

Representação do feminino em Fernando Pessoa: uma introdução

Vilma F. Séves de Albuquerque Silvestre



Doutoranda em Estudos Portugueses, Universidade Aberta
Mestre em História da Época dos Descobrimentos Portugueses, UCP
Licenciada em Humanidades, UCP
Docente de Português do Ensino Secundário
vilmaseves@hotmail.com

RESUMO

A representação da figura feminina na obra de Fernando Pessoa revestiu-se de múltiplas roupagens, desde a sua metaforização, negação, coisificação e idealização. O sujeito masculino impõe a sua visão modernista, de uma sociedade patriarcal, procurando alienar-se de uma realidade crítica, através do sonho, no qual deixa entrar o sujeito feminino.

Palavras-chave: Feminino; Fernando Pessoa; Modernismo; Representação.

0. Introdução. O tema que nos propomos explorar – *Representação do feminino em Fernando Pessoa: uma introdução* – sugere uma abordagem textual com incidência no *topos* da mulher e a sua representação na poesia pessoana. Porém, não conseguiremos realizar uma reflexão exaustiva a esse respeito, confinados ao espaço exíguo de que dispomos, pois esta temática merece um tratamento bem mais aprofundado. Trata-se meramente de uma *introdução*, na qual procuraremos esclarecer as opções de Fernando Pessoa, ao limitar a presença feminina a raras referências, na sua obra.

A preferência por este tema resultou de uma leitura de alguns poemas deste autor, escritos em língua inglesa¹, em que se percebe uma incidência sobre a sensualidade,

¹ Referimo-nos a *Antinous* e *Epithalamium*, poemas que Pessoa publicou entre 1918 e 1921. Segundo Edinger, “o primeiro, escrito em 1915, conta da melancolia e das reflexões do Imperador Adriano diante do corpo de

explorada de um modo excessivo, pouco habitual em toda a sua restante obra. Jorge de Sena refere que “o «Antinous» [...] é, como o «Epithalamium», um dos mais belos poemas audaciosos, raiando a obscenidade, que um poeta português tenha escrito” (SENA, J. de, 1984: 94). Esta afirmação de Jorge de Sena é fundamentada nas palavras do próprio Pessoa, que caracterizara estes seus poemas como sendo os únicos “«nitidamente o que se pode chamar obscenos»” (*id.*: 95). Catarina Edinger considera que estes dois poemas remetem para o paganismo, próprio dos impérios a que se reportam, Grécia e Roma, pois baseou-se numa carta de Pessoa a João Gaspar Simões (de 18 de novembro de 1930), na qual é explicitado

que estes poemas «formam com mais três, um pequeno livro que percorre o círculo do fenómeno amoroso [...] *Antinous*, que é grego quanto ao sentimento, é romano quanto à colocação histórica. *Epithalamium*, que é romano quanto ao sentimento, que é a bestialidade romana, é, quanto ao assunto, um simples casamento em qualquer país cristão» (EDINGER, C. T. F., 1982: 92).

Não é nossa intenção, porém, imergir na temática da sensualidade ou da obscenidade que transparece furtivamente da obra pessoana. Pretendemos, isso sim, perscrutar a representação do feminino na produção literária deste autor modernista, embora já tenhamos desvendado que os dois poemas supra citados deixam subentender referências homo e heterossexuais, revelando um erotismo em que o feminino é vagamente aludido. Assim, na poesia do ortónimo e dos seus heterónimos, ou na prosa do semi-heterónimo Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, surgem, esporadicamente referências à representação feminina, e será sobre esses textos que nos debruçaremos ao longo deste bosquejo literário.

1. O Modernismo. Entre a década de 80 do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, desponta o modernismo, “um movimento estético em que a literatura surge associada às artes plásticas e por elas [é] influenciada [...]” (COELHO, J. do P., 1990: 654) a traduzir a inquietude de uma época em crise e com grande agitação social. Diversas correntes estéticas procuram a novidade contra o estabelecido numa clara reação aos valores, aos sistemas políticos, sociais e filosóficos em vigor. Algumas destas tendências empreenderam uma

seu escravo favorito, Antinous, ou Antínoo, afogado no Nilo. *Epithalamium*, de 1913, trata, como sugere o nome, da exaltação de sentimentos evocados por ocasião de um casamento” (EDINGER, C. T. F., 1982: 91).

rutura, apregoando a liberdade criadora, o cosmopolitismo ou a originalidade. Estas novas experiências foram designadas de *vanguardas* e integraram o modernismo, o qual reunirá os diversos *ismos*, a saber: futurismo, cubismo, impressionismo, dadaísmo, expressionismo, interseccionismo, paulismo, sensacionismo. Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, entre outros, que se haviam iniciado no saudosismo, passam para o modernismo com todas as influências das correntes estéticas e filosóficas europeias. Com eles, surge a revista *Orpheu*², como intérprete dos novos ideais, que provocou “escândalo e troça, como aliás, os seus responsáveis desejavam: os jornais apodaram-nos de mistificadores ou alienados” (*id.*: 773).

