



ANALOGIAS FISIONÓMICAS E POÉTICAS:

GILKA MACHADO E JUDITH TEIXEIRA

PHYSIOGNOMIC AND POETIC ANALOGIES:

GILKA MACHADO AND JUDITH TEIXEIRA

Matteo PUPILLO¹

Resumo: Partindo do acervo fotográfico das duas poetisas, este artigo procura distinguir, com o intuito de deslindar as ambiguidades fisionómicas que se têm gerado em torno destas duas personalidades das literaturas em língua portuguesa, as identidades de Gilka Machado e Judith Teixeira. Assim, tomando por base essas semelhanças morfológicas e as vivências das duas autoras, observaremos que, coincidentemente, se pode estabelecer uma aproximação literária; nesse âmbito, alguns trabalhos já foram publicados. No entanto, ao tratar destas *aproximações*, este trabalho não se centrará, com minúcia, nas temáticas do erotismo, ou do tédio, mas tencionará mostrar – e este é o segundo objetivo, – que inclusive alguns títulos de poemas, ou alguns motivos temáticos, são idênticos nas duas escritoras.

Palavras-chave: Judith Teixeira; Gilka Machado; ambiguidade fisionómica; aproximação poética

Abstract: Based on the photographic collection of the two poets, this article seeks to distinguish, in order to unravel the physiognomic ambiguities that have been generated around these two personalities of Portuguese-language literatures, the identities of Gilka Machado and Judith Teixeira. Thus, based on these morphological similarities and the experiences of the two authors, we will observe that, coincidentally, a literary approximation can be drawn; in this context, some works have already been published. However, while dealing with these similarities, this paper will not focus in detail on the themes of eroticism or

¹ Doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de Évora com uma tese intitulada “«Da volúpia, da mágoa e da alegria»: o estudo do imaginário corporal na poesia de Florbela Espanca, Gilka Machado e Alfonsina Storni”. O projeto doutoral recebeu a aprovação com financiamento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Referência: 2021.07056.BD).



tedium, but will show - and this is the second objective - that even some titles of poems, or some thematic motifs, are identical in the two writers.

Keywords: Judith Teixeira; Gilka Machado; physiognomic ambiguity; poetic comparison

1. Da mesma constelação

À semelhança de outros casos literários – tais como Florbela Espanca, António Botto, Raul Leal, Natália Correia, Maria Teresa Horta e outros escritores e escritoras, considerados *malditos* e *malditas* –, Gilka Machado e Judith Teixeira, embora vivendo em espaços diferentes, separadas pelas águas do Atlântico, fizeram parte *da mesma constelação*,² cujo brilho, por vezes, se tentou apagar de forma bastante violenta, com o intuito de conter, ou mesmo limitar (“*Limitados* e a quererem limitar-nos o caminho!... Que grotesca ironia”, 2015, p. 196),³ uma determinada literatura: retirar das livrarias e propositadamente incinerar *Decadência* (1923), de Judith Teixeira, foi precisamente uma dessas limitações a que a escritora portuguesa respondeu com a publicação de mais um livro no mesmo ano, *Castelo de Sombras*, e com a reimpressão do livro condenado pelos conservadores.

Por seu lado, outra estrela, cuja luminosidade e cujo lugar no panorama da História da Literatura Brasileira⁴ foram sempre postos em causa pelo “teor dessacralizante da sua poesia” (DAL FARRA, 2017, p. 40), foi a poetisa Gilka Machado, que Carlos Drummond de Andrade definiu como “a primeira mulher nua da poesia brasileira” (DRUMMOND, 1980, p. 7). Com efeito, a escritora, desde o seu primeiríssimo aparecimento na cena literária carioca, aos

² Servimo-nos aqui do conceito de *Konstellation*, cunhado pelo filósofo alemão Walter Benjamin (2004), porque existem poetas e poetisas, cujas existências e obras, embora sem uma influência consciente, nem contacto explícito, podem ser “lidos como parte de uma mesma constelação” (RAMALHO, 2021, p. 11); Gilka Machado e Judith Teixeira são um destes casos.

