⁹ Judith Teixeira teve decerto contactos com António Botto e com Fernando Pessoa, como se pode facilmente deduzir da correspondência deste com o espanhol Adriano del Valle dos anos de 1923-1924 e das próprias palavras de del Valle que afirma numa entrevista: «os meus amigos da *Contemporânea* eram Judith Teixeira, Raul Leal, Pessoa (MARTINS, 2008, p. 873). Pessoa menciona-a, em seguida, numa carta datada de 31 de agosto de 1923, também dirigida a del Valle, «não vi o seu amigo Lasso de la Vega; o A. Botto, porém, encontrou-o em casa da senhora D. Judith Teixeira (DELGADO, 1999, p. 424), o que indica que Teixeira conhece pessoalmente e frequenta tanto Botto, a quem dedica também uma poesia (TEIXEIRA, 2015, p. 232), quanto o espanhol Lasso de la Vega. Na biblioteca de Pessoa encontra-se o primeiro número da revista *Europa*, que lhe fora enviado provavelmente por Judith Teixeira; todavia, o seu nome não se encontra entre os colaboradores de *Athena*, revista que Pessoa dirige nos anos de 1924-1925. De Carlos Porfirio, diretor e fundador do único número da revista *Portugal Futurista*, é o retrato de Judith Teixeira publicado na *Ilustração Portuguesa*, revista semanal de grande circulação dirigida, por um certo período, também por António Ferro, editor da revista *Orpheu*.



facto, Teixeira e Sá-Carneiro pertencem orgulhosamente ao número reduzido de eleitos que «Do barro vulgar o Criador fez [...] à sua semelhança, iluminando-os» (TEIXEIRA, 2017, p. 296), escreve versos onde «correm nuvens, e essas nuvens é que encerram a beleza máxima» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 73) e que «os reduzidos, os pequenos, os limitados pasmam e chamam [...] desequilibrados» (TEIXEIRA, 2015, p. 285), porque «os anquilosados da chama» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 174) são «incapazes de frearem em frente do que não está catalogado dentro deles – que não compreendem uma língua, só porque ignoram que ela existe quando, se reparassem um pouco mais, breve veriam que essa língua era bem sua conhecida; apenas ampliada e mais brônzea, mais sonora e mais de fogo...» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 174). O próprio Sá-Carneiro fala de «maioria» e de «gente de juízo» e fá-lo contrapondo-lhes um conceito bem conhecido: o da loucura, traço imprescindível dos artistas geniais:

às pessoas enigmáticas, incompreensíveis dá-se o nome de loucos. Que a loucura, no fundo, é como tantas outras uma questão de maioria. [...] A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções. É a *gente de juízo*... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objectos com outros olhos, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos. (SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 167-168)

Mas «os beras» (TEIXEIRA, 2017, p. 295), «os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 60) que «sofrem de pouca arte» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 60) não perdoam e, assim, as obras da «desavergonhada», como a chama Marcelo Caetano (1926: 156), ré por se ter atrevido a dizer «que cada qual tem o direito de fazer o que lhe apetece, de escrever portanto, até os seus segredos de alcova», e do «louco», como genericamente a imprensa da época define Sá-Carneiro e os outros colaboradores de *Orpheu*¹⁰, autores da chamada “literatura de manicómio”¹¹, são ferozmente atacadas pela crítica. Todavia, se é verdade o ditado que, no bem ou no mal, o importante é que se fale, neste caso o ditado é válido apenas para Sá-Carneiro, cujas «elucubrações» e provocações, mesmo pertencendo «a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro

¹⁰ Como se pode ler em Martins (1997, pp.17-18): «As recensões aos livros de Sá-Carneiro que surgem na imprensa a partir de 1912 são desfavoráveis. *A Águia*, por exemplo, tem uma opinião radical contra *A Confissão de Lúcio* [...]. *O Primeiro de Janeiro* de 13 de Fevereiro de 1914, outro exemplo, traz ao cimo da primeira pagina uma pequena coluna não assinada de crítica à narrativa *A Confissão de Lúcio*. E, embora comece e acabe por um elogio, definindo-o como “um livro de valor” – de que sublinha a *Orgia do Fogo* pela sua técnica sugestiva – e ao seu autor como tendo “uma superior aptidão de artista”, aponta como sintoma negativo a originalidade».