2. Fernando Pessoa – poeta modernista português. O homem português, ao longo do modernismo³, foi sujeito a várias manifestações estéticas, tendo vivenciado uma época crítica, durante a experiência da Primeira Guerra Mundial. As frequentes mudanças operadas na sociedade portuguesa do pós-guerra, que implicaram um corte com o passado e uma incerteza face ao futuro, provocaram no sujeito uma profunda angústia existencial que desembocaria numa crise de identidade. Ora todos os antagonismos experienciados por este indivíduo (porque íntegro, uno e indiviso) conduziram-no a uma fragmentação e pluralidade, provocando-lhe um sentimento de vazio, de despojamento e de despersonalização⁴. Neste contexto histórico-cultural, a literatura não ficou indiferente à crise do indivíduo, e nomes

² Esta revista foi recebida pela crítica de forma muito negativa, a avaliar pelos artigos de *A Capital* (de 30 de Março de 1915) e *O Século Cómico* (de 4 de Abril de 1915). Segundo *A Capital*, os escritores do *Orpheu* cultivavam “a arte do paranóico literato” (*ap.* SÁ-CARNEIRO, s/d: 213-218), enquanto *O Século Cómico* ironizou com a impercetível mensagem que os seus textos transmitiam, ridicularizando com o facto de nenhum dos redatores deste jornal conseguir decifrar o conteúdo do primeiro número de *Orpheu* (tal proeza seria maior do que “se atravessasse agora os Dardanelos!” [*ap.* SÁ-CARNEIRO, s/d: 197-198]). Talvez o “poder de corrosão e de subversão” (LOURENÇO, 1984: 12) de *Orpheu* tenha desencadeado esta atitude da imprensa, pois, a «Ode Triunfal» ou a «Ode Marítima», de Álvaro de Campos (publicados no primeiro número de *Orpheu*) são textos onde, como refere Eugénio de Andrade, “a subversão não atingia apenas a linguagem mas as próprias instituições.” (ANDRADE, 1984: 13).

³ Interessa convocar o parecer de René Wellek e Austin Warren acerca da definição de período literário, como sendo “apenas uma subsecção do desenvolvimento universal. A sua história só pode ser escrita com referência a um esquema variável de valores, e este esquema de valores tem de ser tirado da própria história. Um período é, assim, uma secção de tempo dominada por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós” (WELLEK, R. e WARREN, A., 1985: 331). Para Dionísio Vila Maior, “uma das necessidades pedagógicas do entendimento dos períodos literários passa pela sua compartimentação em períodos, movimentos, eras, escolas, etc., que moldem, de forma cronológica, as mais importantes manifestações culturais e literárias que, ao nível temático-ideológico e técnico-formal, dominaram num determinado tempo e/ou num determinado espaço.” (VILA MAIOR, D., 1994a: 64).

⁴ Dionísio Vila Maior cita Nelly Novaes Coelho, relativamente a este conceito, a qual refere que a “despersonalização, «na qual a perda-de-identidade-do-eu vai desembocar», é «[...] uma das marcas mais flagrantes da modernidade que vai distinguir a poesia tradicional da poesia contemporânea [...]» (COELHO, N., 1991: 712)” (*ap.* VILA MAIOR, D., 2003: 129).

como Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa⁵ fazem ecoar as vozes de um sujeito imerso em crise.

Importa, aqui, destacar o poeta Fernando Pessoa. De acordo com Robert Bréchon, citado por Vila Maior, “o mal «dont souffre Pessoa est de nature culturelle» (BRÉCHON, R., 1985: 89)” (ap. VILA MAIOR, D., 1994b: 64). Quer isto dizer que o sujeito não pode ser desenraizado do seu contexto sócio-histórico-cultural, pelo que ele será o porta-voz de uma época impregnada de vicissitudes que transparecerão na produção artística do seu autor. Esta é, precisamente, a opinião de “numerosos críticos de Pessoa [...] de que tanto a questão da heteronímia, como a do seu criador só podem ser apreendidas quando relacionadas com o contexto cultural” (id.: 65). Então, poderemos afirmar que a estética adotada por Pessoa é a que vigorava no momento da sua criação literária; daí a preferência pela heteronímia, a capacidade de se ‘outrar’, e o apelo pluridiscursivo que o fez criar os múltiplos “eus”. Adotando a sua capacidade de modelação ou moldagem (“fingere”) a uma atitude de sinceridade / fingimento, Pessoa procura a “pequena humanidade” que é ele mesmo, criando diversas personagens que possuem personalidades distintas (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, o semi-heterónimo Bernardo Soares e outras)⁶, processo que ele explica “num comentário que se apresenta como uma introdução às *Ficções do Interlúdio* – título sob que projectava publicar a poesia heterônima [...]” (SEABRA, J. A., 1982: XV). Assim, distinguindo

as «figuras» criadas em prosa e em verso, umas assinadas com o seu próprio nome e outras atribuídas a personalidades fictícias diferentes da do autor, escreve: «Os tipos de figuras distinguem-se do seguinte modo: nas que destaco em absoluto, o mesmo estilo me é alheio, e se a figura o pede, contrário, até, ao meu; nas figuras que subscrevo não há diferença do meu estilo próprio, senão nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas se não distinguiriam entre si». E acrescenta: «Nos autores das *Ficções do Interlúdio* (os heterónimos) não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica de composição, o mesmo estilo é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente e não apenas diferentemente pensada.» [...] (ibid.).