³ Itálicos da autora. Citação retirada da sua palestra *De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral* (1926), in *Poesia e Prosa – Judith Teixeira*, organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Alfrangide: Publicações Dom Quixote, 2015, p. 296.

⁴ Importa registar que, embora tenha havido algum interesse pela obra da autora carioca, ela ainda marca uma presença marginal nas Histórias da Literatura Brasileira. A título ilustrativo, citamos seguidamente alguns exemplos: i) BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015. ii) MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: do realismo à Belle Époque*. São Paulo: Cultrix, 2016. iii) ROMERO, Silvío. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. iv) STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v) NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos*, 4ª ed., rev. e ampl. – São Paulo: Noeses, 2022. Note-se que ocorre o mesmo com a escritora portuguesa: ao folhear uma das últimas edições (17ª), corrigida e atualizada, da *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, registámos a ausência do nome de Judith Teixeira.



catorze anos, mediante a participação num concurso lançado pelo jornal *A Imprensa*, provocou um certo burburinho junto de crítica fortemente androcêntrica, que lhe valeu o epíteto de “matrona imoral”. Nas suas *Notas Autobiográficas*, a autora relatou o episódio com palavras das quais transparece uma certa dor e inclusive alguma ingenuidade, por ser ainda uma menina “quase criança”, segundo ela mesma contou:

Estreei nas letras, vencendo um concurso literário num jornal, *A Imprensa*, dirigida por José do Patrocínio Filho. Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral. Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. Havia no meu ser uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascateavam... e continuei ritmando minha verdade, então com mais veemência (MACHADO, 1978, p. IX-X).

Ora, sem o fito de contextualizarmos, as biografias e os contextos histórico-culturais em que estas duas mulheres se inserem – informações estas que já foram discutidas tanto na edição da *Poesia Completa* (2017)⁵ de Gilka Machado, organizada por Jamyle Rkain e prefaciada por Maria Lúcia Dal Farra, como na edição das obras de Judith Teixeira (2015), preparada por Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva –, limitamo-nos aqui a contar (ou a recontar) apenas dois dos episódios desconcertantes que amarguraram estas duas senhoras. Por que é que fizemos isso? Porque, durante anos a fio, estas duas personalidades literárias foram esquecidas e silenciadas, até no meio académico, daí o ímpeto e o esforço – louváveis, por certos versos – do seu “resgate” mais recente que, porém, trouxe consigo algumas desatenções significativas.

2. Confusões fisionómicas

As desatenções a que nos referimos, e que aqui assinalaremos, a fim de que outros estudantes, investigadores e leitores não caiam em erro nas suas incursões gilbianas, ou

⁵ Assim como noutros trabalhos académicos, cuja leitura recomendamos: 1) GOTLIB, N. B. REVISITANDO GILKA MACHADO: POESIA E CRÍTICA | REVISITING GILKA MACHADO: POETRY AND CRITICISM. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 59, p. 361–380, 2018. DOI: 10.9771/ell.v0i59.28882. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28882>. Acesso em: 19 jun. 2023; 2) GOTLIB, Nádia Battella. *Gilka machado: a mulher e a poesia*. 1995, Anais, Natal: Ufrn/Universitaria, 1995. Acesso em: 19 jun. 2023. 3)



juditianas, prendem-se com a retratação das duas autoras. A este propósito, observámos que, com a publicação da obra lírica completa de Judith Teixeira, preparada por Martim de Gouveia e Sousa e dada à estampa pelas Edições Esgotadas (2016), se gerou um equívoco acerca do retrato que consta na capa. Nessa foto, a autora retratada não é Judith Teixeira, mas, sim, Gilka Machado. Para demonstrarmos a nossa asserção, reproduzimos seguidamente a capa da primeira edição de Gouveia e Sousa e a folha de rosto⁶ da edição de estreia da obra *Sublimação* (1938), que nos foi generosamente cedida pela jornalista Jamyle Rkain, a quem dirigimos uma palavra de agradecimento pelo material facultado:



⁶ A imagem cedida aparece em vários meios de comunicação (jornais, *blogs* e, inclusive, em trabalhos académicos), desprovida, porém, da devida referência. No entanto, a partir de agora, os leitores e os investigadores da obra de Gilka Machado poderão aceder a estas fontes, elencadas ao longo do nosso texto, as quais assentam num critério de fiabilidade e, sobretudo, citam a respetiva proveniência.



Isto posto, a confusão criada pelo editor Martim de Gouveia e Sousa⁷ refletiu-se igualmente no Prémio de Poesia Judith Teixeira, instituído pela Câmara de Viseu, em 2016, em parceria com as Edições Esgotadas.



(Fonte: <https://www.edicoesesgotadas.com/premio-judith-teixeira-regressa-em-2020/> – acedido em 22/06/2023)

Com efeito, de 2016 a 2020, a Câmara manteve o retrato de Gilka Machado no edital do seu Prémio, só o substituindo por uma foto verídica – agora, sim, de Judith Teixeira – apenas nos editais dos últimos dois anos (2022 e 2023). No entanto, importa ainda salientar que o descuido da Câmara também não é justificável, uma vez que, em 2015, foi dada à estampa uma edição das obras de Judith Teixeira (*Poesia e Prosa* – organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Publicações Dom Quixote) – cuja badana do livro reproduz um retrato fiel da autora.

Para mais, Alonso e Silva, além de reunirem quase toda a obra literária da escritora viseense, dando, aliás, a conhecer uma série de inéditos pela primeira vez, basearam o seu trabalho em estudos introdutórios de fôlegos e com várias notas que vai guiando o leitor. Em relação ao retrato de Judith que comparece nesta edição, os estudiosos foram muito escrupulosos e deram-se ao trabalho de vasculharem em textos da imprensa portuguesa,

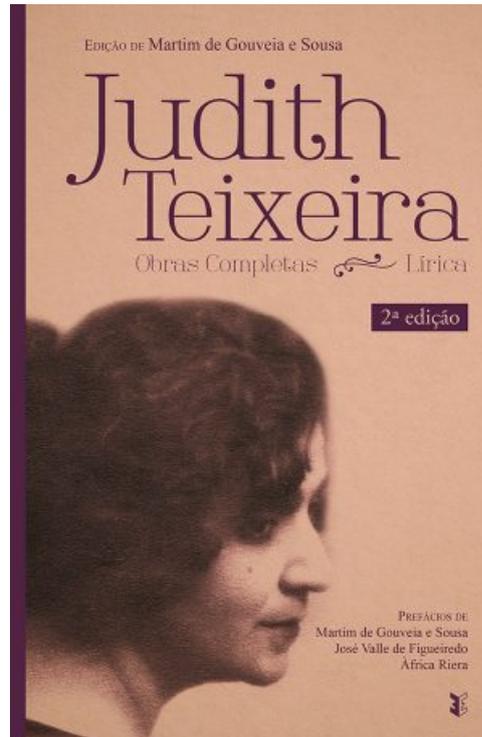
⁷ É mister esclarecer que todas as edições da obra de Judith Teixeira possuem gralhas e lapsos, inclusive as obras revistas pela própria autora, o que não retira os méritos de todas as edições. A edição de Gouveia e Sousa faz questão de referir lapsos de outros críticos e outras edições da obra judithiana, mas acaba ela mesma por cometer vários deslizes, tentando corrigir alguns deles numa segunda edição (2017) que ainda possui diversas imprecisões. A título de exemplificação, eis apenas algumas das inexatidões que a primeira edição de Gouveia e Sousa contém: 1) no poema “Os Meus Cabelos” (*Decadência*, 1923), no décimo primeiro verso, o editor transformou “doiro” em “de ouro” e, no verso décimo quinto, empregou a palavra “oiro”, dando lugar a uma hesitação ortográfica e, consequentemente, a uma ausência de critérios com respeito à normalização; 2) no soneto “2”, da secção “Misticismo” (*Castelo de Sombras*, 1923), o editor Gouveia aglutinou as duas quadras iniciais, como se de uma oitava se tratasse; 3) e, por último, na sua primeira edição, datada de 2016, Gouveia indicou, na nota sobre *Castelo de Sombras*, que a sua edição é a quarta, mas, na verdade, é a quinta, uma vez que, em 2015, foi publicada a edição de Alonso e Silva..