¹¹ Sobre a receção de *Orpheu* na imprensa portuguesa da época, veja-se Gori (2015).



dos manicómios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles...» (SEM NOME, 1915, p. 1), não são ulteriormente exacerbadas porque Sá-Carneiro faz parte de um grupo bem identificado, o de *Orpheu*, grupo solidário e compacto, «fechado e misógino», nas palavras de Catherine Dumas (2017, p. 136), composto orgulhosa e unicamente por homens, que tende a defender, sempre e em qualquer caso, os seus membros; do mesmo modo, as características de excentricidade e bizarrria que se lhe atribuem, no final são perdoadas e aceites enquanto expressão “radical-chic” de um grupo elitista socialmente reconhecido. Judith Teixeira, pelo contrário, é atacada e julgada sem senão, não pela qualidade e pelo valor dos seus versos, mas em sentido identitário, pelo facto de ser, antes de tudo, uma mulher, depois por ser uma mulher que escreve e, por fim, por ser uma mulher que escreve de erotismo, de luxúria, de prazer feminino e, às vezes, do prazer sáfico. Judith Teixeira, ao contrário de Sá-Carneiro, está sozinha, o ostracismo contra ela é total, não pertencendo a um grupo que a proteja e a defenda, nem sequer o feminista, quase inexistente no Portugal da época¹². Ou, a bem ver, talvez haja alguém que a defende: ela mesma, como demonstra a conferência *De Mim*, autêntico «manifesto artístico-literário» da sua arte (OLIVEIRA, 2017, p. 62), onde esta poetisa anticonformista e livre, unicamente com a força da sua coragem

não se limita a replicar aos ataques difamatórios e destrutivos de que foi vítima [...] elevando-se a um plano de afirmação orgulhosa numa época em que não lhe teria sido aproveitar da linguagem de exclusiva degradação e estigmatização ao seu dispor (“lésbica” era então exclusivamente depreciativo) qualquer termo que exprimisse a superação da condição deteriorada de vergonha identitária que era a sua. (CASCAIS, 2017, pp. 94-95)

«Destruí a beleza, deixando vencidos a paixão e o amor, que assim repudiei...»

Ainda assim, no centro da obra de ambos, existe principalmente uma procura insistente de Beleza; uma Beleza que, por muito «inédita»¹³ ou «errada»¹⁴ e «doentia»¹⁵ que

¹² Como se lê em Oliveira: «No caso português, o fôlego do movimento feminista tem uma larga expressão nas primeiras décadas do século XX, após o regicídio e no período da República. Todavia [...] é um feminismo moderado e pacífico se comparado com o de outros países, limitando-se a sua actuação a confrontos verbais e ideológicos com os poderes instituídos e nunca assumindo um comportamento subversivo ou violento. Na verdade, na base do feminismo português do início do século está a ação da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, criada em 1909, e cuja maior impulsionadora foi a escritora Ana de Castro Osório. [...] nas décadas seguintes esta militância tenderá a desvanecer-se, também influenciada pelas alterações históricas e políticas entretanto ocorridas» (2017, p. 58).

¹³ «As vibrações da nossa sensibilidade colocam-nos num mundo de exceção, onde o ar, a luz, a cor, as noções do espaço e a forma que as coisas nele ocupam são transformados pelo nosso sentido de beleza [...] fugindo-se à realidade criam-se muitas vezes belezas inéditas» (TEIXEIRA, 2015, p. 285).

¹⁴ Carta de Sá-Carneiro a Pessoa, de 24 de agosto de 1915 (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 364).