⁵ No entender de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “uma geração literária pode-se definir como um grupo de escritores de idades aproximadas que, participando das mesmas condições históricas, defrontando-se com os mesmos problemas colectivos, compartilhando de análoga concepção do homem, da sociedade e do universo e advogando normas e convenções estético-literárias afins, assume lugar de relevo numa literatura nacional mais ou menos na mesma data [...]” (AGUIAR E SILVA, V., M., 1984: 427).

⁶ Na opinião de Georg Rudolf Lind, “existe uma estreita relação entre a doutrina de pessoa acerca do poeta fingidor e a sua concepção do poeta dramático, concepção que se torna explícita numa entrevista que o poeta concedeu em Outubro de 1923 à «Revista Portuguesa», sob o título «A Nossa Crise»” (LIND, G., R., 1981: 320).

Percebemos, pois, que Pessoa é não apenas o autor de uma obra múltipla e plurifacetada, mas principalmente o criador de uma “pequena humanidade” constituída por figuras exatamente humanas, com personalidade própria. A sua criação literária reflete o “drama em gente”⁷, como o próprio sublinhou, com cada personalidade a ter consciência, ideias e sentimentos diversos do seu. Os heterónimos e semi-heterónimos surgem como estados de alma, com múltiplas vozes a exprimirem perceções da vida e do mundo. Concluimos, pois, com as palavras de Dionísio Vila Maior, que afirma que “a crise protagonizada pelo sujeito modernista deve ser avaliada em consonância com a *representação*, por esse sujeito, de uma realidade múltipla, que é assim apreendida na sua densidade polifónica” (VILA MAIOR, D., 2003: 128).

3. A Representação do Feminino.

A mulher - uma boa fonte de sonhos. Nunca lhe toques. Aprende a desligar as ideias de voluptuosidade e de prazer. Aprende a gozar em tudo, não o que ele é, mas as ideias e os sonhos que provoca. (Porque nada é o que é, e os sonhos sempre são os sonhos.) Para isso precisas não tocar em nada. Se tocares, o teu sonho morrerá, o objecto tocado ocupará a tua sensação.

Livro do Desassossego, 427

Na vasta obra de Fernando Pessoa, são poucas as referências explícitas à figura feminina, no que respeita quer ao ortónimo, quer aos heterónimos. Entre as várias vozes da experiência de pluralização de Pessoa, houve uma que soou de forma diferente, dado o seu carácter feminino; chama-se Maria José, e é referida como o pseudónimo feminino⁸ de Pessoa. Desta voz, apenas nos ficou um texto, uma carta – «A Carta da Corcunda para o Serralheiro» – em que ela declara o seu amor inconfessável por um serralheiro, de nome

⁷ Óscar Lopes esclarece que “em vários textos onde sublinha o carácter essencialmente dramático da sua obra, preconiza a multiplicação das personalidades de um mesmo poeta ou estabelece uma hierarquia de valores poéticos cujo critério de valor seria a do seu grau de despersonalização, seguida de multipersonalização dramática” (LOPES, Ó., s/d: 476).

⁸ Dado não dispormos de informações acerca da existência de Maria José, enquanto criação literária (“eu” literário) semelhante aos restantes “eus” pessoanos, percebemos que se trata tão só de um pseudónimo usado por Pessoa para se exprimir no feminino. A este respeito, Dionísio Vila Maior explica que “heterónimo significa ‘outro nome’, assim se reclamando, desde já, a necessidade de conferir a esta questão a importância necessária que o discurso da alteridade visivelmente inspira, pela implicação – no terreno discursivo – de um sujeito desdobrado. Por sua vez, o pseudónimo é também dotado de uma certa espessura alteronímica, sobretudo quando nele concorrem atributos de ordem sócio-cultural (conotações normalmente ligadas ao perfil do ‘espírito de época’), aos quais são inerentes motivações deste modo insinuadas de forma variavelmente discreta” (VILA MAIOR, D., 1993: 88).

António. Trata-se de uma jovem de dezanove anos, com uma deficiência nas costas (corcunda), que passa os dias à janela para ver passar o objeto da sua paixão. Receando que a sua imperfeição física a impedisse de ser correspondida, escreve uma carta ao seu amor, explicando a sua situação e revelando-lhe os seus sentimentos. No discurso desta carta, o autor deixa subentender a condição marginalizada de uma mulher, tendo em conta as características da imagem feminina instituídas culturalmente. De acordo com Teresa Rita Lopes, “Maria José é o retrato duma alma que sofre por se sentir «feminina» e desprotegida [...] o retrato desse «farrapo humano, aborto sobrevivente», «aleijado de espírito» [...]” (LOPES, T., R., 1990: 145). Todavia,

o eu que no texto de Maria José se manifesta é, decerto o de uma instância discursiva que se sente triste pelo estatuto de «corcunda»; mas ele representará [...] um outro eu do sujeito Pessoa que – traduzindo o sofrimento de alguém que se sente ninguém – equaciona alteronimicamente, num discurso feminino, a ruptura radical do seu próprio eu [...] (VILA MAIOR, D., 1993: 98).

