

(In)submissão feminina nas narrativas de Judith Teixeira

*Female (in)submission in Judith Teixeira's
narrative*

Fabio Mario da Silva*

UFRPE-PROGEL/ILCML – Univ. do Porto

* Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Resumo: Judith Teixeira publicou ao longo da vida quatro narrativas ficcionais, duas delas numa fase ainda inicial quando assinava sob o pseudônimo de Lena de Valois, com dois contos que foram publicados no *Jornal da Tarde*. Posteriormente, ficamos a conhecer duas novelas (“*Insaciada*” e “*Satânia*”) publicadas em *Satânia*, em 1927. Nossa proposta é apresentar como nessas narrativas a relação de submissão e insubmissão das personagens mulheres revela problemáticas que criam tensões narrativas e conduzem a fins trágicos. Sobre as mulheres e as relações de poder de gênero, teremos como base o pensamento de Simone de Beauvoir e Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Judith Teixeira, narrativas, submissão feminina, literatura portuguesa.

Abstract: Judith Teixeira published four fictional narratives throughout her life, two of them at an early stage when she signed under the pseudonym Lena de Valois, with two short stories that were published in *Jornal da Tarde*. Later, we got to know two novels (“*Insatiada*” and “*Satânia*”) published in *Satânia*, in 1927. Our proposal is to present how in these narratives the relationship of submission and non-submission of the female characters reveal certain problems that create narrative tensions and lead to ends tragic. Regarding women and gender power relations, we will base ourselves on the thoughts of Simone de Beauvoir and Pierre Bourdieu.

Key-words: Judith Teixeira, narratives, female submission, Portuguese literature.

SILVA, Fabio Mario da. (In)submissão feminina nas narrativas de Judith Teixeira. *Légua & Meia*, Brasil, v.15, n. 1, p. 127-143, 2024.

A mulher ideal é perfeitamente estúpida e submissa;
está sempre preparada para acolher o homem e nunca lhe pede nada.
(Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, 1970, p. 247).

A questão da submissão e da insubmissão femininas é assunto premente dos movimentos feministas: do sufrágio ao direito ao aborto, eles repensam o modo como as mulheres na sociedade podem agir diante de posturas opressivas aceitas, muitas vezes, por elas próprias; com consciência política ou não, acabam por combater ou fazer parte de um sistema que reclama os direitos de igualdade na esfera sociocultural.

Um dos primeiros e mais famosos textos teóricos que abordam a questão da submissão e disparidade de gênero surge em 1949: *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Para a autora, a dualidade é uma categoria fundamental do pensamento humano e daí reside o problema de entendimento do “feminino”. Desde os primórdios da humanidade, há um grupo que tenta se sobrepor a “outro”; no caso das relações de gênero, os homens criam regras e sistemas para validar a opressão exercida sobre as mulheres:

O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para êle, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

É a partir dessas relações que se tenta estabelecer a ideia de dependência física, psicológica e social que as mulheres enfrentam numa sociedade que lhes imputa a ideia de submissão e o seu reverso malquisto socialmente, a insubmissão. A filósofa francesa reflete sobre as problemáticas de autonomia, da mulher se assumir como um sujeito que não quer se submeter a essa estrutura que a trata como um “outro”, através de uma relação de subalternidade. Isso acontece nas relações de poder, através das trocas simbólicas de que fala Bourdieu: “o poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confinar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo” (BOURDIEU, 2001, p. 14). Ou seja, trata-se de uma espécie de poder invisível, estabelecido previamente e exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem, sendo o discurso, a organização social e a violência fundamentais para essa manutenção. E no caso das relações de gênero, como afirma Bourdieu em *A dominação masculina*, esse domínio do homem:

constitui as mulheres em objectos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las num estado permanente de insegurança corporal ou, melhor, de dependência simbólica: existem antes de mais por e para o olhar dos outros, quer dizer enquanto objectos acolhedores, atraentes, disponíveis. Espera-se delas que sejam ‘femininas’, quer dizer, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, reservadas, senão apagadas. (BOURDIEU, 1999, p. 57).

Essas relações criam discrepâncias no que concerne à liberdade e à autonomia feminina, que devem ser combatidas ou enxergadas como perversão ou ação incompatível com a ideia de mulher na sociedade:

Efetivamente, ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de constituir-se em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de

vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida. O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro (BEAUVOIR, 1970, p. 15).

Se a dualidade dos sexos foi definida pela ideia de conflito, sendo que um dos dois tenta impor a sua superioridade, os homens acabam por estabelecer-se como poder absoluto. E essa dinâmica também é explicada por Bourdieu, que afirma que essas estruturas são impostas por cumplicidades entre os sexos e as estruturas de grandes instituições é que determinam e afirmam essas relações de poder e submissão entre homens e mulheres (cf. BOURDIEU, 1999, p. 100).

Observamos que tanto Beauvoir quanto Bourdieu escrevem suas obras, *O segundo sexo* (1949) e *A dominação masculina* (1998), num intervalo de quase 50 anos durante o qual se assistiu à evolução e ascensão de vários movimentos feministas. Porém, mesmo assim, o sistema de opressão ainda continua a perpetuar e validar a ideia de mulheres submissas. Sobre esse ciclo de subjugação e insubordinação das mulheres na sociedade, as narrativas de Judith Teixeira podem servir como exemplificação: basta observarmos as posturas de suas personagens que se vão questionando a si mesmas assim como as relações de poder que lhes são impostas. Consequentemente, nossas análises vão incidir sobre a forma como as personagens femininas, na sua relação com as masculinas, na obra da autora, ajudam ou não a afirmar esse papel de domínio dos homens e (in)submissão das mulheres.

O primeiro texto ficcional publicado por Judith Teixeira se intitula “Almas Simples (Fé)”, com data de 21 de outubro de 1918 e foi escrito sob o pseudônimo de Lena de Valois no *Jornal da Tarde*¹. O conto se inicia com a descrição física da protagonista Maria de Jesus que possui “olhos grandes, negros e tristes” e ainda uma face “pálida e magra”, na qual a dor teria marcado um sulco profundo. A narradora onisciente refere-se à personagem como uma “pobre rústica”, que nada sabe das coisas que se passam no mundo além das fronteiras de sua aldeia, pois sua vida se resumiu a cuidar do rebanho e cultivar a terra ao lado do marido Antônio. Essa rotina calma e idílica mudou abruptamente com a convocação de Antônio para se apresentar junto ao exército português na França, como combatente da Primeira Guerra Mundial (iniciada em 8 de julho de 1914 e que durou até 11 de novembro de 1918)². Restava a Maria de Jesus ficar a “soluçar a sua dor” acalentada por uma promessa feita a Nossa Senhora da Vitória, que não deixaria o seu grande amor morrer na França. Nesse ínterim, as lágrimas e amarguras pelo distanciamento eram abrandadas através de cartas – apesar de os dois serem analfabetos, havia quem escrevesse e lesse as epístolas de amor. É através dessas correspondências que se revela o motivo pelo qual se edificaria a esperança do casal:

Não te quiz dar esta nova mais cêdo, porque, como andava minada de saudades, estava com tanto medo... e então tu terias muita pena. Tenho fé em Deus que estarás aqui quando o nosso

¹ Sobre o porquê do uso do nome de Lena de Valois por Judith Teixeira, quais as publicações e o que esses textos refletem, conferir o ensaio de Canedo e Silva (2023).

