

O FEMININO E O MODERNO



ANA LUÍSA VILELA, FABIO MARIO DA SILVA

E MARIA LÚCIA DAL FARRA

(org.)



FICHA TÉCNICA

Título: *O Feminino e o Moderno*

Organizadores: Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva e Maria Lúcia Dal Farra

Imagem da Capa: Mily Possoz, “Étude de fillettes à la fenêtre”, Ponta-seca sobre Papel, 27,7 x 21,1 cm (medidas da mancha), GP839, Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Fotografia de José Manuel Costa Alves

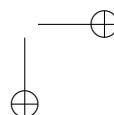
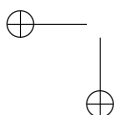
Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

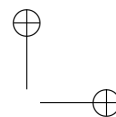
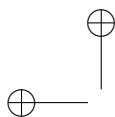
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, agosto de 2017

ISBN – 978-989-8814-58-6

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»





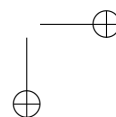
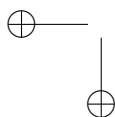
Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva
e Maria Lúcia Dal Farra
(organização)

O FEMININO E O MODERNO

CLEPUL

Lisboa

2017





CONSELHO EDITORIAL

Aldinida Medeiros
(Universidade Estadual da Paraíba)

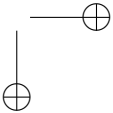
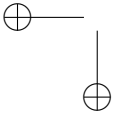
Ana Clara Birrento
(Universidade de Évora)

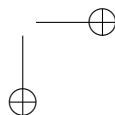
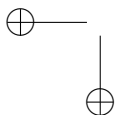
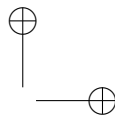
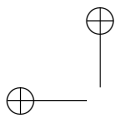
Elisa Nunes Esteves
(Universidade de Évora)

Evelyn Blaut Fernandes
(Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra)

Maria do Carmo Mendes
(Universidade do Minho)

Rosa Sequeira
(Universidade Aberta)





Índice

Ana Luísa Vilela	
Uma breve palavra prévia	9
Adriana Sacramento de Oliveira	
Cora Coralina e Adélia Prado, dois corpos em transgressão . .	13
Cláudia Pazos Alonso	
Modernity in the Making: the women at the heart of <i>A Voz Feminina</i> and <i>O Progresso</i>	37
Dionísio Vila Maior	
Modernismo português e discurso feminino em Pessoa, Alameda e António Ferro	59
Edson Santos Silva, Wallas Jefferson de Lima	
Simone de Beauvoir e <i>O segundo sexo</i>: texto e contexto	79
Emília Ferreira	
Mily e Ofélia, entre o sonho do mundo e a realidade portuguesa	97
Evelyn Mello	
Pinceladas Modernistas de Mara Lobo: Fragmentos das Mulheres do Brás	121
Fernando Curopos	
Safo fim de século: lesboerotismo na poesia finissecular portuguesa	145
Guacira Marcondes Machado Leite	
Leitura da poesia de Marceline Desbordes-Valmore	157
Juliana Garcia Rodrigues	
O silenciamento das escritas femininas na formação do cânone brasileiro	167

Lisiane Ferreira de Lima

**Escritas de autoria feminina: problematizando a presença das
mulheres no cânone literário** 177

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

**A produção literária feminina e a História da Literatura: si-
lenciamento x cânone** 187

Natália Pedroni Carminatti

**Cora Coralina e a modernidade estética: a poesia dos becos
de Goiás** 203

Paulo Motta Oliveira

Dinheiro, amor e desejo: Ana Plácido e alguns mais 215

Silvana Vieira da Silva

**Marinetti x Valentine de Saint-Point: feminismos e futu-
rismos** 229

Uma breve palavra prévia

Testemunhando a explosiva fertilidade dos Estudos de Género em Portugal e no Brasil, a presente coletânea reúne ensaios luso-brasileiros. Exploram esses textos dois grandes eixos temáticos: por um lado, o das relações problemáticas entre as mulheres artistas e um movimento, o Modernismo, que, em ambos os países, foi, como todos, protagonizado por homens; por outro, a magna questão da exclusão ou misterioso oblívio das escritoras, por parte de um cânone (e até de uma História) que, ao longo dos séculos, não pôde nunca, apesar de tudo, prescindir do seu rico – mas em larga medida taticamente obliterado – contributo.