encontrando, no semanário literário e artístico *Ilustração Portuguesa*, um perfil da autora ao lado de um texto muito curto sobre o seu primeiro livro:



(Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 3 Março 1925, p. 286: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1923/N889/N889_master/N889.pdf).

Consequentemente, o editor Gouveia e Sousa, numa segunda reedição (2017) da sua publicação, corrigiu a inexatidão da foto, assim como muitas outras gralhas e imprecisões de teor filológico respeitantes à sua primeira edição, algumas delas já explanadas na nossa nota de rodapé, apesar de ainda conter mais imprecisões. Eis a capa da segunda edição:



(Fonte: <https://www.edicoesgotadas.com/catalogo/judith-teixeira-obras-completas/>)

Embora chegados a este ponto seja escusado persistir neste assunto, representamos abaixo um desenho de Judith Teixeira, feito pela mão de Carlos Porfírio, publicado a 10 de fevereiro de 1923 na *Ilustração Portuguesa*. Mostramo-lo por uma razão: porque a outra imagem retrata a escritora portuguesa de perfil, ao passo que, no desenho frontal, o leitor conseguirá enxergar melhor as diferenças – mas também as semelhanças, daí a origem de alguma confusão – entre as duas mulheres e, desta feita, saberá reconhecer, *de uma vez por todas*, tanto uma como outra:



(Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1923/N886/N886_master/N886.pdf
acedido em 23/06/2023)

3. Conjunções estelares: temas, títulos e símbolos

das palavras que se ordenam em
constelações fugazes / sobre a brancura da página
inabolível

(António Ramos Rosa)

Os versos do poeta português, transcritos em epígrafe, afiguram-se-nos particularmente fecundos para esboçarmos o gesto de contaminação temática que, sem conhecimento de causa, se deu entre Judith Teixeira e Gilka Machado, irmanadas pela mesma condição, isto é, “a de escreverem, inscrevendo-se como mulheres” (DAL FARRA, 2007, p. 157). Diante disso, e apesar de não nos encontrarmos perante uma intertextualidade *stricto sensu*, procuraremos rastrear “os veios comunicantes interescriturais” (KADOTA, 1999) que



entrelaçam as duas poetisas, para lê-las e compreendê-las comparativamente (BUESCU, 2001), ordenando os seus versos “em constelações”.

Começando pelas duas obras de estreia – a malfadada *Decadência* (1923), de Judith Teixeira, e os *Cristais Partidos* (1915), de Gilka Machado –, avançamos a hipótese de que ambos os títulos podem ser lidos *em conjunto*, já que, por um lado, exploraram as mesmas formas literárias (sonetos e poemas metricamente irregulares), trajadas pelo mesmo fundo decadentista, com uma estética fortemente vinculada ao Simbolismo. E, por outro, as ondas sonoras do rebuliço causado pelos *cristais partidos* propagaram-se até Portugal, cuja luz “através dos vitrais / (...) ia espreguiçar-se em listas faiscantes” (“Perfis Decadentes”, JT, p. 60).