² O conto é publicado um ano após o início do conflito armado. Observamos que Florbela Espanca, no caderno *Trocando Olhares*, também possui um conto intitulado “Amor de sacrifício” datado de 11 de abril de 1916, o que revela uma preocupação das escritoras portuguesas com os problemas enfrentados com a luta armada que se acentuam com a separação e os sofrimentos que esta causa nas mulheres.

filho nascer, e rezo todos os dias á Virgem para que venhas depressa e para que me dê um rapaz. Era o teu e o meu gosto.³ (TEIXEIRA, 1918, p. 1).

O desejo de um filho homem está assente na ideia da continuidade do nome de família e da concentração dos bens financeiros, por isso a vontade do marido prevalece sobre a da esposa. Durante o período em que estiveram afastados por causa da guerra, nasceu uma menina, a quem a mãe chamou Maria da Luz. Após o nascimento da filha, as cartas de António cessaram e a notícia de sua morte era iminente, motivo pelo qual a protagonista começa a definhar progressivamente, apesar de ainda fazer promessas à Virgem pelo retorno do seu cônjuge. Outra mudança na vida das personagens ocorre quando a estação muda (“Chegára a primavera. Era uma linda tarde de maio. [...]. Tudo renascia para a vida, para o amor, e em tudo a natureza punha uma nota de alegria”), anunciando mais uma estratégia narrativa nas ações e atividades das personagens, tal como ocorrerá nas novelas de *Satânia*⁴. Maria permanece sempre muito resignada, combatida e quase sempre a olhar a estrada na esperança da volta do seu António. Essa expectativa é alcançada com o regresso do seu grande amor, mas não deixa de ocorrer um destino trágico ao encerrar a narrativa:

– Bemdita seja Nossa Senhora que me ouviu! Vieste meu dôce amor... toma a nossa filhinha... guarda-a... morro de felicidade!... Eu só esperava por ti para ir para Deus... E tombou-lhe nos braços, o corpo magro e inerte. No seu olhar tão dôce havia um terno adeus. Dera-lhe Deus a fé e a crença que amparam as almas puras na desgraça; mas o seu pobre coração tão ferido e maguado, não poderá resistir á felicidade!...

A vida de Maria de Jesus e suas ações são totalmente condicionadas pelas do seu marido. Assim, primeiro a ida do cônjuge para a guerra e, depois, a sua possível morte fazem a protagonista perecer num adoecimento psíquico, mesmo possuindo uma fé inabalável. Não por acaso, o nome da protagonista é Maria de Jesus: ela também sofre e sua dor é intensa, vindo a morrer devido a esse sofrimento. A sua filha, Maria da Luz, entregue ao pai no final da narrativa, surge como uma espécie de linhagem feminina e o sobrenome “Luz” poderia relevar a função de esperança e de um futuro otimista na continuação familiar. Interessante é perceber como essa narrativa apresenta um esquema psicológico descrito por Freud e Adler e que Simone de Beauvoir cita em sua obra, *O segundo sexo*, ao afirmar que esses estudiosos justificam a relação de dependência da mulher a partir da projeção da figura do pai; essas dinâmicas se assemelham à trajetória da personagem Maria de Jesus:

infantilmente, ela se identifica ao pai, depois experimenta um sentimento de inferioridade em relação ao homem e é colocada na alternativa de manter sua autonomia, de se virilizar – o que sobre o fundo de um complexo de inferioridade provoca uma tensão suscetível de acarretar neuroses – ou de encontrar, na submissão amorosa, uma feliz realização de si mesma, solução que lhe é facilitada pelo amor que devota ao pai soberano. É êle que ela busca no amante ou no marido, e o amor sexual acompanha-se nela do desejo de ser dominada. Será recompensada pela maternidade que lhe restitui uma espécie de autonomia.

³ Mantivemos a pontuação, acentuação e grafias dos contos publicados em jornais. Na edição brasileira da obra completa de Judith Teixeira, tal narrativa virá transcrita seguindo critérios atuais de estabelecimento de textos. Todas as citações referem-se à publicação no *Jornal da tarde*, de 1918, p. 1, daí não indicarmos o ano e a página nas citações seguintes.

⁴ Para uma análise mais pormenorizada dessa relação com a natureza, consultar o trabalho de Andreia Oliveira (2012).

Esse drama apresenta-se dotado de um dinamismo próprio; procura desenrolar-se através de todos os acidentes que o desfiguram e cada mulher aceita-o passivamente. (1970, p. 65)

Apesar dessa dinâmica psíquica explicada por grandes pensadores, Beauvoir não deixa de notar que pode ser superada essa relação familiar que ajuda na afirmação e aceitação da submissão feminina. Ou seja, essa relação com o pai e a sua projeção na figura do marido não seria determinante para a mulher ser submissa. Sobretudo, essa dinâmica seria mais uma relação social imposta, provocando problemas de dependência psíquica e determinando a condição de uma mulher e não uma condição do sexo feminino.

Esse ciclo de mulheres infelizes com finais trágicos ou angustiantes vai se repetir nas outras narrativas, insistindo Judith Teixeira em acentuar os conflitos operados com a (in)submissão feminina sob diferentes perspectivas.