Assim, encarrega-se Dionísio Vila Maior (Un. Aberta/ CLEPUL), de estabelecer, com rigor, as coordenadas fundamentais das relações entre o Modernismo português e a Mulher (se, na esteira de Lacan, não devêssemos, antes, proclamar que a Mulher não existe...). O autor apresenta uma importante e esclarecedora visão sobre a representação modernista da mulher, com especial enfoque na ficção e crónica de António Ferro, num registo particularmente expressivo e sobre textos muito pouco estudados. Já Silvana Silva, da UNESP-FCLAr, nos oferece, em contraponto, uma justa e oportuna reanálise da figura de Valentine de Saint-Point, nas suas ambivalentes relações com Marinetti e o futurismo.

Atestando a sinergia, tipicamente modernista, entre a literatura e as artes plásticas, Emília Ferreira (Instituto de História da Arte, FCSH, Un. Nova de Lisboa) traz-nos abundantes e preciosas informações sobre duas pintoras: Mily Possoz e Ofélia Marques. Bem fundamentado e escrupulosamente documentado, o estudo sublinha as diferenças de formação, produtividade, biografia, receção e destino das duas autoras, na verdade contemporâneas, e apresenta, ainda, algumas belas imagens produzidas por Mily e Ofélia.



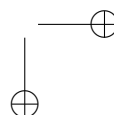
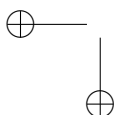
Modernismo português e discurso feminino em Pessoa, Almada e António Ferro

DIONÍSIO VILA MAIOR
Universidade Aberta/CLEPUL

Equacionar a *crise do sujeito feminino*, no discurso literário modernista, obriga, antes de mais, a que se reflita sobre algumas questões nucleares (que, inter-relacionados, constituem como que as variações de um tema comum): refiro-me, em particular, à contextualização dessa *crise do sujeito feminino*, à identificação recorrente desse sujeito com o real e à coisificação desse sujeito.

Aceitando-se os parâmetros entretanto avançados, pode igualmente valorizar-se a ligação (frequente, aliás, no *discurso* literário modernista) da mulher à indumentária. Só então se justificará uma outra aproximação desta questão, cujo rumo operatório pode conduzir à análise dos problemas da sexualidade e, por último, da *representação* física do sujeito feminino.

1. Num texto publicado na revista *Critical Inquiry*, intitulado “*Feminist Literary Criticism and the Author*”, escreveu Cheril Walker: “Yes, I want to ask like Foucault «What difference does it make who is speaking?» But I want to answer, the difference it makes, in terms of the voices I can persuade you are speaking, occupies a crucial position in the ongoing



discussion of difference itself”¹. Em termos semelhantes, é inevitável ter-se em conta o modo como o sujeito feminino é *representado* nos autores sobre os quais pretende refletir (refiro-me aos modernistas Almada Negreiros, António Ferro, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro) – tanto mais importante, quanto o facto de, mediatamente, isso poder ter a ver com o estatuto genérico da mulher, se o seu tratamento se integra dentro de um quadro de pensamento patriarcal.

Dentro desta problemática, deve sublinhar-se, antes de mais, a importância de algumas reflexões já avançadas por Nelly Novaes Coelho. Num importante estudo sobre a *presença da mulher* em Almada, intitulado “A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros”², Nelly Novaes Coelho defende que aquela *presença* se encontra intimamente ligada “à problematização das relações homem-mulher, no mundo-em-crise da primeira metade do século”; e continua, logo a seguir:

Referimo-nos, evidentemente, à crise desencadeada, desde fins do século XIX, nos rastros do avanço científico, positivista [...], [que] 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 excludentes³.