¹⁵ Carta de Sá-Carneiro a Pessoa, de 17 de abril de 1916 (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 492).



seja, está, todavia, sempre associada à Arte e à procura artística. Uma ideia de beleza onde não há vestígios de se remeter de forma previsível para um conceito de bem (sugerido pela raiz etimológica) que caracteriza a beleza como algo ordenado, harmônico e proporcionado nas suas partes. Em Teixeira e em Sá-Carneiro, a beleza é sempre excessiva e parece receber a sua força e a sua definição precisamente de elementos que parecem contradizê-la, falando a língua de uma beleza atormentada e contaminada, cujo esplendor de ouro e fogo, em Sá-Carneiro, ou de roxo e vermelho¹⁶, em Teixeira, está ofuscado pela obsessão e pelo desejo, pelo prazer e pela dor, pela volúpia e pela luxúria que se perdem na melancolia, na dor, na violência e, por vezes, na morte. Ao carácter maldito e excessivo da beleza corresponde o carácter maldito e excessivo do amor. Em Teixeira, como em Sá-Carneiro, não há amor, ou quando há, ele nada tem de romântico; tudo tem o sabor do corpo e do sangue, da agonia e da volúpia, da visceralidade e da instintividade quase primitiva das bocas queimadas pelas mordidelas e pelos beijos dolorosos, da fúria das contorções sangrentas, das epilepsias que gritam de ânsia, de nevrose e de agonia, atos cuja descrição é enfatizada, quer em Teixeira, quer em Sá-Carneiro, pela presença dos pontos exclamativos e por linhas contínuas de reticências interrompidas pelas diversas partes das composições, que indicam, na ausência do texto, uma imagem ou um pensamento alusivo ou incompleto, como se lê nos seguintes versos de *Perfis Decadentes*, da coletânea *Decadência* (1923):

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

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

 Foi um beijo doloroso,
 A estrebuchar agonias,
 Nevrótico ansioso, em estranhas epilepsias! (TEIXEIRA, 2015, pp. 60-61)

Também a ideia de beleza que encontramos nas representações femininas de Teixeira e de Sá-Carneiro é muito parecida, concretizando-se em mulheres que, embora fujam a uma caracterização física precisa, estão pautadas por alguns elementos recorrentes (a juventude, o

¹⁶ Segundo Mendes (2017, p. 311), «o vermelho simboliza a paixão irrefreável e a tragédia pessoal [...] o roxo [está] por vezes associado aos olhos do sujeito poético, outras vezes aproximado ao sol».



corpo longilíneo e escultórico, a testa, os braços, as mãos, os seios, a cabeleira fulva, ruiva, de fogo ou loira), cujos contornos são sempre os do excesso: excesso de cor, excesso de ouro, excesso de sedas e cetins, excesso de preciosismos, excesso de prazer, excesso de luxúria. Não é por acaso que ambos citam o *Manifeste futuriste de la luxure*, de Valentine de Saint-Point: Judith fá-lo diretamente – «A luxúria é uma força!» (TEIXEIRA, 2015, p. 283) – Sá-Carneiro fá-lo indiretamente através das palavras da americana fulva em *A Confissão de Lúcio*, segundo a qual «A voluptuosidade é uma arte» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 303). Duas palavras sinonímicas que são porta-vozes, todavia, de duas mensagens profundamente diferentes. Em Sá-Carneiro, o modelo de mulher transgressiva, luxuriosa, sedutora, impenitente e perversa remete fundamentalmente para o estereótipo da “fêmmе fatale” tão na moda entre finais do século XIX e inícios do século XX¹⁷, ou seja, o da pecadora que arrasta consigo para a destruição todos os homens que encontra no seu caminho e cujo destino é o que a sociedade reserva a todo e qualquer excesso, de que a mulher é a vítima privilegiada: a morte, último capítulo de uma vida vivida sob o signo da devassidão e votada à perdição¹⁸. Trata-se de uma das formas através das quais Sá-Carneiro exprime a vontade deliberada de infração de qualquer norma e regra e de transgressão de qualquer convenção e proibição de tipo social e ético-moral característica da sua obra, tornando-se, assim, sinónimo de libertinagem. Sá-Carneiro di-lo claramente numa carta a Pessoa, quando descreve a sua Arte como «uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente [...] gulosa de morangos e champagne, fumando ópios, debochada» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 240) a quem corresponde uma descrição semelhante do que gostaria de ter sido fisicamente, isto é, «essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária...» (*Ibidem*). Ou então, baseando-se ainda num estereótipo, mas desta vez ligado ao feitio da leveza e da superficialidade atribuído à mulher, seria um modo através do qual Sá-Carneiro tenta, como defende Cardoso (2017, p. 370), libertar-se do peso de ser um «homem infeliz, completamente torturado pela complexidade característica do mundo masculino, de que ele acredita poder livrar-se tornando-se mulher», ou seja, como se lê em *Feminina*, «pra não ter