Num outro conto intitulado “Lali...”, datado de 10 de janeiro de 1919 e também publicado no *Jornal da tarde*, as personagens descritas no conto, uma narradora-personagem amiga da protagonista epônima, Lali, pertencem a uma classe social mais abastada. Diferentemente de “Almas simples (Fé)”, nessa curta narrativa, o corpo, a maneira como está prostado e as vestimentas das personagens são acentuados para revelar um estado de languidez (“Estendida na sua chaise-longue, scismava de olhos muito abertos, vagamente pasmados”, 1919, p. 2⁵); um certo *taedium vitae* (“a sua figura mignon e grácil, envolta num kimono de seda branca, desenhava-se delicadamente entre uma profusão de almofadas que ela ageitava num ar cansado e distraído.”); um erotismo acentuado por sua “feminilidade” (“um certo perfume, doce, enervante, subtilmente feminino, marcava bem o espírito delicado de Lali”), numa descrição típica do decadentismo-simbolismo⁶ (“Morrera a luz da última vela e o luar agora entrava, frio e prateado, pelas vidraças das janelas, dando um aspecto bizarro aos moveis, e um novo interesse às pequenas coisas. [...] o luar prateava e tornava encantadoramente estranhas, e as pequenas estatuetas, de Saxe, formavam sobre moveis, grupos fantásticos, magicamente bellos”) que vai influenciar a autora nas suas duas primeiras obras, *Decadência* e *Castelo de Sombras*, ambas de 1923. Esse clima estático é interrompido pelos passos que a amiga narradora dá ao encontro de Lali, numa cena na qual podemos vislumbrar um pendor lesboerótico ou uma certa tendência, como observou Chris Gerry, à bissexualidade⁷, por vezes camuflada pelo tom amistoso que a narrativa tenta impor, tema que será totalmente descurado nos poemas publicados anos mais tarde em *Decadência*:

⁵ Todas as citações referem-se a publicação no *Jornal da tarde*, de 1919 p. 2, daí não indicarmos o ano e a página nas citações seguintes.

⁶ Isso porque na estética decadentista encontramos, segundo Seabra Pereira, o “Decadentismo, sistema estético-literário afecto ao princípio temático-formal da decomposição, de desequilíbrio psiconervoso, religiosidade excêntrica e ocultismo, bizarria sacrossensual e satanismo, amor ritualmente lascivo e inibitório, iniciação mal-dita pelo erotismo anômalo” (2019, p. 66).

⁷ Gerry observa nas duas novelas de *Satânia*, o mesmo discurso que notamos em “Lali”, em relação às dinâmicas de relacionamentos entre as amigas: “Nas novelas, Cristina, conterrânea e confidente de Maria Margarida, e a sempre invisível destinatária de cartas cada vez mais angustiosas enviadas de Roma, Lisboa e do Minho durante a lua-de-mel da sua amiga, pertence à mesma classe social. Em contraposição, Maria Eduarda, sempre presente, parece mais companheira – no sentido finissecular da palavra – do que propriamente amiga; mantém um discurso sempre solidário, mas corajosamente desinibido, para com Clara de Ataíde, cuja luta em prol de maior autonomia feminina opera apenas no plano individual e intelectual, em flagrante contraste com a *praxis* mais direta e coletiva defendida por Maria Eduarda” (2015, p. 147).

A sua cabecita, dum penteado desmanchado mas gracioso, erguera-se no ruído dos meus passos. No beijo que lhe dei senti a sua pelle ardente, e reparei então, na tristeza vaga dos seus olhos.

A minha amizade sobressaltou-lhe, quiz sair... ela levou um dedito aos lábios impondo-me silêncio e a sua mão que eu conservara entre as minhas, apertou-mas com mais carinho. Adivinhei lágrimas prestes a saltarem dos seus olhos, tive medo de uma crise de choro, que viria magoar-me o coração.

Assim, é entre afagos e beijos da amiga que Lali vai revelar à narradora toda a sua infelicidade devido ao “encantamento de sua paixão” por um rapaz por quem mantinha “um estranho afecto que a fazia sofrer”. Tal sofrimento era ocasionado por o seu amor não ser correspondido na mesma intensidade: “Quizera amá-lo a vida inteira mas esse sopro gelado, que lhe separava as almas acabaria por apagar a mística luz que lhe iluminava a vida”. Ressalta a narradora a superioridade do seu sentimento visto que “esse amor existia nela, não lhe vinha dele”. Desta maneira, vemos a cumplicidade feminina, despertando na narradora as mesmas sensações da amiga que sofre por um amor malogrado (“dentro de mim, sentia uma dó imensa por ela”). Lali e o seu amado são descritos como personagens separadas pelo amor e figuram como sujeitos presos nos seus próprios sentimentos, entre o desejo e o interdito, sendo, mais uma vez, uma personagem masculina responsável pela condição angustiante da protagonista.

Passamos de uma personagem totalmente submissa ao marido, por isso reproduzindo os mesmos valores, no caso de Maria de Jesus, a uma personagem que sofre por um homem que não lhe corresponde e estabelece assim por essa figura amada uma relação erótica masoquista, como revela a própria narradora ao apontar a superestima dos sentimentos de Lali: “Ela que sofria, que sabia amar, ela que chorava no receio de perder a sua dôr, o seu sofrimento, o amargo prazer dos seus beijos”. Nestas palavras, se consubstancia uma fixação masoquista que ajuda a criar uma espécie de submissão ou dependência de Lali: a personagem depende de um amor que, por não ser correspondido, acabou por ser fixado por meio da dor (essa dor seria uma espécie de “resto” do sentimento amoroso que ficara). Desprender-se desse “resto” significaria desistir de amar, ou seja, deixar de sofrer implicaria superar o amor – e Lali parece não querer afastar-se desse sentimento, nem mesmo sabendo que ele se manifesta em forma de dependência. Essa obstinação pode ser entendida na relação entre Eros e Thanatos, porque, na personagem, essa vontade de concretizar o amor tem algo de autodestrutivo, daí seu viés masoquista.

As duas personagens protagonistas dos contos publicados no *Jornal da tarde* têm na ligação sentimental o elo com as personagens masculinas que tanto amam. Já em “Insaciada” e “Satânia” a relação com esses homens se manifesta a partir de outras perspectivas: a do conflito entre a submissão e insubmissão femininas.

*Satânia*⁸, livro com duas novelas publicada em 1927, segue o mesmo esquema narrativo dos dois primeiros contos da autora, com uma narradora que descreve uma

⁸ Por seu turno, Andreia Oliveira tem uma interpretação pertinente sobre o título do livro e da novela homônima, o que explicaria a relação com as personagens de Judith e o público leitor da altura: “poderemos interpretar Satânia não à letra como a terra dos satânicos, mas como o conjunto daqueles que seguem o pecado que, na ótica do público leitor da época, seria o constituinte principal da obra (e chocaria) e que, por outro lado, remeteria para o desejo, o fogo ardente e, em último caso, para uma dimensão sacrificial que podemos notar na personagem de Maria Margarida, que tenta repetidamente castrar os seus instintos em relação ao que sente por Manuel e viver um casamento infeliz ao lado de António.” (2012, p. 128-129). Martin Sousa também já afirmara anteriormente que “Satânia”, lexema advindo do hebraico satã, no sentido de “inimigo” e “demoníaco”, significa um estado maligno ou desconforto e “sugere desde logo a

personagem protagonista mulher, aludindo ao seu estado psíquico e emocional. No caso da primeira novela, “Satânia”, Maria Margarida, filha única e típica burguesa, descansa na sua quinta da Beira e avista uma paisagem que se coaduna com a sua própria condição⁹, numa relação especular e dinâmica já presente em “Alma simples (Fé)”: “O seu espírito culto e esclarecido observava que o mesmo sopro sensual e aliciador que enlaçava os braços das acácias floridas, lhe arrepiava a ela os nervos e lhe embravecia o sangue num desejo indefinido” (2015, p. 301).