De notar sobretudo o significado assumido, nestas palavras, por três ideias, que se impõem desde logo como cardinais: a crise finissecular que, de forma ativa, contribuiu mediatamente para a crise no terreno das conceções religiosas no que à consideração do papel social, familiar e sentimental da mulher diz respeito; em segundo lugar, a liberdade a que, ao nível das coordenadas comportamentais no plano da sexualidade,

¹ Cheryl Walker, “Feminist Literary Criticism and the Author”, *Critical Inquiry*, 16, 3, 1990, p. 571.

² Nelly Novaes Coelho, “A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros. Entre a ótica modernista e a tradição herdada”, *Quinto Império. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 9, 2º Semestre, 1997, pp. 67-90.

³ *Op. cit.*, p. 68.

conduziu a subversão da noção de “*interdito*”; em terceiro lugar, o facto de esta subversão poder ser considerada como ponto de partida para que, na consciência coletiva (europeia e, no caso concreto, portuguesa), o sujeito feminino aparecesse estética e literariamente representado de modo ambivalente (“a mulher *pura* e a *impura*”).

Ora a Literatura é, como se sabe, uma prática de específicos contornos sociais, os quais funcionam sempre enquanto fatores de ativação de uma produtividade discursiva que não pode ser encarada à margem de um *terreno interindividual* (para utilizar uma expressão de Bakhtine).

Confirmando-se, entretanto, que, na literatura portuguesa que precede as manifestações literárias das duas primeiras décadas do século XX, a presença do sujeito feminino se distribui por níveis representativos diversificados, onde os índices de informação estético-literária apontam para a sua secundarização ou coisificação; aceitando-se as reflexões avançadas por Nelly Novaes Coelho; reconhecendo-se uma então não muito forte representatividade “de vozes femininas”⁴ no nosso Modernismo; conhecendo-se a capacidade dos nossos modernistas para a representação da atmosfera de uma época particularmente marcada pela crise do sujeito feminino, é mais fácil apreender, em alguns dos seus textos, a “imagem degradada da mulher”, a imagem de um sujeito tantas vezes encarado como “objeto do desejo-sem-paixão”.

2. Repare-se, por exemplo, no modo como, em *Mima Fatáxa*, de Almada Negreiros, se dá a identificação entre a mulher (uma cigana) e a cobra:

E de braços, como uma cobra a espojar-se, começou a juntar os frutos espalhados. E os seus olhos de gata, de gata que brinca nos telhados vermelhos com a lua branca, mais do que amoras colhiam⁵.

António Ferro, por seu lado, depois de, em 1922, na sua conferência intitulada *A Idade do Jazz-Band*, se referir criticamente às “mulheres de

⁴ Ellen Sapega, “Para uma aproximação feminista do modernismo português”, *Discursos*, nº 5, Outubro, 1993, p. 67.

⁵ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Poesia*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. I, 1990, p. 70.

hoje que tanto desconfiam dos modernistas”, acentua, de um modo geral, que as mulheres, “nossas inimigas, têm sido as nossas cúmplices... O que seria, por exemplo, da minha conferência sem as mulheres?”⁶. No artigo publicado em 18 de Maio do ano anterior, no *Diário de Lisboa*, intitulado *Gallito, o Bailarino*, descrevera Pavlova como “penugem de ave, lago e cisne”⁷ – em termos semelhantes, aliás, aos que, em *Hollywood, Capital das Imagens*, utilizaria para descrever Anita Stewart⁸. Em *Leviana*, escrita em 1919, descrevendo a personagem principal (a mesma que, numa das cartas, assina “a tua querida girafa”)⁹, dizia o narrador que os olhos dela “eram dois gatos assanhados, de unhas afiadas... [...] Os dentes, em ossadas, esqueléticos”¹⁰. Em Novembro de 1920, numa conferência sobre Colette, António Ferro identificara os gatos com as mulheres, no que de paralelo encontrava entre eles: vadiagem, sensualidade, ócio, preguiça¹¹. Mais tarde, num dos contos dedicados a Mário de Sá-Carneiro, e que leva o título homónimo da antologia onde se insere, *A Amadora dos Fenómenos* (publicada em 1925), é bastante significativa a animalização de Mercedes: José Maria, para festejar um negócio, convida Mercedes para irem à feira, ver os “fenómenos e as feras” (a mulher elétrica, a vaca com braço de homem, a aranha com cabeça de mulher). Aí, Mercedes adota progressivamente atitudes estranhas, como que identificando-se com aquelas aberrações, evidenciando, com cada vez mais intensidade, atitudes animais. É assim que Mercedes, na barraca da aranha com cabeça de mulher, “diz coisas incoerentes, pretende que ela [Mercedes] tem cabeça de aranha e corpo de mulher... Mas na barraca das feras é que José Maria começa a ter medo de Mercedes”; e acrescenta logo a seguir o narrador:

⁶ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, pp. 214-215.

⁷ *Op. cit.*, p. 121.

⁸ António Ferro, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora / Arthur Brandão & C^a, s/d [1931], p. 39.

⁹ António Ferro, *Leviana*, Lisboa / Porto, Contexto Editora / Livraria Civilização, 1996, p. 44.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 9.

¹¹ António Ferro, *Colette, Colette Willy, Colette*, Lisboa / Rio de Janeiro, H. Antunes Editor, 1921, pp. 40-41.

Ao ouvir os rugidos inofensivos de certo leão desiludido, Mercedes não se contém: morde-se toda e solta gritos de fera no cio... Na barraca da serpente toda enrolada em seu aquário, Mercedes garante a José Maria que em casa lhe vai provar que também é capaz de se enrolar como aquela víbora...¹²

Estes procedimentos estético-literários são, aliás, utilizados com alguma recorrência: no artigo *Mesa Reservada para o ABC*, de Fevereiro de 1921, António Ferro refere-se, com algum desabrimento, a uma francesa “para amostra” que se encontrava numa ceia no Avenida-Palace, “uma francesa esguia, uma enguia para o anzol do meu aparo”¹³; num outro, intitulado *Lili*, de Novembro de 1919, António Ferro compara Lily Carré a uma “gata francesa, eléctrica, decorativa”. Para além disso, coisifica-a, ao identificar a sua cabeça com uma “bola de ouro”, como “uma péla que se joga de mão para mão, pela noite fora”, e ao considerá-la, resumidamente, como uma “Boneca de loiça”¹⁴.

3. Ora, constitui justamente a coisificação da mulher um outro procedimento, visível essencialmente na produção de António Ferro, que por vezes retira ao sujeito feminino a consciência que lhe permitiria assumir-se na sua dimensão plena de sujeito. E, com efeito, se atentarmos em dois textos seus de índole futurista, programática e manifestatária, *A Arte de Bem Morrer* e *A Idade do Jazz-Band*, encontraremos múltiplas elaborações discursivas, cuja peculiar dinâmica de extração imagética com que o autor aborda a mulher sustenta, inegavelmente, o cunho e o sentido coisificantes daquela. No primeiro texto, escreve:

[...] não há nada mais parecido com um móvel, com todos os móveis, do que uma mulher... Pois não é a mulher a nossa cadeira predilecta, o nosso maple? Os seus cabelos sobre os seus olhos eléctricos – não são o nosso *abat-jour*, o *abat-jour* da nossa intimidade? Não é ela a nossa estante, a estante donde saem os nossos

¹² António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*, Porto, Livraria e Imprensa Civilização Editora, 1925, p. 15.