O que subentende desta leitura é que assistimos possivelmente a “um discurso feminino do pseudónimo de um Pessoa egocentrista” (VILA MAIOR, D., *id.*: 100), o que leva a concluir que, reiterando as palavras de Teresa Lopes, “a comiseração de Pessoa por si próprio vai atingir o seu mais alto grau e a sua expressão mais despersonalizada no monólogo duma Maria José, que incarna de forma extrema, metaforicamente, o ser aleijado, aborto do destino [...]” (LOPES, T., R., 1990: 142). Entendemos, pois, que a voz feminina aqui representada sugere a pessoa de Pessoa ele-mesmo, por trás das máscaras⁹, como nos esclarece o próprio autor,

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. [...] Vou mudando de personalidade [...] enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou antes de fingir que se pode compreendê-lo.[...] (PESSOA, F., 1986: 348)

Neste sentido, é importante acolher a perspetiva de Lélia Parreira Duarte, citada por Dionísio Vila Maior, de que

⁹ Tal não significa que Fernando Pessoa se sentisse invertido sexualmente, como alerta Teresa Rita Lopes, “mas porque nesse texto pintou, com o estilo mais despersonalizado que se lhe conhece, o retrato desse «farrapo humano» [...] a imagem deformada [...] desse ser que assim experimenta atingir o supremo «grau de amarfanhamento orgânico» e ser alvo da «compaixão alheia» [...] (LOPES, T., R., 1990: 145).

A voz enunciativa da obra pessoana representa o produto de um mundo em crise, um ser que perdeu a ilusão e não pode mais sustentar uma visão coerente da realidade. Trata-se de um sujeito consciente de sua inutilidade, de sua finitude e de sua contingência, que tem na morte seu único destino e na frustração constante a sua única certeza. O seu problema é a perda do Absoluto em que se debate o homem moderno, consciente de que apenas pela encenação é possível camuflar seu radical sentimento de inexistência. [...] (DUARTE, 1990: 117, in VILA MAIOR, 1993: 87).

Pessoa optou por este discurso feminino na primeira pessoa, como forma dialógica entre si e o “tempo cultural do Modernismo, assim denunciando a peculiaridade de um intercondicionamento, irreduzível, porém, a uma simples projecção especular. [...]” (VILA MAIOR, D., 1993: 87).

Nos outros textos pessoanos, normalmente, a mulher é entendida como uma projecção dos desejos e fantasias masculinas, expressos pela voz do poeta, que reforça a postura submissa da mulher numa sociedade dominada pelo poder patriarcal.

Como afirma Isabel Allegro de Magalhães, “na obra de Pessoa, ortónimo e heterónimo, poesia ou prosa, aparentemente não existem muitos textos sobre o amor e erotismo nem muitas figuras femininas. No entanto, eles estão lá, mesmo se subliminarmente atravessando os textos, em geral sob o signo da negação” (MAGALHÃES, I., A., 2008: 274). Como exemplo desta negação da mulher, encontramos os versos do poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, “Não era mulher: era uma mala / Em que ele tinha vindo do céu” (PESSOA, F., 1995: 125); o advérbio de negação ‘não’ e a asserção que o contrapõe – ‘era uma mala’ – revelam simultaneamente uma recusa da presença feminina e a sua correspondente “coisificação”, reduzindo a sua existência a um mero objeto. Também António Ferro venceu esta posição de uma sociedade machista, numa conferência que apresentou no Brasil, em 1922, intitulada *A Arte de Bem Morrer*, da qual passamos a transcrever alguns excertos de teor demasiado falocêntrico:

[...] não há nada mais parecido com um móvel, com todos os móveis, do que uma mulher... [...] Há as mulheres-secretárias, as mulheres que nos ajudam, que nos arrumam os sentidos e os papéis [...] ... Há as mulheres-cofres, as mulheres onde guardamos as nossas confidências, os nossos segredos, mulheres que, consoante o seu sexo fraco, não podem, de modo algum, ser cofres-fortes... Há muitas mulheres-guarda-jóias... Há as mulheres-pianos que vibram melodias ao contacto dos nossos dedos... Há as mulheres-toilettes – que são quase todas as mulheres... (FERRO, 1987: 182, in VILA MAIOR, D., 2005: 127).

Na sequência desta afirmação, citemos Dionísio Vila Maior, quando refere:

Prolongava-se, assim, a névoa que (também ao nível do discurso filosófico e religioso) normalmente destilava uma visão coisificante da mulher, considerada inferior ao homem... uma mulher que era convocada como referência, não como sujeito... uma mulher amarguradamente relegada para o privado... uma mulher que, tantas vezes peregrina do silêncio, ressumava numa sombra grávida de compromissos... uma mulher cativa do afectivo, da emoção e da reprodução (*id.*: 128).

Assinalemos a relevância que nos mereceu o apontamento de Rosi Braidotti, comentado por Dionísio Vila Maior, “quando sublinha que as dominantes desse pensamento incidem sobre a marginalização e estigmatização da mulher, considerada como «matter to be domesticated» (BRAIDOTTI, 1991: 213)” (VILA MAIOR, D., 2003: 361, nota de rodapé 305).