A natureza apresenta-se como um espelho que ressignifica aspectos da condição humana das personagens femininas, como uma espécie de pré-apresentação das personagens que, através desse espelho-natureza, revelam a sua “alma”; isto é, sua sensibilidade e dependência, em um determinado momento da narrativa, de suas carências e dos desejos mais íntimos. Essa técnica narrativa é revelada pela própria narradora a seus narratários (e leitores/as), após a descrição do ambiente onde se encontra Maria Margarida. Afirma-se sobre ela: “Fixava certas mudanças do seu carácter de uma maneira grave e, muito apreensiva, encontrava-se diferente.” (2015, p. 301)¹⁰. Essas transformações, já anunciadas na diegese, servirão para apresentar todo o conflito que vai desencadear na personagem protagonista, burguesa por excelência, entre ser ou não submissa a um sistema de convenções sociais, às quais deve se condicionar. Isso porque Maria Margarida vai se deparar com um homem “de olhos negros, encarvoados, a boca forte num recorte escultural, e o corpo flexível e musculoso marcando uma força e uma virilidade –, [que] a impressionava estranhamente” (p. 302). Era o filho do caseiro de sua quinta, Manuel, que despertava na personagem, pela primeira vez, “o seu instinto de mulher cedendo a um desejo forte de coisas desconhecidas pela sua carne. Mas depressa o espírito a retomou”. (p. 303). A personagem, numa autorreflexão, se perguntara como poderia ela, intelectual e de uma classe social superior, sucumbir ao desejo por um homem rústico empregado do seu pai:

– Sim, eu, a mulher superior com toda a minha mentalidade esclarecida, sou afinal como todas as fêmeas, sucumbindo à necessidade genésica do macho!... Um nojo imenso de si própria e uma tristeza profunda vieram envolvê-la. E o seu raciocínio claro vibrava angustiadamente... Reconhecia agora a inutilidade de toda a sua vida mental para a libertar das exigências da natureza. – Era afinal a natureza que a vence! (p. 303)

Razão e emoção, rigidez e flexibilidade, inércia e erotismo operam conflitos que Maria Margarida vai ter que enfrentar ao longo da narrativa. Contudo, mais uma vez, uma personagem masculina condiciona as ações da protagonista, que luta consigo própria para “não se deixar avassalar pelo seu instinto de fêmea” (p. 303), tornando-se, por vezes, “estrangeira dentro de si.” (p. 303).

O esquema narrativo que busca em elementos da natureza um autorretrato da personagem se reproduz em várias passagens da novela, como, por exemplo, quando se afirma:

incorporação da obra nos ritos da disforia e do sofrimento moral e espiritual” (Sousa, 2004, p. 196). Por sua vez, Cláudia Pazos Alonso sugere que Judith Teixeira se inspirou num poema de Olavo Bilac (2015 e 2023) com o mesmo título. Mais recentemente, aborda-se a ligação e influência da autora com os modernistas brasileiros (cf. os trabalhos de Julie Oliveira da Silva, em 2023.)

⁹ Sobre a paisagem na obra de Judith Teixeira e a sua relação com o eu lírico e as personagens de *Satânia*, conferir Silva (2022).

¹⁰ Utilizamos como base a edição *Poesia e Prosa* de Judith Teixeira, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, de 2015. Todas as referências a seguir se referem a essa edição, por isso apenas será citado o número de página correspondente à narrativa citada.

A madrugada acordara morna e luminosa descerrando a carne tenra dos lírios; dos lírios que perdiam a sua candura abrindo as pétalas, distendendo-as num rumor quente, para receberem no seu sexo o pólen doirado e fecundante, espalhado pelo vento ou trazido nas patas peludas das abelhas que vinham sugar o mel puríssimo do seu sangue. Foi a essa hora de suavidade e de esperança que Maria Margarida adormecera. (p. 304)

Como apontam os organizadores do *Dicionário dos Símbolos* (Chevalier; Greerbrant, 2015, p. 553), o “lírio” está associado à árvore da vida plantada no Paraíso e sua simbologia é sinônima de pureza e virgindade, também associado a amores proibidos e à tentação. Não por acaso, a cena em que Maria Margarida dorme, aflorada por seus desejos pelo caseiro de sua quinta, é descrita a partir do abrir do lírio que está preparado para receber, no seu “sexo”, a fecundação da vida. Uma espécie de pré-anúncio narrativo de que a força carnal, da natureza humana por excelência, vai se sobrepor às convenções sociais impostas à protagonista.

Curiosa em saber mais detalhes da vida do filho do caseiro, Maria Margarida inquirira o feitor de sua quinta, João Maria, que lhe revelara a grande utilidade desse trabalhador em suas terras; assim indicou ao seu feitor que Manuel seria mais útil na sua quinta do Alentejo, afastando de si esse objeto cobiçado do seu desejo, vivendo um conflito entre o amor e o horror: “Detestava esse homem boçal e forte que lhe acendera a carne num desejo ignóbil” (p. 310). Um dia, ao passear pelo morro da sua propriedade, encontra Manuel, que lhe fala da doença de sua mãe e de uma moça que conhecera na Beira, a filha do Zé Adro, fazendo a protagonista voltar atrás na sua decisão de o mandar para o Alentejo. O empregado fica então imensamente agradecido à patroa, trazendo-lhe todas as manhãs flores do monte, um cabrito do seu curral, o melhor mel e tornando-se o seu homem de confiança na propriedade.