¹³ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 278.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 102.

livros, os nossos versos? A mulher é um móvel, um móvel tão móvel, que é frequente vir a prateleira abaixo... Não se zanguem as mulheres com este confronto. [...] As mulheres são móveis, porque, movendo-se sempre, vivem para estar, para dar conforto à Vida...¹⁵

As palavras citadas são já por si muito sugestivas, no que concerne à forma como o autor desumaniza o sujeito feminino. Mais: ilustrando logo a seguir o seu raciocínio, recorre a exemplos que acentuam com maior veemência a configuração negativa da mulher, exemplos esses que de forma bastante impressiva ajudam a visualizar as suas conceções: é assim que se refere às “mulheres-secretárias”, às “mulheres-cofres”, às “mulheres-guarda-jóias...”, às “mulheres-pianos”, às “mulheres-toilettes”, às “mulheres-cabides” e às “mulheres-cómodas”. E a coisificação do sujeito feminino encontra-se ainda mais evidente n’*A Idade do Jazz-Band*, quando Ferro identifica a mulher com uma “boneca” e com o “lar do Homem”¹⁶ – um procedimento que aparece, aliás, reiteradamente em António Ferro – sobretudo quando este tem em conta o processo de *despersonalização* a que a mulher foi sujeita com a sua artificialização pela moda e pelo gosto excessivo da indumentária.

Bastaria, lembrar, por exemplo, o modo como Ferro, no registo jornalístico, compara, ou identifica, a mulher com uma boneca (em *Hollywood, Capital das Imagens*¹⁷, em *Praça da Concórdia*¹⁸, ou n’*O Elogio das Horas*)¹⁹. No registo literário, encontramos igualmente copiosas referências: no conto *A Feia*, as “pernas em zig-zag de certas coristas, de certas bonecas de trapos que se julgam mulheres”²⁰; no conto *O comboio dos maridos*, as filhas de Maria da Graça (“Vestida como um *magazine*”), vistas pelo narrador como “duas bonecas abandonadas”²¹. Já em *Leviana*, esta perso-

¹⁵ *Op. cit.*, p. 182.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 206 ss.

¹⁷ António Ferro, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora / Arthur Brandão & C^a, s/d [1931], p. 66.

¹⁸ António Ferro, *Praça da Concórdia*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1929, p. 102.

¹⁹ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 54.

²⁰ António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*, Porto, Livraria e Imprensa Civilização Editora, 1925, p. 66.

²¹ *Op. cit.*, p. 105.

nagem é identificada como “uma grande boneca desengonçada”²² – o que certamente não valerá como indício para o sentido subjacente à imagem de perversidade com que se encontra identificada essa personagem. E, sobretudo no que concerne à mulher do teatro e do *music-hall*, Ferro evidencia algumas marcas que mediatamente reenviam para uma dimensão ideologicamente significativa, quanto mais não fosse pela contundente e negativa conceção que, numa conferência proferida no Rio de Janeiro, em 1922 (intitulada *A Companhia Lucília Simões*), apresenta das mulheres “perversas”, aquelas “para quem o corpo é a maior glória”, aquelas “que cultivam o mal sem convicção, por diletantismo”²³.

Em última instância, serão essas referências (onde perpassa um diapasão de teor visivelmente falocêntrico)²⁴ que acabam por acentuar uma recorrente coisificação daquele sujeito – coisificação essa que se alarga, aliás, noutros passos, quando significativamente empresta à mulher particularidades que a especificam como objeto, seja ele um automóvel (no conto *A Amadora dos Fenómenos*), um carrinho de linhas (na novela *Leviana*), ou um punhal e um cartaz (no artigo *Mademoiselle Esqueleto*).

4. Não tem nem significado, nem alcance estético-literário muito diversos a forma como, no romance de Almada, *Nome de Guerra*, Antunes vê uma mulher ricamente vestida, quando, após a sua separação de Judite, “nasce pela terceira vez”. Depois de ouvir a confissão de Judite – de que tudo o que contara sobre a sua vida (o filho, o casamento, o divórcio, os

²² António Ferro, *Leviana*, Lisboa / Porto, Contexto Editora / Livraria Civilização, 1996, p. 37.

²³ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 231.