Isabel de Magalhães acentua que “de facto, os textos inscrevem e «desinscrevem» o amor e o erotismo bem como essa secreta mas omnipresente figura feminina: imagens de mulher, ideias e experiências do feminino, são fabricadas e intertecidas no discurso poético, mas sob o signo da negação” (MAGALHÃES, I., A., 2008: 274). Deste modo, a forma secreta e misteriosa que nos permite entrever a presença feminina na obra pessoana é revelada por meio da linguagem, na própria criação poética, tornando-se, por isso, idealizada e, conseqüentemente, inatingível.

Nos poemas de *O Pastor Amoroso*, torna-se perceptível uma subtil presença feminina: “Ela continua tão bonita de cabelo e boca como dantes, / Tem o cabelo de um louro amarelo de trigo ao sol claro, / E a boca quando fala diz cousas que não há nas palavras./ Sorri, e os dentes são limpos como pedras do rio.” (CAEIRO, A., 2006: 10). Nestes versos, a referência feminina é feita de forma indireta, recorrendo ao pronome pessoal de terceira pessoa do singular que a designa – “ela” – logo, sem identidade própria; por outro lado, a sua presença é mais sentida pelos efeitos que produz no sujeito masculino, o qual percebe a natureza através dela:

Agora amo a Natureza [...]
Mas de outra maneira mais comovida e próxima.
Vejo melhor os rios quando vou contigo
Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,
Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,
Por tu me escolheres para te ter e te amar [...] (*id.*: 4).

Perante a visão da mulher, o sujeito masculino mantém uma postura estática, vivenciando apenas o amor imaginado ou sonhado¹⁰, sem alusão ao amor carnal, embora não resista a exprimir o seu desejo, percebendo-se um estímulo mais intenso, nos versos:

Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo.
E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na ausência dela [...] (id.: 8).

Em Álvaro de Campos, a figura feminina é mais evidente, em vários poemas, quer seja nomeada ou não, mas, na perspetiva de Isabel de Magalhães, “talvez seja a sua inscrição anónima, desenhada como presença materna e/ou de amante o que melhor revela essas modalidades do feminino” (MAGALHÃES, I., A., id.: 275). Contudo, a mulher está presente no excerto de uma Ode, no vocativo inicial “Noite”, como entidade abstrata, embora seja a metáfora de mulher, invocada como “Noite antiquíssima e idêntica, / Noite rainha nascida destronada,/ [...] Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito! / [...] enfermeira antiquíssima [...] / gesto materno afagando [...]” (PESSOA, F., 1995: 197-198).

Na mesma ode, a mulher é representada com base numa relação filial/maternal, ao invocá-la como “Nossa Senhora / das coisas impossíveis que procuramos em vão [...] / Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos, / Turris Ebúrnea das Tristezas dos Desprezados, / Mão fresca sobre a testa em febre dos Humildes [...] (id.: 196-197). Esta reverência concedida ao elemento feminino remete o leitor para um culto prestado à mulher, à semelhança da Virgem Maria, a qual já fora subtilmente anunciada no poema I de *O Pastor Amoroso*, “Agora amo a Natureza / Como um monge calmo à Virgem Maria,/ Religiosamente [...]” (CAEIRO, A., id.). Esta referência à Nossa Senhora cristã permite consolidar algumas características que são associadas à mulher, modelada à sua imagem, tais como a mulher virgem, a mãe, despojada de sensualidade ou de sexualidade, e interdita ao desejo e à volúpia dos prazeres.

¹⁰ É oportuno lembrar a opinião de Isabel Allegro de Magalhães: “afirma-se aqui o abstracto em lugar do concreto, a forma e não a substância, ou, se quisermos, por metonímia, o sonho e não a realidade, apontando, assim, para um traço, que é simbolista e modernista também: a prioridade conferida ao sonho com tendência para uma fuga do real ou para a sua desvalorização: o uso do sonho como homólogo da vida como instrumento gnosiológico na criação artística” (MAGALHÃES, I., A., 1996: 18).

Verificamos que, quando a mulher é tida como figura materna, a sua imagem nunca é rejeitada ou recusada. A sua presença é reveladora de um clima de paz e de harmonia. E é esta a dimensão que adquire maior relevância, em grande parte dos textos em que aparece o elemento feminino, como, por exemplo, em *A Passagem das Horas*, de Campos, “Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti./ Ó carinhosa do Além, senhora do luto infinito [...]/ Mão suave e antiga das emoções sem gesto, / Irmã mais velha, virgem e triste, [...]/ Noiva esperando sempre [...]/ A nossa vida, mãe, a nossa perdida vida...” (PESSOA, F., 1995: 209).

Na poesia do ortónimo, evidencia-se a mesma imagem da mãe, como se pode ver nos poemas *Abdicação* “Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços/ E chama-me teu filho” (*ibid.*: 105), ou mesmo em *O Menino de Sua Mãe*, “Filho único, a mãe lhe dera / Um nome e o mantivera / «O Menino da sua mãe»” (*ibid.*: 107).