¹⁷ De *Venus im Pelz*, de Leopold von Sacher-Masoch (1870), à *Salomé*, de Oscar Wilde (1891), até à *Lulu*, de Franz Wedekind (1904).

¹⁸ Entre os muitos exemplos, veja-se a descrição de Júlia Gama, em *O Incesto*: «Duma beleza misteriosa – cabeleira de fogo, olhos de infinito – esboçava-se-lhe nos lábios húmidos o sorriso enigmático da Jucunda. Do seu corpo flexível de estátua grega, admiravelmente musculada, desprendia-se um aroma estranho que lhe poetizava a carne em pedra, audaciosa e mal escondida. Atraía e afugentava ao mesmo tempo essa mistura singular de inferno e céu; pressentia-se sem saber por quê, nessa mulher frágil, todo um poema brutal de amor ardente, de voluptuosidade e de sangue» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 222).



que pensar na vida» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 137), para «conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 137), «para passar o dia inteiro a falar de modas e fazer potins – muito entredita» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 137), «para ter muitos amantes e enganá-los a todos – mesmo ao predilecto –» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 137), «para excitar quem me olhasse» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 137), «para me poder recusar» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 137).

Em Judith, pelo contrário, a luxúria nunca é sinónimo de leveza ou de superficialidade e menos ainda de libertinagem, é sempre expressão de emancipação, liberdade e libertação, tornando-se a verdadeira força libertadora do próprio processo criativo e artístico, como explica e defende em *De Mim*, texto onde põe «a mais sincera consciência de mulher e de artista, envolta em verdadeira sensibilidade, sempre à procura da Beleza» (SILVA, 2015, p. 269), respondendo portanto a «dois operadores hermenêuticos: o discurso de uma mulher que sem amarras às convenções sociais pretende dar vazão à sua rejeição dos papéis sociais de género» [...] bem como de uma artista consciente do papel que o futurismo e o modernismo podem trazer a Portugal, que ainda vive atrasado» (SILVA, 2015, p. 269):

[...] toda a luxúria em que ritmei certas atitudes nos meus poemas representa sobretudo a forma mais pomposa e elegante que poderia corresponder a uma atitude interior mais comandada pela Arte do que pelos avisos duma moral que uma sociedade se cansa de recomendar aos outros à força de a imprimir [...] Não sei cantar os amores débeis. Adoro o Sol, amo a Cor, quero à Chama, bendigo a Força, exalta-me o Sangue, embriaga-me a Violência, deliro com a Lua, sonho com os gritos rebeldes do Mar! Não me interessam as cores pálidas, não me comove a cor imaculada dos lírios brancos e flébeis. Eles não sofrem, eles não vibram, eles não clamam nenhuma estrofe de martírio ou de volúpia! (TEIXEIRA, 2015, pp. 282-283)

Em ambos encontramos um apelo à figura de Salomé, sujeito indelével de uma série numericamente significativa de obras de arte realizadas em sua honra¹⁹ e tema recorrente da literatura universal, outra excelente representante daquele conceito de beleza distorcida, misteriosa e excessiva que resume em si toda a substância “demoníaca” da luxúria, além de