²⁴ Idênticas referências podem encontrar-se na prosa ficcional de Sá-Carneiro, nomeadamente na novela *Loucura*, na conceção que de modelo o escultor Raul Vilar apresenta a Marcela – embora nessa conceção possamos também ver um subterfúgio de Raul para afastar os ciúmes de Marcela em relação a Luísa Vaz (com quem entretanto acabará por ter uma relação extramatrimonial). Numa discussão entre marido e mulher, pergunta Raul a Marcela: “– Por que te pões amuada? Não queres que eu trabalhe? Ciúmes... Ah... ah...”; e logo a seguir profere: “Um modelo é um manequim sem vida... uma coisa apenas... uma coisa bela, é certo” (Mário de Sá-Carneiro, *Princípio e Outros Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d, p. 169).

pais, a morte da mãe) era mentira – e depois de ter recebido indiferentemente a notícia da morte de Maria, Antunes deixa-a; fecha-se num quarto de Hotel, e regressa à sua intimidade. Algum tempo mais tarde, num café, onde pensa no contrabalanço que na sua vida tiveram Maria, por um lado, e Judite, por outro, repara num automóvel de luxo parado diante do café, com um casal: ele, talvez fosse um estrangeiro; ela, luxuosamente vestida, desperta-lhe particularmente a atenção:

O Antunes não se recordava de ter visto nunca uma mulher tão elegante e tão ricamente vestida. O volumoso casaco de peles parecia guardar ainda a corpulência da enorme fera esfolada, e só deixava de fora uma máscara de pó-de-arroz e duas canelazinhas de menina. Dir-se-ia tratar-se de um objeto de luxo cujo estojo não tinha ficado bem fechado, e que podia desta maneira deslocar-se com o seu próprio estojo²⁵.

Note-se, assim, na forma evidente como, pela perspectiva de Antunes, somos conduzidos para um processo de despersonalização da personagem: da imagem geral de mulher “elegante”, a ótica de Antunes centra-se no “casaco de peles” que a personagem traz vestido, que “parecia guardar ainda a corpulência da enorme fera esfolada” (notando-se uma certa ambiguidade no jogo estilístico entre o animal morto e a própria personagem), para depois concluir metaforicamente com a impressão geral com que fica da personagem (considera-a um “objecto de luxo”). Como se vê, a representação da personagem feminina aparece, nesta fase do romance, motivada por objetivos que parecem nítidos no que de significação ideológica contêm, deste modo se verificando em *Almada* o que observámos já em alguns textos de António Ferro.

E se acrescentarmos uma súmula de formulações feitas por António Ferro acerca da relação que ele encontra entre a mulher e a indumentária, conseguiremos igualmente os fundamentos necessários que, de acordo com a dinâmica até aqui imprimida, nos possibilitam compreender ainda melhor a problemática da crise do sujeito feminino. Sobre essa relação, escreve António Ferro, no prefácio de *Mar Alto*, que esta peça “é o drama da

²⁵ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 185.

mulher que se transforma num manequim para manter o amor dum poeta do século doentio e artificial”; e, pouco depois, enuncia:

A mulher nua pertence à Arte; *a mulher vestida pertence à Vida*. [...] A mulher que não se veste bem é a mulher nua de espírito. [...] Na vida, para inspirar amor, tudo precisa de ser arranjado, de ser vestido: uma mulher, uma casa, uma cidade, uma ideia... *A mulher só tem epiderme quando se veste*. Não é uma verdade minha²⁶.

O que estas palavras sugerem é, em primeiro lugar, a aproximação que Ferro encontra entre a indumentária (feminina) e a existência quotidiana (esboçando por aí mais uma vez aquilo que ele considera como a artificialização da mulher); em segundo lugar, a justaposição ‘pele da mulher / indumentária’, desde logo acabando esta aproximação por se definir como dominante não só nesta reflexão, mas também na peça dramática. Com efeito, depois de Luís confessar o roubo a Madalena, sua esposa, esta, por sua vez, revela-lhe a sua relação extraconjugal com Henrique, tida, segundo ela, por uma única razão: reforçar o seu guarda-roupa, em função do qual continuaria vivo o amor de Luís por ela.