Convém, porém, realçar que, na obra heteronímica de Campos, o papel da mulher varia entre a presença discreta e imaginária, ou numa dimensão de corpo e sensualidade / sexualidade, mas de espécie espiritual, como se percebe nos versos da mesma ode, “Cruza as mãos sobre o joelho, ó companheira que eu não tenho nem quero ter, / Cruza as mãos sobre o joelho e olha-me em silêncio [...]” (PESSOA, F., *id.*: 200). No início dos versos transcritos, é perceptível o gesto indiciador de sensualidade, mas, logo de seguida, o sujeito recusa literalmente a sua vontade inicial, ao negar a sua posse ou o desejo de a ter, deixando entender a sua passividade face aos impulsos que sente. Exceção serão, por exemplo, a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima*, em que

o cantor da Máquina, da Electricidade e outras realidades concretas [...] tenha escolhido a metáfora «Máquina» para através dela plasmar a sua fingida e real exaltação. [...] A «Máquina» esconde, ou está ao serviço de uma outra metaforização mais essencial, a da sua pulsão erótica [...] (LOURENÇO, E., 1973: 96)

A metaforização da máquina com valor feminino representa o objeto de desejo mais ou menos sexualizado, subjacente à ideologia de Campos. Como afirma Eduardo Lourenço, “haverá poucos exemplos na literatura universal de uma tão extraordinária exploração do polissemismo indefinidamente aberto que é o próprio da referência sexual” (*ibid.*, 99). Isabel Magalhães também refere que “a figuração do feminino ou da mulher (amante/mãe/companheira) toma a forma de presença metafórica. E será justamente nessa

forma que elas têm a sua força, já que, para o sujeito: «[a]s figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais [...]» (MAGALHÃES, I., A., 2008: 276).

Em *Poemas Inconjuntos*, Pessoa declara: “Uma vez amei, julguei que me amariam, / Mas não fui amado. / Não fui amado pela única grande razão – / Porque não tinha que ser” (*ibid.*: 154). Esta sua declaração é igualmente reveladora de negação e desistência face à relação amorosa. Como nos diz Isabel de Magalhães, “pouquíssimos são os poemas que inscrevem o desejo sem o negarem ou fazerem deslizar para esse terreno do sonho” (MAGALHÃES, I., A., 2008: 276). O mundo da imaginação povoa-se, assim, de mulheres “passantes” que desaparecem da vista e da vida do sujeito poético. Recordemos que Pessoa se estreou na produção poética, com catorze anos, com um pequeno poema que fazia referência a uma figura feminina, “Quando eu me sento à janela / P’los vidros que a neve embaça/ vejo a doce figura dela / Quando passa... passa... passa...” (RECKERT, S., 1978: 53). Inferimos, deste conjunto de versos, que o sujeito poético toma consciência da irreversibilidade do tempo que não volta e da presença inevitável da morte; em simultâneo, anotamos a observação da figura feminina do lado de fora da janela, que pode representar a separação entre o mundo inteligível e o mundo sensível, que vão “alimentando” a existência do poeta fingidor. A distinção entre o mundo observável e o sonhado constituem um tópico muito presente na obra do ortónimo, mas atravessa toda a sua produção literária. Segundo Reckert, a mulher que passa “não é real mas apenas imaginada: uma daquelas «formas sem forma» [...] que passam antes de poderem ser conhecidas pela dor ou sonhadas pelo amor” (*id.*: 73).

Na produção poética de Ricardo Reis, as mulheres aparecem com nomes próprios, recorrentemente provenientes de Horácio, adjacentes à tradição poética grega, como, por exemplo, Neera, Cloe ou Lídia. “Em Reis, elas transformam-se em presenças metafísicas, mas não são inspiradoras da escrita, nem qualquer voz lhe é atribuída”, como explica Magalhães (*ibid.*). Tratando-se do heterónimo “epicurista triste”, a representação feminina enquadra-se na mesma linha de pensamento, apresentando as figuras femininas como sendo “assexuadas”, numa presença “silenciosa e seráfica ao «eu» da meditação epicurista e estóica” (*ibid.*).

No *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares encara a mulher como a companheira silenciosa, “figuras que acompanham o sujeito, na imaginação e nas sensações, na percepção da vida e na escrita: «ocupam os intervalos nos meus pensamentos e os

interstícios das minhas sensações»” (MAGALHÃES, I., A., 2008: 276). As figuras femininas são aqui representadas mediante as características tradicionais, com contornos de mulher, referindo elementos específicos que a identifiquem com a maternidade ou com a sua relação amorosa. Porém, à semelhança do que se verifica ao longo da restante obra de Pessoa, depois de ser assim apresentada, ela é negada, como se confirma da leitura do seguinte excerto: “Serás quem eu quiser. Farei de ti um ornamento da minha emoção, posta onde quero, e como quero, dentro de mim. Contigo não tens nada. Não és ninguém, porque não és consciente; apenas vives.” (SOARES, B., s/d: 292).