¹⁹ No século XIX, o primeiro a escrever sobre Salomé foi Silvio Pellico, com *Erodiade* (1832), seguido por Heinrich Heine, com *Atta Troll* (1846), Mallarmé, com o poema “Hérodiade” (1869), Flaubert, com o conto “Hérodias” (1877), Joris-Karl Huysmans, com o romance *À Rebours* (1884), Jules Laforgue, com o romance *Salomé* (1886) e Oscar Wilde, com o drama *Salomé* (1891). No panorama português, Eugénio de Castro publicou *Salomé e Outros Poemas*, em 1896, e no grupo de *Orpheu* diversos autores dedicaram-se a esta personagem feminina. Paula Morão, ao desenhar a evolução do mito Salomé na literatura portuguesa, observa que no grupo de *Orpheu* «importa mais a paisagem interior do eu que um qualquer episódio concreto, e por isso Salomé, Madalena e *tutti quanti* são memórias, são inscrições literárias, são símbolos da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido» (MORÃO, 2001, p. 40). No que diz respeito aos poemas, mais de dois mil e setecentos imortalizam o mito (BRUNEL, 2005, p. 808).



ser símbolo do fascínio erótico e da revelação do corpo ínsitos na dança. Judith pensa nestas duas imagens de Salomé quando a cita na poesia *Ilusão*, coletânea *Nua. Poemas de Bizâncio*, na secção *Amores de Sheherazades* (1926):

[...]
 Loira Salomé
 De ritmos esculturais!
 Vens mais nua
 Esta madrugada!
 Vem esconder-te na sombra dos meus olhos
 E não queiras deixar-me... (TEIXEIRA, 2015, p. 137)

Também Sá-Carneiro sofre o mesmo fascínio, dedicando-lhe um soneto, datado de 3 de novembro de 1913, e inserido na coletânea *Indícios de Oiro*. Ao descrever Salomé, no fundo, o que faz é retratar todas essas bailarinas meio nuas, esplêndidas, «duma beleza enclavinhada: corpo agreste, musculoso, seios oscilantes, pequenos e esguios [...] e a carne, a carne luminosa, mordourada a trigoieiro, para se cobrir de esmeraldas» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 585), que animam os music-halls e os cabarés parisienses. A referência à dança, todavia, não se limita a Salomé, nem para Teixeira nem para Sá-Carneiro, provando assim quanto «as formas modernas de dança ajudaram a inaugurar a modernidade» (PAZOS ALONSO, 2015, p. 26). Teixeira escreve “A Bailarina Vermelha”, narrada, num misto de dor e de beleza, lascívia e inocência, como uma «papoila rubra» (TEIXEIRA, 2015, p. 141) e uma «Flor de vício» (TEIXEIRA, 2015, p. 142) que, «esvoaçando graça», (TEIXEIRA, 2015, p. 141) passa, «Fulva, esguia, incoerente...», (TEIXEIRA, 2015, pp. 142) e sorri, «entornando dor,/a agonizar beleza!...» (TEIXEIRA, 2015, pp. 142), num sonho «de volúpia/que logo se desfaz,/em ruivas gargalhadas/dispersas... desgrelhadas!...» (TEIXEIRA, 2015, p. 142). À dança é dedicada também a capa do primeiro número da sua revista *Europa*, construída por Jorge Barradas – em cujo nome se pode entrever a tentativa de manter vivo o projeto modernista de Sá-Carneiro e Pessoa, visto que *Europa* é precisamente um dos primeiros títulos por eles pensado para *Orpheu* – que retrata uma orquestra de músicos negros que tocam jazz com uma mulher que baila ao centro, representação que talvez seja uma alusão à conferência de António Ferro, *A Idade do Jazz Band*, concluída com uma *performance* ao vivo. No ano seguinte, Judith incluirá em *De Mim* referências a Isadora Duncan e a Valentine de Saint-Point. Quanto a Sá-Carneiro, é sabida a importância que a dança desempenha em toda a sua obra, aparecendo em variadíssimos textos – desde *Bailado* que, por admissão do



próprio escritor, é «apenas a descrição sonora e “pintada” do bailado duma dançarina» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 9), ou seja, de Mado Minty, até ao célebre episódio da *Orgia do Fogo* da americana fulva, em *A Confissão de Lúcio* – algumas vezes, por breves momentos, outras, ampliando-se em longas e pormenorizadas descrições, acompanhando sempre o leitor, ora ao «pequeno teatro vermelho para Montmartre» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 585), ora às «revistas do Olympia, das Folies, do Moulin» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 596), ora ainda aos «cafés de grande-vida /Com dançarinas multicores...» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 83).