5. Como poderíamos confirmar com muitos outros exemplos, o sujeito feminino é, com António Ferro, não raras vezes esvaziado da sua dimensão subjetiva. E, em certa medida, as virtualidades significativas que decorrem desse esvaziamento confirmam-se sob diferentes ângulos através dos quais a mulher é equacionada. Um outro ângulo incide, por exemplo, sobre a relação estabelecida entre a mulher e a sexualidade, relação essa que revela de igual modo uma dívida para com um substrato cultural profundamente enformado por pressupostos patriarcais²⁷.

²⁶ António Ferro, *Mar Alto*, Lisboa, Livraria Portugália Editora, 1924, pp. 58-59; itálicos nossos.

²⁷ Esta questão, pelo que ela envolve, acaba por mediatamente nos remeter para a crítica desenvolvida no âmbito dos *estudos femininos*, nomeadamente para a primeira fase em que essa se manifestou. Recorde-se que a funcionalidade do *discurso feminista*, enquanto *discurso ideológico* (entendido como o “resultado da formulação de um enunciado capaz de fazer circular, no corpo social em que se inscreve, sentidos que representam, de forma normalmente velada, as diretrizes fundamentais de uma ideologia” [Carlos Reis,

No artigo *Livros e Bonecas*, publicado em 7 de Abril de 1921, no *Diário de Lisboa*, Ferro considera que os livros “são bonecas” e as bonecas, “livros”; e acrescenta: “Mas as mulheres, meu Deus, são bonecas e livros...”²⁸. Parece evidente que, em ambas as identificações, o ponto de ligação com os dois objetos se encontra, neste contexto, no caráter lúdico subjacente à utilização destes, inferindo-se por aí a conceção acerca da mulher como simples elemento[-objeto] de diversão e mero passatempo. Esta noção mais não faz, afinal, do que intensificar o modo como o sujeito feminino é por vezes considerado por Ferro (que assim parece estar conveniente, de um modo geral, com uma sociedade cujas convenções critica)... O mesmo Ferro, aliás, que já na conferência sobre Colette se pronunciara negativamente sobre a capacidade das mulheres para a criação dramática: “Para se fazer teatro é preciso ser inteligente, primeiro que tudo. As mulheres só são inteligentes, quando não têm mais nada que fazer. [...] Não... Elas nunca saberão fazer teatro; limitam-se, infelizmente, a fazer cenas...”²⁹.

Este posicionamento assumir-se-á sem ambiguidades, no plano literário, n’*A Amadora dos Fenómenos*, nomeadamente no conto *Sombras em Relevo*, onde uma senhora obesa se casa com Manuel do Ó. Manuel do Ó, tendo-a “servido apenas uma vez”, revela, contudo, para com ela um com-

O discurso ideológico do Neo-Realismo português, Coimbra, Almedina, 1983, p. 242]), resulta de uma específica evolução cultural que, de forma muito visível no feminismo norte-americano, revela um leque de vetores ideológicos e metodológicos particularmente fecundos, distribuídos por três andamentos. O primeiro passa fundamentalmente pelo ataque direto ao *male sexism* (pondo-se assim em causa o substrato cultural acima referido). No segundo, transparecem as linhas de força normalmente articuladas com o estudo da expressão da subjetividade feminina, ou seja, com a análise da *women’s writing*. O terceiro incide sobretudo em atitudes críticas sintonizadas com reflexões provenientes da Teoria Literária, psicológica, social e histórico-cultural. Sobre este assunto, veja-se Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen, 1985, pp. 50-51; K. K. Ruthven, *Feminist Literary Studies: An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 20-21; Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, pp. 5-10.

²⁸ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 126.

²⁹ António Ferro, *Colette, Colette Willy, Colette*, Lisboa / Rio de Janeiro, H. Antunes Editor, 1921, p. 33.

portamento de completo desprezo, maltratando-a continuamente: “[...] a senhora volumosa, aos maus tratos do brutamontes, foi desinchando, foi emagrecendo, até ficar reduzida a uma triste pele de coelho... Um dia, nem pele conseguiu ser... Fez-se alma, morreu e ganhou o céu pelo muito que sofreu a Manuel do Ó”³⁰.