A luz, símbolo do conhecimento, os vitrais, a “dispersão de sons” (*Ibidem*, p. 60) – e por vezes, “um som agreste, um som nervoso e emocional” (Machado, 2017, p. 62) –, assim como flores e perfumes, dominam a ambiência liricamente sensualista e rarefeita das duas obras em pauta, refletindo, a um nível, “a trágica feição que o mal consigo traz”⁸ e, a outro, “o infinito esplendor da beleza infinita”, cuja manifestação se tornou uma exigência, tanto corporal como *escritural*, para ambas as poetisas. Assim, as refrações caleidoscópicas, na sua infinita variedade, iluminam a palavra, **ser-luz** – declinado no feminino, mas também no masculino – de modo verdadeiramente *bizarro*,

por se tratar de uma palavra com um alcance semântico enorme, o bizarro aglutina vários sentidos, desde feio, antiquado, exótico, excêntrico, transgressor e até vanguardista, ou no caso judithiano, sublime e necessário à arte e à vida moderna, que deveria fugir ao conservadorismo. (SILVA, 2019, p. 48).

Com efeito, trata-se de uma palavra que, na sua extravagância, reivindica o seu *excesso*, e que tenta escapar, tal qual a luz, a todos os grilhões sociais, por se configurar como uma matéria luminosa cuja *forma é informe*, para ficar “no ar / a vibrar, a estertorar, / encandescido, / um grito dolorido...” (“Perfis Decadentes”, p. 61). E, analogamente, Gilka, no seu poema intitulado precisamente “Luz”, aludindo à matéria verbal, escreve que a sua beleza consiste nas “várias formas [que] toma”, desejando vê-la “por tudo distribuída, / luz que és som (...) / que és sangue força (...) / que és ideia a medrar no cérebro da vida” (MACHADO, 2017, p. 55); luz, que é palavra.

⁸ Citamos a partir do poema “No tórculo da forma”, de Gilka Machado, in *Cristais Partidos* (p. 52). Esta citação, tal como outras que serão eventualmente feitas ao longo deste trabalho, toma por base a edição *Poesia Completa – Gilka Machado*. Org. Jamyle Rkain. – Prefácio de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.



Tomando ainda por base os conceitos de **excesso** e de **luz** como *filis-rouge* destas constelações, observámos que ambas as poéticas são cromaticamente “luminosas”, na medida em que os textos cantam o corpo na sua pujança, tanto o próprio como o dos seus amores. Trata-se de corpos que, reformulando a estrofe final do poema judithiano “Conta-me Contos” (p. 46), enchem de luz “a minha alcova sombria!”, incendeiam “meu sangue arrefecido!” e levam os sujeitos líricos a “delirar, / num sonho belo, rubro, colorido!”.

Ainda a propósito de sonhos coloridos, a cor, segundo escreve Gilka Machado no poema “Emotividade da Cor”, “modifica os sentimentos (...) / em tons calmos ou violentos, / a cor é sempre comunicativa” (p. 164). Quando a cor é violácea, comunica a dor, o lamento, ou nas palavras das autoras, “o grito dolorido” de Judith e o “grito de alma desesperada” de Gilka. Em contrapartida, também pode ser transmissora de espasmos, quando se transforma numa tonalidade rubra, ensanguentada, visando exaltar o ardor de cada paroxismo na sua “extridência”,⁹ a sua “impulsão genésica, seja ela hétero ou homossexual” (MAIA *apud* GONÇALVES, 2014, p. 69) e, em síntese, a “Carne Diluída em cor...” (MACHADO, 2017, p. 168).

Ao compulsarmos a lírica das duas autoras, verificámos igualmente que o motivo cromático é veiculado pelo motivo floral e, à semelhança de outra poetisa, Florbela Espanca, na imagem floral “ter[ão] identificado a substância nomeável de um ‘Eu’ que, como a flor, será policromo, melindroso e fugaz” (VILELA, 2015, p. 36). Assim, a flor, tal como qualquer outra matéria orgânica, “excita, enleva, estua”, citando o quarto verso do poema “Rosas” de Gilka; poema escrito também por Judith, com um título bastante semelhante (“Rosas Vermelhas”). Ora, tanto num poema como noutra, as rosas simbolizam os seus desejos, “tão rubras como a febre que eu trazia” (p. 69), escreve Judith, ou, nas palavras da escritora brasileira, “as carnes juvenis, palpitantes e sãs!” (p. 67).