Nesse ínterim, Maria Margarida se dedica em exclusivo a ler obras de grandes psicólogos, numa espécie de autoconhecimento da luta interior que trava para não ceder aos impulsos sexuais, e reconhecendo a mudança psicológica e física que a acometera, ficando suscetível a um extremo enfado. Pensa também no falecimento do seu pai que, ainda à hora da morte, lhe pedira que se casasse com António, o homem inteligente e elegante que se estava formando em Paris e que seria mais condizente com o seu estatuto social. Por isso o casamento vinha-lhe à mente, porém com sensações de repulsa, ao pensar em se entregar a um homem apenas por convenção social: “Apreciava a sua independência e revoltava-se perante a sujeição obrigatória ao homem que a possuísse...” (p. 311). Para a personagem, o sexo envolve posse; o homem socialmente subjuga a mulher com o seu domínio físico e moral e é contra isso que ela se revolta, revelando o real motivo de sua insubmissão e a crença de que o relacionamento conjugal cerceia a liberdade das mulheres. Casar é sujeitar-se à submissão, à hipocrisia e aos vícios da sociedade, mais ainda para ela, mulher sozinha, rica e senhora dos seus atos: “nessa sociedade onde ela era soberana pelo seu nome e pelo seu dinheiro, sobretudo pelo seu dinheiro, e onde a sua beleza realçava, poderia escolher um marido... Oh! sim! Mas compraria os direitos da sua carne por uma eterna escravidão.” (p. 312).

A narradora não deixa de acentuar a cultura invulgar que Maria Margarida recebeu, por intermédio do pai, com conhecimento de todas as ciências, como se fosse “um rapaz”. Nesse sentido, a “feminilidade” assente como ideia de educação dirigida das mulheres, com formações específicas que a preparam para o casamento, aparenta estar ausente da formação da protagonista. A narrativa tenta justificar dessa maneira as atitudes e ações da personagem, o seu pensamento progressista e a sua revolta contra o casamento,

que ela, por conseguinte, parece estender ao sexo. Essa negação dos seus desejos vai justamente lhe provocar problemas de foro psicossomático.

Veja-se que, nesse caso, a noção de submissão e insubmissão é muito díspar na narrativa: se, por um lado, ser superior intelectualmente é não se entregar aos prazeres da carne com um homem sem o mesmo nível intelectual e social, nesse caso a insubmissão viria de não sucumbir ao prazeres do sexo; por outro lado, o elemento social, aqui representado pela figura masculina do pai, requer um casamento de convenção com um homem do mesmo nível da filha, o que a faz ser submissa às vontades masculina/paterna/social. É como se para a personagem Maria Margarida a única forma de não ser submissa é não se entregar à ardência erótica pelo caseiro e nem se casar com o noivo preferido pelo seu pai:

Há um conflito de gêneros e da assunção (ou não) de certos estereótipos: entre ser esposa ou amante, entre o dever e o querer, oscilando a protagonista (filha única solteira, mulher intelectual e herdeira de uma fortuna) entre o cumprimento do seu estatuto enquanto mulher e a sua própria autonomia. (SILVA, 2015, p. 272)

Todas essas reflexões, ações e indicações da experiência de vida de Maria Margarida são importantes para indicar aos/às leitores/as a ideia de submissão e insubmissão da personagem e revelar que não há como escapar aos impulsos e volúpias da carne, pois, afinal, o desejo reprimido desemboca em muitos problemas que a atormentam. Justamente numa cena de típico *voyeurismo*, quando avista Manuel com a filha de Zé Adro, a personagem fica em frenesi, fazendo com que ele descobrisse, quando já estava sozinho, que a patroa o espreita. Essa atitude leva Maria Margarida a demiti-lo do emprego e ao mesmo tempo a voltar atrás em sua atitude. Nesse breve momento, a cena de entrega sexual das personagens é descrita com muitas lacunas, atijando a curiosidade erótica:

Enleado, estranhando uma atitude que não podia compreender, ergueu os olhos fitando-a. Vendo-a cambalear, estendeu os braços e... encontrou uns braços nervosos e esguios que o prenderam e apertaram... e uma boca abrasada que se colou à sua boca vermelha e sensual num beijo aberto e profundo... (p. 316).

Após a consumação sexual entre a patroa e seu empregado, Maria Margarida, certamente envolvida por algum sentimento de culpa, casa-se com António de Silves, o preferido pelo seu pai. A narrativa avança da entrega carnal ao caseiro à lua de mel da personagem na Itália. Os detalhes do casamento e das núpcias de Maria Margarida serão conhecidos *a posteriori* através de correspondências trocadas com Cristina, a sua melhor amiga que morava num solar do Minho. Essas cartas são introduzidas para que se entenda o poder financeiro do casal e para descrever como se sentia a personagem diante de um casamento a contragosto: “Consumi esta noite o maior sacrifício imposto à minha lealdade – como eu jamais pensei realizar!...” (p. 319). Esse casamento burguês foi noticiado pela imprensa e a reação da protagonista revela como ela se adequou às normas sociais e como isso a inquietava: “ao ver essas notícias a seu respeito, sorriu com desprezo e atirou fora os jornais aduladores” (p. 318). O seu cônjuge não deixa de demonstrar quão intenso é o seu amor, mas isso não o impediu de entender os reais sentimentos de Maria Margarida, a qual confessa a Cristina que mesmo em meio a um clima romântico de viagem em Roma:

Deu-se o que eu esperava: o António sabe. O seu amor e a sua ardência não o cegaram. Compreendeu a minha tragédia íntima. Sabe que me não conquista. Vê que os seus requintes me deixam fria dentro dos seus carinhos – só agora viu que nunca me fizera vibrar... [...] Passo os dias a compor cá dentro os motivos de luxúria e os beijos falsos que à noite me igualam às rameiras nesta prostituição ignóbil do meu corpo frio e insensível! (p. 323)

A associação entre seu casamento e a prostituição ocorre, como bem relevamos num artigo de nossa lavra (SILVA, 2023, p. 6), quando se entende os homens como opressores e a prostituição não apenas como uma questão privada e inofensiva, visto que certas convenções sociais também levam as mulheres a utilizar o seu corpo como mercadoria, subordinando-o a uma exploração masculina, tal como acontece nos casamentos arranjados. Tal situação desperta ciúmes em António, transformando seu casamento numa relação abusiva, pois tenta saber incisivamente quem é o verdadeiro amor de sua esposa. Na tentativa de estabelecer algum entendimento com o marido, Maria Margarida afirma que nunca amou nenhum homem; afinal, a sua angústia não era ter se casado por amor, é não querer casar-se com nenhum homem, não ser submissa.

Em outra carta, de regresso a Lisboa, sofrendo de problemas psicossomáticos e reconhecendo beleza e honradez no marido que não ama, a protagonista avança sobre seu estado emocional prevendo o seu falecimento: “Sinto-me enfraquecer dia a dia. Vejo perto a morte, muito perto. O conflito entre a minha inteligência e a minha carne, que estua e se agita numa rebelião forte e indomável, é violento” (p. 327). Dessa maneira, a personagem vai tendo crises e oscilações de humor que pendem para um estado melancólico e depressivo: “A minha inteligência, numa atividade aflitiva, procura um remédio para a nossa angústia e não encontra nada... Nada! E se tu soubesses!... A minha legítima ânsia de viver é enorme!” (p. 327).