«E lá vamos! Nem eu sei para que alcovas orientais»

Muitas vezes é semelhante, também, a atmosfera que se respira nas suas composições, onde as referências ao cetim, à seda, às almofadas, aos tapetes, às sinestésias inebriantes e ensurdecedoras – basta pensar no título da poesia “A Cor dos Sons”, de Judith Teixeira ou, entre muitos, no verso pertencente a “Partida”, de Sá-Carneiro, em que «A cor já não é cor – é som e aroma!» (2010: 17) – dão aquele toque de exotismo e de sensualidade, de requinte e maciez bem sintetizado pela palavra “Bizâncio”, de clara derivação simbolista-decadentista, presente em ambos e com a mesma vontade de apelo à intensidade e à volúpia. Mas enquanto em Judith esta atmosfera encontra o seu lugar privilegiado principalmente no espaço fechado, silencioso, privado e sombrio do quarto, em especial, do *boudoir*, em Sá-Carneiro toma prevalentemente forma no espaço aberto e público dos cafés, e quando o espaço é fechado, ganha forma no espaço luminoso e barulhento do salão e do teatro, quase a espelhar o feitio egocêntrico e narcisista da poesia sá-carneiriana, onde predomina indiscutivelmente a primeira pessoa do singular, contrariamente à poesia de Judith, caracterizada por um contínuo e generoso desejo de dar e de dar-se numa relação dialética com um omnipresente tu. O *boudoir* de Judith, ao qual Dal Farra recorre para descrever a sua poética, é definido pela estudiosa como «esse espaço dúbio, intermediário entre o salão onde impera a conversação, o relato, a argumentação e o quarto destinados aos jogos do prazer e do amor» (DAL FARRA, 2017, p. 328), configurando-se como o lugar predileto de quem é capaz de desejar e sonhar, como aquele ângulo pequeno e reservado onde é possível reivindicar o direito à intimidade, à sensualidade e ao Eros. Um refúgio, portanto, onde os corpos se encontram e se entregam ao prazer, sob luzes ténues, entre coxins e almofadas, mas ao mesmo tempo, também como



aquele lugar lânguido que permite esquadrinhar as zonas mais obscuras desse limite subtil que do prazer leva à dor, como se lê na primeira estrofe de “Insônias”:

A noite vai adiantada
na penumbra do meu boudoir...
sobre o meu coxim
de seda encarnada,
pobre de mim!
Não posso descansar! (TEIXEIRA, 2015, p. 63)

Em Sá-Carneiro, pelo contrário, há luz, muita luz, quer nos espaços abertos, quer nos fechados, os quais são sempre cruzamentos públicos de encontros: dos cafés aos teatros, dos salões aos ateliês. E apesar de ser o Café, talvez, o ambiente privilegiado da sua poética, porque de facto é sentado a uma das tantas esplanadas dos seus tantos «cafés de grande-vida» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 83) que o poeta espera e consome a sua vida pessoal e literária – «Nos Cafés espero a vida» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 98) – escrevendo cartas e poesias, pode tomar-se como exemplo de espaço simbólico da sua ideia de arte «retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito oiro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardónicos cascalhando através de tudo» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 364), o lugar onde se dá o episódio se calhar mais memorável de *A Confissão de Lúcio*: a orgia do fogo, espetáculo que decorre por ocasião da inauguração do palacete da americana fulva, a «grande sáfica» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 307), no Boulevard do Bois de Boulogne, cujas salas recordam as «dum opulento, fantástico teatro» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 309), em que um dos elementos mais singulares e fantásticos é representado precisamente pela iluminação:

Essa luz – evidentemente eléctrica – provinha duma infinidade de globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias – mas, sobretudo, de ondas que projectores, ocultos nas galerias, golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão meteórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinado, se projectavam sobre paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a. De forma que a luz total era uma projecção da própria luz – em outra luz, seguramente, mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se qualquer outra coisa – um fluido novo. (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 311)