De facto, a imagética floral debruça as duas produções líricas de modo verdadeiramente policromo, uma vez que não giza apenas a arquitetura “sintáctico-imaginativa” (GARCÍA BERRIO, 1994, p. 513) da nudez estilizada dos corpos, como também a da dor, permitindo abordar as obras em apreço sob o prisma do **motivo floral**. Eis alguns exemplos, em que a flor surge associada às inquietações dos eus líricos: i) em “Maus Presságios” (*Castelo de Sombras*, 1923), por exemplo, as “sombrias borboletas / em redor a voltejar ...” são “Tristes como violetas!...”; ii) no soneto “Violeta”, de Gilka Machado (*Cristais Partidos*, 1915), o

⁹ Observe o leitor outro interessante paralelismo entre as duas autoras: a poetisa carioca verseja sobre a “emotividade da cor”, ao passo que a poetisa portuguesa escreve sobre a “extridência da cor”, no poema “A Outra” (p. 66).



sujeito poético diz amar a violeta “porque em ti vive a tristeza impressa, / porque não és vaidosa e imersa vives, nessa / perenal solidão que o viço não te lesa” (MACHADO, 2017, p. 69).

As flores surgem, portanto, como *animizadas*, como seres que sofrem e que gozam e, destas tonalidades emocionais destoantes, ouve-se um canto – ora melopeico, ora soturno –, que, além de imprimir movimento aos elementos vegetais, possibilitando, eventualmente, aos estudiosos um estudo prosopográfico, determina o ritmo destas manifestações corporais; e o ritmo, torna-se ele próprio “Vida: a vida da ansiedade vagamente lasciva feita de prazer e dor em Carne-Espírito a vibrar indefinidamente” (LEAL *apud* GONÇALVES, 2014, p. 88). Também neste caso observemos alguns exemplos mais concretos: n’ “A Bailarina Vermelha” (*Amores de Sheherazade*, Judith Teixeira, p. 141-42), a papoila rubra ganha *carne e osso* e dança “esvoaçando graça, / a sorrir (...) Como uma brasa ardente, / infernal e dolorosa, / ... a bailar... a bailar...!”. Ocorre o mesmo no poema “Dentro da noite” (in *Cristais Partidos*, Gilka Machado, p. 75), em que “as laranjeiras estão floridas (...) / são noivas que ora estão a caminho do altar”.¹⁰ Mais tarde, na quarta estrofe, as suas “flores da pureza” são, porém, desfolhadas e fecundadas pelos laranjais, ou seja, por uma energia fálica (“Um pólen branco, de etereal leveza (...) / distribuem por toda a natureza / os laranjais em flor”) que os leva a gozar de “um prazer secreto e salutar”. Atente-se, tanto num exemplo como noutro, na sonoridade das palavras, de onde se eleva um canto, lânguido e prazenteiro, cuja extensão é modulada por uma sintaxe elíptica e fragmentada. A este propósito, a investigadora Socorro Pinheiro já havia afirmado que

a estrutura usada por Gilka na criação de seus versos passa por elementos fonológicos – a sonoridade das palavras; semânticos – o primado dos sentidos; sintáticos – a arrumação das sequências discursivas; sem deixar de citar os recursos da entonação (SOCORRO PINHEIRO, 2012, p. 26).