Na antepenúltima carta se revela que, por conselho do marido, o casal vai se mudar para sua quinta na Beira, no sentido de procurar um clima que pudesse ajudar na sua recuperação, o que resulta após quinze dias na propriedade, passando a protagonista a ver na figura do marido uma espécie de irmão, por isso confessa à amiga: “Estou salva! O lodo não me tragará!” (p. 335). Passados dois meses, as cartas de Maria Margarida revelam a sua entrega novamente ao empregado de sua quinta, sucumbido aos desejos da carne: “É a razão da carne a dominar a razão do preconceito e da moral estabelecida...” (p. 336). Devido a essa relação extraconjugal e ao desejo de seu espírito independente, operam-se novamente conflitos na personagem e a condenação por parte da confidente Cristina. Sabemos, nas últimas cartas, que Maria Margarida desconfia que António sabe da sua relação com o empregado, o que leva o marido a partir em viagem sem se despedir. Todos esses conflitos fazem a personagem afirmar: “Ando estrangeira dentro de mim própria. Não regresso, não consigo regressar à razão” (p. 342), isso porque os conflitos se constroem “através dos pares antitéticos vibração/frigidez, impulso/razão, euforia/disforia (em oscilação permanente, mas verificando-se a vitória da última), sociedade/indivíduo” (OLIVEIRA, 2012, p. 129).

Encerram-se as cartas entre as amigas, com Maria Margarida afirmando: “Finalmente, creio em mim e espero a prova decisiva da minha presença verdadeira dentro de mim própria, com serenidade... Creio em mim finalmente! Adeus” (p. 343). No final da narrativa, a narradora onisciente retoma o discurso e revela que, com a mudança do clima de outono, mais uma mudança ocorre na vida da personagem: “o vulto delgado de Maria Margarida, todo de branco, numa marcha refletida e lenta desaparece, perdendo-se ao longe na escuridão da noite” (p. 344), caminhando para os lados da praia – a dois quilómetros do seu solar. Encontrou-se o seu corpo que sucumbiu em meio a uma

tempestade. Ao caminhar serenamente, como num ritual de passagem, para um suicídio no mar, a personagem parece regressar a si mesma com esse ato que seria o único a seguir, visto não querer sucumbir à sociedade, ao desejo de sua carne e à traição a um esposo por quem, apesar de não o amar, sentia alguma estima. A morte, nesse caso, é a única solução vista pela personagem de regressar a si mesma e não mais tornar-se “estrangeira em si”. Por isso, Cláudia Pazos Alonso percebe semelhanças entre a morta de Maria Margarida e a da emblemática personagem de Shakespeare: “As she goes to meet her death at sea, she becomes but a shadow of her former self, being described as a ghostly Ophelia-like figure” (2023, p. 86). A mesma estudiosa também entende que a vestimenta branca na passagem para a morte da protagonista possui associações históricas à pureza e à virgindade, tornando-se parte integrante da representação de Maria Margarida como uma figura mariana desencarnada (2023, p. 86).

Por conseguinte, nada mais compreensível do que o suicídio no final da narrativa, por não se adequar (não querer se submeter) a nenhuma ação que, na concepção da protagonista, seria contra a sua maneira de ver a vida: “it ultimately serves as the visible reminder of the return of the repressed and the inevitable disintegration of supposedly fixed social norms.” (ALONSO, 2023, p. 94). Esse suicídio aponta a problemática interna da personagem quando se percebe “estrangeira de si”. Ou seja, uma consciência e percepção alteradas de fluxos contrastantes e uma sensação de deslocação, numa tensão na qual não se sabe ao certo onde está, para onde vai e o que percebe nessa condição, no mundo em que não se reconhece ou não a conhece, tornando-se estranha para si mesma.

Por fim, a última narrativa, intitulada “Insaciada”, inicia-se com uma descrição *taedium vitae* de excessos de uma natureza exuberante que desfalece, tal como as pétalas de rosas descritas na cena, revelando a apatia da protagonista, Clara de Ataíde. Típica personagem da burguesia lisboeta, vive num casarão da família, descrito numa narrativa imbuída de tons simbolistas e modernistas que apresenta a própria decadência e estilo de vida de uma burguesia em crise, como já notara Ana Luísa Vilela (2017). Clara confessa à amiga confidente, Maria Eduarda, que tem “este vício de cismar...” em momentos que passa sozinha a vaguear com os seus pensamentos e distante da realidade, pelo que a amiga revela que já é a hora de receber os amigos para um chá em sua residência. A protagonista é uma personagem enigmática e irônica, motivos pelos quais os convidados tanto apreciam a sua presença: “Gostam de ti, porque, para eles, és complicada e esfíngica. Não entendem a tua cruel ironia. A originalidade das tuas opiniões assusta-os e encanta-os...” (p. 350). Ao se comparar à amiga Eduarda, a protagonista acentua a diferença entre elas: “como tu és saudável! Eu queria ser como tu... mas não posso; a minha vida passa-se toda nos meus nervos rebeldes e nesta cabeça que os comanda tão mal!...” (p. 350). Essa comparação existe para revelar a apatia também física por que passa a personagem, servindo para apresentar Clara como uma mulher “rebelde” aos padrões “femininos”, um sujeito que não se adequa às relações sociais. Dessa forma, mais uma vez, tal como aconteceu com Maria Margarida, a personagem sofre por não caber no modelo de feminilidade, nos moldes de uma passividade que se espera das mulheres, tal como observa a sua amiga interlocutora: “Tu observas a vida mesquinha dos que te rodeiam... e daí esse tédio que te farta...” (p. 352) e ainda conclui: “É uma questão de refinamento dos sentidos. Lá fora cheira mal... A multidão não se lava e eu teria de a deixar roçar pelo meu vestido...” (p. 352).