Conclusões



Judith Teixeira e Mário de Sá-Carneiro são dois intelectuais mais parecidos que diferentes e demonstram sê-lo também na curva descendente que caracteriza a sua vida e a sua mensagem poética. Unidos por uma ânsia de ascensão e partida que se torna metáfora da vontade de superação de qualquer barreira (artística, literária, social, cultural e moral) – «Tive a ânsia de mais alto» (TEIXEIRA, 2015, p. 92), de «Voar! Voar como as aves libertas... Oh! Ânسيا de partir! De flutuar – as grandes asas abertas a refulgir» (TEIXEIRA, 2015, p. 223) –, de um desejo ardente de «subir além dos céus» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 15) e de «correr no azul à busca da beleza» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 15), na sua viagem poética ambos enfrentam, confusos e dispersos, o tema da busca interior pela própria identidade, definida por Judith, na poesia “A Outra”, a «tragédia interior» (2015, p. 66) para a qual «não há angústia maior» (TEIXEIRA, 2015, p. 66) e que gira insistentemente à volta da palavra “labirinto”, presente várias vezes nas obras de ambos, como se vê pelos seguintes versos: «Perdi-me dentro de mim porque eu era labirinto» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 23), «eu mesma não sei quem sou!» (TEIXEIRA, 2015, p. 44) e «vou andando vagarosamente [...] demandando tristemente, o caminho, do negro labirinto onde se perdem os alucinados» (TEIXEIRA, 2015, pp. 75-76). Esta procura constante de si leva ambos os escritores à dolorosa e triste constatação de serem algo de diverso do que parecem e que todos conhecem, descobrindo, assim, que na verdade são uma «Outra, a tarada, aquela que vive em mim, que ninguém viu, nem conhece» (TEIXEIRA, 2010, p. 66), ou então um «mentiroso», um «Rei-Lua postiço», um «cobarde rigoroso», um «bobo presunçoso», um «mago sem condão», uma «Esfínges gorda» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 121). Ambos destinados a perder os tão almejados céus – «Sou estrela ébria que perdeu os céus» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 27) porque as asas, uma vez abertas estão agora «desgrenhadas» (TEIXEIRA, 2015, p. 198) – e a cair, fragorosamente: «tombei do divino altar do enlevo em que vivia...Crenças e fé que eu sentia, Eu vi tudo soçobrar!» (TEIXEIRA, 2015, p. 68); «em raivas ideais, ascendo até ao fim Olho: do alto o gelo, ao gelo me arremesso... Tombei... E fico só esmagado sobre mim!...». São semelhantes também no fim, título, aliás, de uma poesia de ambos²⁰: de Mário de Sá-Carneiro, o pouco que sabemos relativamente ao que realmente aconteceu desde o momento da sua morte até ao seu funeral, vem das cartas que José Araújo envia a Pessoa, em especial

²⁰ Em boa verdade, não foi Sá-Carneiro, mas sim Pessoa a ter dado sucessivamente este título ao poema que recebeu de Mário junto com a carta de 16 de fevereiro de 1916, cujo primeiro verso recita «Quando eu morrer batam em latas», e foi sempre Pessoa a tê-lo inserido nos *Últimos Poemas*, breve antologia poética de inéditos, publicada postumamente por Pessoa no n.º 2 da revista *Athena* (1924).



aquela datada de 10 de maio de 1916, em que dá notícia não só do seu suicídio “teatral”, mas também do seu enterro, «modesto, mas decente» (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 335), de 29 de abril no cemitério de Pantin. Nada sabemos de todo, porém, do que aconteceu em seguida, visto que, «inspiegabilmente, la sepoltura scompare nel 1949 [...] e la morte di Sá-Carneiro non risulta mai registrata all’anagrafe» (ABBATI, 1997, pp. 118-119). Nem sequer os arquivos parisienses a registaram num certificado que pudesse ter sido enviado para Lisboa. Isto significa que «in Portogallo, il poeta, ufficialmente, è ancora vivo» (ABBATI, 1997, pp. 119). Quanto a Judith Teixeira, também no seu caso nada de preciso se sabe sobre os últimos 32 anos da sua vida, exceto que morreu a 17 de maio de 1959, com 79 anos, como prova o certificado de óbito, e que no momento da morte morava em Lisboa, no número 3 da Praceta Padre Francisco, em Campo de Ourique. Semelhantes, portanto, também na morte: ambos morrem sozinhos, sem bens e sem deixar testamento, exceto pelo testamento original e preciosíssimo da sua obra.