O canto que, por seu lado, influencia o universo rimático de ambas as líricas, constitui-se como a combustão do poetizado, urdindo as tensões da forma interna do poema e nele incorporando “um ruído coral de paroxismos” (MACHADO, 2017, p. 161). A título de exemplificação, observemos dois poemas: i) “A Cor dos Sons”, de Judith Teixeira (p. 143) e

¹⁰ Sem querermos cair num excesso de interpretação, parece-nos, todavia, que aqui se corporifica, tanto num exemplo como noutro, uma espécie de *metempsicose*, que vê o corpo feminino transmigrar para um corpo vegetal.



ii) “Impressões do Som”, de Gilka Machado (p. 155-63). Em ambos os textos, sobressai um foro de vozes que, mesmo se aparentemente destoantes, se articulam entre si, criando, a um nível, “notas tão ardentes” (JT) e, a outro, “mágoas atrozes” (GM). Notas que dilatam os corpos (“as curvas airosas dos meus longos braços”, JT), ou que os mostram dançantes e nus, pois “cada nota (...) / é um seio nu, é um ventre nu, é a forma nua / das mulheres sensuais de bambas carnes turvas” (MACHADO, 2017, p. 156).

É evidente que a questão do corpo é medular em qualquer sílaba de qualquer poema de cada uma dessas autoras e parece-nos outrossim flagrante que o corpo é expressão da sua escrita (e vice-versa) e que a arte musical – seja ela sob a forma de canto, ou de dança, constitui aqui a representação do seu devir poético. Por um lado, da leitura dos textos citados ao longo deste nosso trabalho, somos levados a teorizar que a dança é, nitzscheanamente, a metáfora do pensamento como força defensiva contra o real. A este propósito, e com a intenção de sustentarmos melhor o nosso argumento, socorremo-nos, a um nível, da formulação estética de Alain Badiou, que, por sua vez, retoma o filósofo Nietzsche, escrevendo que “a dança liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção” (BADIOU, 2002, p. 80). A outro nível, e circunscrevendo-nos aos textos literários em análise, Gilka Machado, no seu poema “Impressões do Som”, escreve (e repete-o duas vezes): “Sobem, na longa esguiez dos galhos ressequidos, / **estes sons para os quais meu pensamento externo**¹¹ (...) / Ascendem, numa esguiez dos galhos ressequidos / **estes sons para os quais meu pensamento externo**” (MACHADO, 2017: 157). São sons que saem do interior e se libertam no espaço, soltando, finalmente, “todos os ais outrora sufocados” (*Ibidem*, p. 161) e debuxando movimentos, gozosos e lânguidos, “entre contracção e expansão (...) num jogo de tensões”¹² (GASTÃO, 2011, p. 23).

Contudo, nesse “jogo de tensões”, esta **palavra-dança**¹³ também é entretecida de silêncios. Paradoxalmente, uma das funções da dança é a de “marcar silêncio” (BADIOU, 2002, p. 85), sendo, aliás, a dança, nas palavras da escritora portuguesa Ana Hatherly, «uma arte que tende para o silêncio» (2009, p. 133)¹⁴. Assim, nesse afã que enche “todo o espaço

¹¹ Negritos nossos.

¹² Recomendamos a leitura do rigoroso e sugestivo ensaio de Ana Marques Gastão, o qual, além de mobilizar um conjunto de referências estimulantes, pode ser motivo de interesse para perscrutar estes conceitos noutros escritores e escritoras. Aliás, o nosso desejo é voltarmos também a estes parágrafos, que certamente merecem uma dissertação crítica mais ampla, no tocante à teorização da dança nos poemas examinados.

¹³ Vimos, desde o início, que a palavra é uma matéria luminosa – ora mais sonora, ora mais silenciosa – que se manifesta através de movimentos; movimentos que são danças.

¹⁴ *Obrigatório Não Ver*, Lisboa: Quimera.



imenso” (MACHADO, 2017, p. 163), o tal coro de vozes, a que aludíamos nos parágrafos anteriores, prefere por vezes silenciar-se: “Depois, no silêncio morno / da minha alcova, / as minhas mãos trémulas e nuas” (TEIXEIRA, 2015, p. 144). Ou ainda: “Calou-se a voz e, em vão, ao sono apelo, / calou-se a voz, porém, interiormente, / escuto o som dum ‘violoncelo’... / É a voz da dor, da minha dor sem fim (...) / dor musical que está vibrando em mim” (MACHADO, 2017, p. 163).