O corpo feminino é visto sem a conotação sexual, pois Bernardo Soares abdica da relação corpórea, concebendo a mulher como ser angelical (de acordo com a epígrafe que abre este capítulo). Assim, inviabiliza-se a consumação do amor e da paixão, quer real quer fictícia¹¹, pois o autor cria uma figura feminina que não corresponde à representação real, por ser assexuada, neutra, comparada à que se encontra nas *Cartas de Amor*. Estas cartas¹² foram redigidas para Ofélia Queirós, mas não retratam a verdadeira relação amorosa de Fernando Pessoa e Ofélia, se é que esta existiu, realmente, a avaliar pelas palavras do desassossegado Bernardo Soares, “Nunca amei ninguém. O mais que tenho amado são sensações minhas” (SOARES, B., s/d: 307). Perante esta confissão, somos levados a crer nas palavras de Isabel Allegro de Magalhães, quando diz que

São essas figurações do feminino que se tornam condição de possibilidade para a linguagem encontrar novas modalidades [...] que conferem às próprias palavras dimensões vistas pelo sujeito como femininas [...] essa nova linguagem, considerada por Bernardo Soares «feminina», parece permitir ao sujeito viver a própria textura literária como único lugar do amor: seja como uma espécie de corpo materno tranquilizante seja como a (quase) presença da companheira-amante, viva, ela própria, no corpo das palavras (MAGALHÃES, I., A., 2008: 278).

David Mourão Ferreira reconhece nas cartas de Pessoa uma certa “«obsessiva puerilidade» [...] uma fixação infantil à mãe¹³ e o desejo de reviver o «paraíso perdido» da

¹¹ Transcrevemos este breve excerto do Livro do Desassossego, em que infere essa mesma desistência de obter o prazer do seu amor: “Junta as mãos, põe-as entre as minhas e escuta-me, ó meu amor. Eu quero, falando numa voz suave e embaladora, como a dum confessor que aconselha, dizer-te o quanto a ânsia de atingir fica aquém do que atingimos” (SOARES, B., s/d: 312).

¹² Thaís Campos Monteiro afirma que Fernando Pessoa escreveu um “total de cinquenta cartas, nos dois períodos do romance, com nove anos de intervalo. Já as Cartas de Ofélia a Fernando Pessoa são bem mais numerosas: cento e nove são publicadas” (MONTEIRO, T., C., 2006: 360).

¹³ Percetível através dos vocativos usados: “Bebé” ou “Meu querido bebezinho”.

infância [...] [que] o teriam levado a recuperar, em Ofélia, esse amor de mãe perdido” (MONTEIRO, T., C., 2006: 363). De acordo com a expressão de sentimentos já revelados através da sua obra, depreenderemos que Pessoa tinha necessidade de controlar a afetividade, recorrendo ao estoicismo, por exemplo, na contemplação da amada, abdicando dos prazeres terrenos, na negação do sentimento. Como afirma Stefan Reckert,

Pessoa [...] procura a essência do tempo e da realidade. Não a encontra [...] Tem que a buscar mais longe: numa espécie de Nirvana sem budismo sequer [...] Na negação, sem mais, do Tempo e do Espaço [...] Na negação do pensamento [...] na negação também, portanto, do amor, «que oprime / Porque... exige o amor»; porque «quem nos ama / ... nos limita», impedindo-nos o acesso à «fria liberdade / Dos píncaros sem nada [...] Na negação, pois, até de si mesmo (RECKERT, S., 1978: 37).

Conclusão.

É no recorte passageiro da tua figura anónima que eu ponho toda a evocação dos campos, e a calma toda que eu nunca tive chega-me à alma quando penso em ti. O teu andar tinha um balouçar leve, um ondular incerto, em cada gesto teu, pousava uma ave; tinhas trepadeiras invisíveis enrascadas no (...) do teu busto [...]

Livro do Desassossego, p. 350

Amo assim: fixo, por bela, atraente, ou, de outro qualquer modo, amável, uma figura, de mulher ou de homem — onde não há desejo, não há preferência de sexo — e essa figura me obceca, me prende, se apodera de mim. Porém não quero mais que vê-la, nem [...] nada mais [...] que a faculdade de vir a conhecer e a falar à pessoa real que essa figura aparentemente manifesta.

Livro do Desassossego, p. 343-344

Após o percurso que fizemos pela obra de Fernando Pessoa, dando conta das primeiras incursões da figura feminina no seu espólio literário, deduzimos que esta representação da mulher é bastante evidente, embora não as possamos considerar todas reais. Percebemos que uma das formas de representação feminina é realizada pela metaforização, conotada com a Noite, por exemplo, ou dirigida a mulheres anónimas. Por outro lado, a negação da mulher é o elemento comum a todos os textos, mesmo que, inicialmente, o sujeito tenha demonstrado uma vontade de a possuir, o seu desejo desvanece-se e apenas resta a renúncia. Esta rejeição é ainda revelada pela coisificação da mulher, reveladora de uma sociedade falocêntrica e patriarcal, e repercute a crise do sujeito modernista, numa atitude de destruição do relacionamento amoroso, herdado dos clássicos,

ou, mesmo, a anulação da mulher idealizada dos românticos, a mulher pura. Nelly Novaes Coelho considera que a

crise desencadeada, desde fins do século XIX, nos rastros do avanço científico, positivista [...] destruiu o centro sagrado em que assentava a nossa civilização ocidental (cristã, patriarcal, sexófoba, burguesa...). Destruição que, acarretando a perda do sentido transcendente da vida humana, ao mesmo tempo invalidou uma das bases da civilização cristã: o interdito ao sexo [...] Interdito que estigmatizou o sexo, como pecado, e consagrou definitivamente a imagem feminina dual: a mulher pura e a impura (a casta e a pecadora), faces então vistas como inconciliáveis e excludentes (COELHO, 1996: 44).