REFERÊNCIAS

- ABBATI, Orietta. Introdução. In: Mário de Sá-Carneiro. *Poesie*. Saggio introduttivo, traduzione e note a cura di Orietta Abbati. Pisa: Edizioni ETS, 1997, pp. 11-119.
- ADÃO, Deolinda M. Ecos na escuridão. Escritoras portuguesas. Vozes controladas, silenciadas, ou de outra forma ignoradas. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 169-182.
- ALONSO, Cláudia Pazos. Judith Teixeira: um caso modernista. In: Judith Teixeira. *Poesia e prosa*. Organização e estudos introdutórios Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa: Dom Quixote, 2015, pp. 21-34.
- BINET, Ana Maria. Judith Teixeira (1880-1959) ou o Primeiro Modernismo português no feminino. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 33-41.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.
- CAETANO, Marcelo. “Arte” sem moral nenhuma. *Ordem Nova*, n° 4-5, junho-julho de 1926, p. 156.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. “Eu queria mulher para não ter que pensar na vida”. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 369-380.
- CASCAIS, António Fernando. Uma leitura queer da Conferência De Mim de Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 85-115.
- COELHO, Eduardo Prado. Escrever para uma imensa minoria. *Expresso*, 632, 38-R, 1984.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Uma poética do boudoir: Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 317-329.
- DELGADO, António Saez. *Orficos y Ultraistas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literárias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.
- DUMAS, Catherine. De si em artista, ou o Futurismo segundo Judith Teixeira em De Mim. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 133-144.



- DE MARCHIS, Giorgio. *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge. Edição crítico-genética de "Dispersão"*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- DIAS-SANCHO, José. A poetisa Judith Teixeira fala-nos da sua Arte e das suas intenções. In: *Revista Portuguesa*, n.º 3, 24 de março de 1923, pp. 16-18.
- GORI, Barbara. *Una letteratura da manicomio. "Orpheu" nelle riviste e nei giornali portoghesi del 1915*. Perugia: Edizioni dell'Urogallo, 2015.
- GORI, Barbara. *Mário de Sá-Carneiro e a impossibilidade de renunciar. Estudo sobre a prosa*. Lisboa: Edições Colibri, 2022.
- MARTINES, Enrico. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da "Presença"*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- MARTINS, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.
- MENDES, Maria do Carmo Cardoso. Cores ardentes: imagens decadentistas na poesia de Judith Teixeira. In: Fabio Mario da Silva, Annabela Rita, Maria Lúcia Dal Farra, Ana Luísa Vilela, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 303-315.
- MOURÃO, Paula. *Salomé e Outros Mitos*. Lisboa: Cosmos, 2001.
- OLIVEIRA, Andreia. Judith Teixeira feminista? In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 55-65.
- PEDROSA, Inês. Judith Teixeira e Maria Teresa Horta: poéticas do corpo. SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Porto/Viseu/Aveiro: Edições Esgotadas, 2017, pp. 215-226.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Cartas. Obra essencial de Fernando Pessoa*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- RÉGIO, José. *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*. s.l. [Vila do Conde]: edição do autor, 1925.
- RÉGIO, José. *Obras escolhidas. Crítica e ensaio 1*. Lisboa: Mem Martins-Círculo de Leitores, 1994.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Verso e prosa*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Em ouro e alma. Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2015.



SILVA, Fabio Mario da. Estudo introdutório. In: Judith Teixeira. *Poesia e prosa*. Organização e estudos introdutórios Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015, pp. 267-278.

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

VIANA, António Manuel Couto. *Coração arquivista*. Lisboa: Editorial Verbo, 1977, pp. 202-208.