4. À guisa de conclusão

Por meio da música e, conseqüentemente, da cadência que dela se origina, as poetisas encontram e ritmam o seu devir poético, isto é, atribuem alguma respiração e alguma movimentação à palavra, lançando-se, herbertianamente, na “constelação do mundo com esse buraco / negro e as palavras em torno” (HELDER, 2002, p. 338). Deste modo, regressamos ao início destas constelações, engendradas, na sua concretização, pela potência da linguagem e pelo «devir» que a própria é capaz de impulsionar e que, como um rio, atravessa o tempo e faz ressoar o seu grito – doloroso, ou lubricamente ansioso – até ao presente. Nesse grito, segundo vimos, “as palavras formam flores” (BLANCHOT, 1949, p. 131), e, por conseguinte, os perfumes e as cores, com os seus reflexos, são os agentes da “iluminação da palavra, [d]a floração da matéria” (LOPES, 2019, p. 30), de uma matéria que é dançante, por ser o prolongamento orgânico das suas autoras dispersado nos seus textos.



REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. Pequeno Manual de Inestética. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BLANCHOT, M. La Part du Feu. Paris: Gallimard, 1949.
- BUESCU, H. Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada. Lisboa: Publicações D. Quixote. 2001.
- COLLOT, M. Le Corps Cosmos. Paris: La Lettre Volée, 2008.
- DAL FARRA, M. L. Gilka Machado e Judith Teixeira: o maldito no feminino. In Boletim do Centro de Estudos Jorge de Sena. V. 25. Araraquara: Editora da UNESP, 2007, p. 157-184.
- GARCÍA BERRIO, A. Teoría de la literatura. Madrid: Cátedra, 1994.
- GASTÃO, A.M. A dança como metáfora do pensar. Colóquio/Letras. N.º 176. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, Jan. 2011, p. 141-155.
- GONÇALVES, Z. Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2014.
- HARTHELY, Ana. Obrigatório Não Ver. Lisboa: Quimera, 2009.
- HELDER, H. Le poème continu (edição francesa bilingue). Paris: Institut Camões / Chandeigne, 2002, p. 38.
- KADOTA, N. A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- LOPES, RODRIGUES S. A Inocência do Devir. Lisboa: Língua Morta, 2019.
- MACHADO, G. Notas Autobiográficas. Brasília: Editora Cátedra, 1978.
- MACHADO, G. Poesia Completa. Organização Jamyle Rkain. Prefácio Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Demônio Negro, 2017.
- PINHEIRO, S. M. Gilka Machado: a volúpia dos sentidos. In Guarapuava. Vol. 3 n. 1, jul. 2012, p. 23-30
- RAMALHO, M.I. Fernando Pessoa e outros fingidores. Lisboa: Tinta da China, 2021.
- SILVA, F. M.; VILELA, A. L. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. In Navegações. V. 4, n. 1. Porto Alegre: PUCRS, jan./jun., p. 69-76, 2011, p. 69-76. Link: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/9442>. Acesso: 20/06/2023,
- SILVA, F. M. As bizarras na poesia de Judith Teixeira. Iberic@l. Numéro 16 – Automne. Paris: Sorbonne, 2019, p. 45-54. Link: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2020/10/Iberic@l-no16-automne-2019-extrait-04.pdf>. Acesso: 20/06/2023.
- TEIXEIRA, Judith. Poesia e Prosa. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Alfrangide: Dom Quixote, 2015.
- TEIXEIRA, Judith. Obras Completas. Martim Gouveia e Sousa. Lisboa: Edições Esgotadas, 2016.



VILELA, A. L. Ser Poeta é Ser Flor. In Navegações. v. 8, n. 1. Porto Alegre: PUCRGS, p. 35-40, jan.-jun. 2015. Link: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2015.1.17187> Acesso: 20/06/2023.