Não obstante o caráter de negação que reveste a presença feminina na obra pessoana, sabemos que a mulher subsiste enquanto figura textual, quer seja a figura da mãe do poeta, as irmãs ou as tias, a ceifeira que “canta como se tivesse mais razões para cantar que a vida”, ou a Lídia, a Ofélia... A figura feminina está representada intra e extratextualmente, através da sua idealização, saindo do significante e ganhando vários significados.

Bibliografia

ATIVA:

CAEIRO, Alberto (s/d) – *O Pastor Amoroso*. Disponível em <http://www.fpessoa.com.ar>

PESSOA, Fernando (1995) – *Antologia poética*. Madrid, RBA Editores.

PESSOA, Fernando (1986) – *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, vol. II.

SOARES, Bernardo (s/d) – *Livro do Desassossego*. Seleção e Introdução de Leyla Perrone-Moisés, Editora Brasiliense. Disponível em <http://www.fpessoa.com.ar>

PASSIVA:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984) – *Teoria da Literatura*, 6ª edição, Coimbra, Almedina.

ANDRADE, Eugénio (1984) – Inquérito: “O Significado histórico do «Orpheu», 1915/1975”, in *Modernismo e Vanguarda*, Cadernos da «Colóquio / Letras» 2, (coord. de Luís Amaro), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 12-13.

COELHO, Jacinto do Prado (1990) – Dicionário de Literatura, vol. 2, “Modernismo”, Porto, Figueirinhas, pp. 654-658.

_____ vol. 3, “Orpheu”, Porto, Figueirinhas, pp. 773-774.

_____ vol. 3, “Pessoa”, Porto, Figueirinhas, pp. 818-823.

COELHO, Nelly Novaes (1996) – “A Imagem Degradada da Mulher em Almada Negreiros – Entre a ótica Modernista e a tradição herdada -” in SILVA, Celina [Coord.], *Almada Negreiros – A descoberta como necessidade*, Porto, Fundação Eng^o António de Almeida, pp.43- 67.

EDINGER, C. T. (1982) – *A Metáfora e o Fenómeno Amoroso nos Poemas Ingleses de Fernando Pessoa*. Porto: Brasília.

GUIMARÃES, F. (1992) – *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, Porto, Lello & Irmãos, Editores.

LIND, Georg Rudolf (1981) – *Estudos Sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

LOPES, Óscar (1987) – *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Vol. II, Lisboa, INCM.

LOPES, Teresa Rita (1990) – *Pessoa por Conhecer. Roteiro para uma expedição*. Lisboa, Editorial Estampa.

LOURENÇO, Eduardo (1973) – *Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Porto, Editorial Inova.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1996) – “O gesto, e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente”, in *Colóquio / Letras*, 140/141, Lisboa, Abril-Setembro, pp.17-47.

_____ (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. “feminino”, pp. 274-278. Lisboa. Caminho.

MONTEIRO, Thaís Campos (2006) – *Mais Além do Drama Poético de Fernando Pessoa*. Uma abordagem psicanalítica da criação heterónima. Lisboa, INCM.

RECKERT, Stefan (1978) – “Fortuna e metamorfoses de um *topos*”, in CENTENO, Yvette, RECKERT, Stefan, *Fernando Pessoa - Tempo, Solidão, Hermetismo*, Lisboa, Livraria Moraes, pp.45-102.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1978) – *Cartas a Fernando Pessoa*, Vol. I, Lisboa, Edições Ática.
_____ (1979) – *Cartas a Fernando Pessoa*, Vol. II, Lisboa, Edições Ática.
_____ (1980) – *Céu em Fogo*, Lisboa, Edições Ática.

SEABRA, José Augusto (1982) – *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. S. Paulo, Perspectiva.
_____ (1985) – *O Heterotexto Pessoaano*, Lisboa, Dinalivro.

SENA, Jorge de (1984) – *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*. Lisboa, Edições 70.

VILA MAIOR, Dionísio (1993). “Fernando Pessoa-Maria José: Alteridade e Discurso Feminino”, in *Discursos 5*. Coimbra, Universidade Aberta, pp. 81-114.

_____ (1994a). *Introdução ao Modernismo*. Coimbra, Almedina.

_____ (1994b). *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*. Coimbra: Almedina.

_____ (2003) – *O Sujeito Modernista. Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*. Lisboa, Universidade Aberta.

_____ (2005) – “O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade”, in *Literatura e História — Para uma prática Interdisciplinar (Actas do I Colóquio Nacional, realizado no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, de 14 a 16 de Novembro de 2002)*, Lisboa, Departamento de Língua e Cultura Portuguesas e Departamento de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Aberta, pp.127-136.

WELLEK, René e WARREN, Austin (1985) – *Teoria da Literatura*. 4ª Ed., Lisboa, Publicações Europa-América.