Essa percepção da distância entre si e os outros a isola no seu mundo de ideias e cria uma atmosfera em que se sente, tal como em “Satânia”, “estrangeira em si”. Entre os

convidados que chegam, amigos e poetas, Clara recebe uma carta de um rapaz a viver em um quarto modesto e na miséria, pedindo que a criada lhe arranje um carro para ir visitá-lo. Essa ação é interrompida pela chegada de José de Alencastre, o rapaz que lhe mandara a carta, provocando a admiração das duas personagens, revelando a intenção da correspondência:

Desculpe-me, mas a minha carta teve apenas este fim: adquirir a certeza de que a sua pele delicada de aristocrata se não ressentiria ao roçar as portas da minha mansarda. E sei agora que a miséria que tanto me tem humilhado por sua causa, a não assustaria. Se soubesse como essa certeza decidi da minha vida!... Clara! O meu receio de ser deselegante diante de si é hoje maior!... Hoje que sei... (p. 354)

Por fim, José de Lencastre revela que o motivo de sua visita é anunciar que vai partir de Lisboa para sempre. Assim, Clara deixa o encontro de chá com os amigos, mas antes beija carinhosamente a amiga e pede-lhe que faça as cerimônias do encontro em sua casa, pois precisa de “desatar os nervos. Oh, isto é horrível!... Desconheço-me! Não; deixa-me sair, quero desencantar-me, abominá-lo!... Odiá-lo!”. (p. 355). Mais um suicídio acontece, o de José de Lencastre, que se mata depois de longos meses convivendo com Clara, que possui algum interesse por ele. Depois desse momento fatídico, é Maria Eduarda quem acolhe a amiga e se torna cúmplice dos seus sentimentos, lembrando-lhe que Clara é o real motivo do suicídio do poeta. Para José de Lencastre, diante da miséria de sua vida, o suicídio seria o único unguento para o sentimento de humilhação que sentia. A narrativa encerra-se com a seguinte confissão de Clara à amiga:

o amor impossível!... Labareda que se extingue nas exigências do meu cérebro!... Amor, sensuália que eu filtro através do meu espírito de requinte e morre nostálgica de beleza... E para quê, para quê, esta angústia que eu não sei dizer e que só a minha alma doente de beleza compreende e sofre?! Ai, a minha carne terá de gritar eternamente!... e todo esse clamor terá de passar através do meu espírito faminto... insaciado!... E sempre o mesmo tédio a fartar-me, a vencer-me! (p. 359)

O amor impossível advém não apenas da separação de classe social, mas da própria consciência da personagem de sua inquietação perante a vida. O sofrimento é o reflexo de um espírito “insaciado”, ou seja, que não se satisfaz com qualquer coisa e por isso tudo lhe transmite tédio. Apesar de se envolver afetivamente com José de Lencastre, fica subentendido que Clara nunca cedeu completamente a esse amor e assume o suicídio do pretendente em função de suas ações. A protagonista parece apresentar-se combatendo as tentações da alienação social e a submissão ideológica nessas relações. Apesar de gostar do amado, ela parece não ceder totalmente a esse amor, pois as motivações pessimistas e a consciência de um vazio existencial levam-na a uma inquietação íntima, à experiência do tédio. A apatia diante do amor e da vida a faz perceber as relações diferente dos outros. Há uma superestima de suas capacidades intelectuais, como todos à sua volta percebem, apresentando sua dor cotidiana, numa novela com descrições de um ambiente requintado, mas por vezes com notações mórbidas. Nesse caso, o fato de não conseguir saciar o espírito, ou seja, de ter a percepção que não se adequa às conjunturas sociais formais e morais, faz com que a personagem se isole, tal como os poetas simbolistas nas suas torres, tendo a amiga Maria Eduarda como uma cúmplice e ouvinte atenta às suas queixas. Por isso, Maria Lúcia Dal Farra entende, em *Satânia*, esta problemática acerca do sexo e seus valores visto que discute

para além do preconceito e dentro de um esteticismo que sublinha a elegância de modos. Aqui, os modernistas são referidos com simpatia e a tónica da cisão interna é tratada à luz da mulher que, descobrindo-se em cio, torna-se ‘estrangeira dentro de si própria’. (Dal Farra, 2008, p. 846).

É sobre essa via de interpretação modernista e dicotômica que Chris Gerry observa, ao traduzir essas duas novelas de Judith, a seguinte dinâmica:

A matriz utilizada por Judith para delinear os comportamentos individuais, o tumulto interno e os conflitos interpessoais das protagonistas femininas das suas duas novelas é constituída por uma série de binómios dicotómicos, ora explicitados, ora apenas sugeridos, que refletem estados, conceitos ou atributos, tais como espírito (ou alma) – carne, instinto; lógica (ou inteligência), liberdade – escravidão; e sexualidade autodefinida – sexualidade imposta. Outras palavras que se encontram frequentemente nas novelas são beleza e tédio, ambos conceitos imbuídos de um significado muito particular tanto para Judith Teixeira como para o movimento modernista português e europeu em geral (2015, p. 137).

Por fim, tanto Nefatalin Gonçalves Neto quanto Ana Luísa Vilela observam esquemas narrativos que se repetem nas duas novelas e que ajudariam nessa construção do feminino em Teixeira. Afirma Gonçalves Neto:

As novelas são, em seu modo de construção, duas peças de enredo clássico do século XIX, mas o registro utilizado por Teixeira oscila entre uma linguagem autoanalítica e as marcas de uma fofoca de alcova desdenhosa, tanto uma quanto outra intercaladas por trechos melodramáticos. Em ambas, temos a presença de uma mulher rica, culta e de alta classe que está sexualmente atraída por um homem de classe social menor que a sua (2023, p. 173).

Em análise circunstanciada, observa Vilela que tanto Clara quanto Margarida, enquanto arquipersonagens, são representativas de um “certo tipo de mulher”:

As duas protagonistas representarão, assim, em conjunto, um “ser” feminino genérico, um significante intimamente cúmplice do narrador que, contudo (exceto, evidentemente, no caso da narração epistolar), não se confunde com ele. De resto, essa fusão com o narrador, a existir, observar-se-á mais facilmente na destinatária dessas cartas (uma silenciosa Cristina) e na interlocutora de Clara (a jovem Maria Eduarda de cabelos negros, por exclusivo intermédio da qual o leitor/espectador tem acesso ao espaço, caracterização, ações e discurso da protagonista). (2017, p. 18)

Desde a última publicação de um texto ficcional de Judith Teixeira, em 1927, várias teorias e movimentos surgiram em favor da emancipação feminina. Mesmo assim, ainda hoje, com a ascensão de partidos conversadores de extrema direita, a tentativa de reafirmar a mulher como sujeito de submissão dos desejos dos homens se reforça, apesar da intervenção dos feminismos que tentam alertar a sociedade sobre as desvantagens e objetificação por que passaram as mulheres. As narrativas de Judith Teixeira analisadas representam, mesmo que sucintamente, esse processo de submissão e insubmissão que vai se tornar um conflito para as personagens mulheres, tornando-as numa espécie de *vox populi* feminina.

Notamos que os primeiros contos publicados por Judith datam de 1918 e as protagonistas são dependentes psíquica e emotivamente das masculinas; já nos anos de 1927, portanto, após a ebulição da liberdade artística dos chamados “loucos anos 20”, bem próxima, aliás, da implantação da ditadura em Portugal, surgem protagonistas que tentam se constituir como sujeitos autônomos, mas percebem quão problemático se torna

na sociedade em que vivem. Dessa maneira, essas narrativas de Judith Teixeira servem como mosaicos psicossociais que representam alguns conflitos que perpassam a vida das mulheres no início do século XX.

Tanto Simone de Beauvoir quanto Pierre Bourdieu tentam, a partir de suas perspectivas teóricas, evidenciar quão estabelecidas estão as estruturas sociais para a manutenção de uma superioridade masculina. Por conseguinte, a ideia de ser mulher, dentro dos padrões aceitáveis socialmente, é uma construção imposta por um mundo masculinizado que procura a todo custo construir narrativas para a manutenção do seu poder. De certa forma, é isso que essas narrativas da escritora portuguesa exploram. É sobre isso que vai refletindo Beauvoir, ao dar vários exemplos de como em várias áreas de conhecimento se tenta impor um padrão de mulher e de feminilidade, conceito atrelado à ideia de passividade, que deve ser combatido e repensado.

Sobre as narrativas judithianas, a morte e o suicídio comparecem com dinâmicas diferentes entre as personagens masculinas e femininas. Se José de Lencastre se suicida devido à sua condição de vida miserável e à não concretização do seu amor por Clara, Maria Margarida se entrega à morte porque não consegue entender e aceitar as dinâmicas sociais e os desejos carnis que possui. Ela quer total domínio e controle de sua vida, da vontade sexual e do seu corpo e percebe que isso seria impossível, daí o único caminho ser o suicídio, por não querer se submeter àquilo em que realmente acredita, o que lhe provoca uma depressão profunda. Já a morte de Maria de Jesus no primeiro conto analisado não tem relação direta com o suicídio, mas com uma espécie de depressão que a faz definhar progressivamente.

Essa relação de insubmissão ou dependência feminina vai gerar nas personagens, de diferentes camadas sociais, conflitos que desembocam em problemas de foro psicoemocional. Por isso, no final das narrativas, as mulheres sofrem de diferentes maneiras: o distanciamento forçado do amado que provoca enfermidades e o falecimento da personagem (Maria de Jesus); o tédio e a não correspondência amorosa (Lali); a disforia devido a uma insatisfação com a vida e a não aceitação amorosa (Clara); a entrega a um casamento de convenção, bem como a pulsão sexual carnal reprimida (Maria Margarida). Em suma, quer a submissão quer a insubmissão impelem as personagens mulheres para um fim fatídico, porque nessas sociedades as narrativas trágicas já se delineiam sob a imposição de uma voz patriarcal, que conduz as mulheres a baixas expectativas que não sejam as consideradas “normais” socialmente. E mesmo no caso de uma personagem construída sob o total prisma da submissão, Maria de Jesus, a imposição social, que convoca seu cônjuge para a guerra, também a faz encontrar a morte no final da narrativa. Isso acontece porque, como afirmou Pierre Bourdieu (1999), a descrição de um mundo social construído em torno da dominação masculina erigiu-se num estado primário das nossas sociedades, e habita, consciente e inconscientemente, em homens e mulheres.

Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. *In*: TEIXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva Lisboa: Dom Quixote, 2015, p. 21-38.

ALONSO, Cláudia Pazos. A arte do desvendamento: uma leitura de “Satânia” de Judith Teixeira. *Via Atlântica*, 24(2). São Paulo: USP, p. 74-103. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.i2.208378>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 4.^a ed. Lisboa: Difel, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta, 1999.

CANEDO, Cátia; SILVA, Fabio Mario da. Lena de Valois, a primeira Judith Teixeira. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*. 10(2). UFRPE, pp. 116–130. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/6099>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera Costa e Silva. 27.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Judith Teixeira. MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008, p. 845-846.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Fatos e Mitos. 4.^a edição. Trad. de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

GERRY, Chris. A prosa novelesca e propagandística de Judith Teixeira vista por seu tradutor. SILVA, Fabio Mario et al. (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do modernismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2017, p. 145-167.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. Judith, herdeira de Mariana, mãe de três Marias: herança e ascendência em “Satânia” e “Insaciada”. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*. N.º 10(2). UFRPE, p. 162-180. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/6118>. Acesso em: 23 de dezembro de 2023.

OLIVEIRA, Andreia. Erotismo inquietante em Satânia, de Judith Teixeira – uma leitura das relações entre feminino e masculino. *E-escrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 3, n. 3, p. 121-130, set.-dez. 2012. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/682>. Acesso em 19 de janeiro de 2024.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa (das origens aos dias atuais)*. Prefácio Carlos Ascenso André. Lisboa: Gradiva, 2019.

SILVA, Fabio Mario da. O desassossegado erotismo feminino em Satânia de Judith Teixeira. *Anais do congresso da Abralic internacional*, xviii, 2013. Campina Grande: UEBP, 2013, p. 1-8.

SILVA, Fabio Mario da. Imagens paisagísticas na obra de Judith Teixeira. ALVES, Ida (org.). *Projeto Paisagens em Movimento*. Rio de Janeiro: UFF, s. p., 2022. Disponível em: <http://www.paginasmovimento.com.br/imagens-paisag%C3%A1sticas-na-obra-de-judith-teixeira.html>. Acesso em: 24 de janeiro de 2023.

SILVA, Fabio Mario da. Entre o modernismo e o feminismo. TEIXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015. p. 267-276.

SILVA, Julie Oliveira da. Dos arquivos invisíveis de escritoras sáficas: o caso de Renée Vivien, Judith Teixeira e Eunice Peregrina de Caldas. *Convergência Lusíada*. N.º 34(50), p. 82-121. Disponível em: <https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a642>. Acesso em: 13 de novembro de 2023.

SOUSA, Martim de Gouveia e. Judith Teixeira: Lirismo e perturbação nas novelas de Satânia. *Forma Breve*. Vol. 2, 2014, p. 195-214.

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

VALOIS, Lena. (TEIXEIRA, Judith). Almas Simples (Fé). *Jornal da Tarde*, 21 de outubro de 1918, p. 1.

VALOIS, Lena. (TEIXEIRA, Judith). Lali.... *Jornal da Tarde*, 10 de janeiro de 1919, p. 2.

VILELA, Ana Luísa. O Sexo e o nome. Notas para uma leitura das novelas de Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario da et al. (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do modernismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2017, p. 17-32.