Compare-se, a este propósito, esta passagem com uma outra do romance almadiano *Nome de Guerra*: lembre-se, por exemplo, a explicação que D. Jorge fornece ao condutor do táxi acerca do número limite de passageiros, quatro, que o mesmo veículo poderia levar. Tendo entrado neste com Antunes e quatro mulheres (entre elas, Judite), afirma ao motorista que “dois homens e quatro mulheres é inferior a quatro homens”³¹. Mais tarde, depois de uma discussão originada por uma provocação de D. Jorge, e continuando este a mostrar grande desprezo pelas mulheres, sai da viatura e pronuncia:

- Essas três gajas que não refilaram com o alfinete descem aqui. Ordinário, marche!
- As três raparigas apearam-se.
- Agora a gente deixa aqui as madamas. A primeira que chegar onde o carro estiver, sobe. As outras duas ficam desclassificadas. Motorista, Siga!³²

Mais ainda: repare-se como, neste mesmo romance, se confirma a articulação entre a mulher “imaculada”, inconspicua, “noiva de Antunes” (Maria), e a mulher devassa, “contaminada”, frequentadora de clubes (Judite), acabando, afinal, o narrador por representar, no reduto literário, a visão claramente falocêntrica e machista então predominante.

Em Almada, essa visão já se vislumbrara, note-se, em *Salimbancos*, na violência sexual exercida sobre Zora³³, e n’*A Cena do Ódio*, onde a figura da mulher se intersecciona, na representação que dela faz Almada,

³⁰ António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*, Porto, Livraria e Imprensa Civilização Editora, 1925, p. 25.

³¹ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 54.

³² *Op. cit.*, p. 58.

³³ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Contos e Novelas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. IV, 1989, pp. 45-46 e 47.

com o desejo e a sexualidade. O mesmo se passa, aliás, com a engomadeira, na narrativa homónima, onde aquela passa variavelmente por experiências que simplesmente não a dignificam, acabando mesmo por se prostituir com qualquer um (depois de ser enganada por um caixeiro que embarca para Lourenço Marques e depois das relações com o Sr. Barbosa, com o narrador e com a varina). Nesta “novela”, onde Almada representa a visão patriarcal do seu tempo³⁴, “surge a imagem-de-mulher que vai habitar o universo almadiano: a mulher *impura*. [...] a mulher vulgar, desvalida, inconsciente de si mesma, resignada ao fatalismo de sua condição de fêmea: objeto do desejo-sem-paixão, aviltada pelos homens e pela sociedade, sem se dar conta disso”³⁵ – encontrando-se esta imagem forçosamente ligada ao estado dos valores éticos e morais pelos quais a sociedade de então se regia³⁶.

³⁴ As posições de Ellen Sapega (1993) e de Nelly Novaes Coelho (1997: 81) acerca desta questão são muito esclarecedoras.

³⁵ Nelly Novaes Coelho, “A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros. Entre a ótica modernista e a tradição herdada”, *Quinto Império. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 9, 2º Semestre, 1997, p. 79.

³⁶ *Op. cit.*, p. 81. Para uma análise deste texto, no que diz respeito a esta questão e a outras com ela relacionadas, cf. ainda: David Mourão-Ferreira, “almada, ficcionista” in *Almada* [Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 98-100; Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 563-566; José-Augusto França, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1986, pp. 206-207; Jorge de Sena, *Estudos de literatura portuguesa-III*, Lisboa, Edições 70, 1988a, p. 164; Ellen Sapega, *Ficções modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 41-60; Ellen Sapega, “Para uma aproximação feminista do modernismo português”, *Discursos*, nº 5, Outubro, 1993, pp. 67-80; Celina Silva, *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994, pp. 103-104; Carlos D’Alge, *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*, Lisboa, ICALP, 1989, pp. 123 ss. Note-se, ainda a propósito da imagem acima referida (a imagem da “mulher *impura*”), que ela é, afinal, pontuada por virtualidades significativas opostas às que são adotadas num outro texto ficcional, publicado igualmente em 1917 (edição do autor), *K4 O Quadrado Azul*, onde aparece “a mulher superior, o eterno feminino (mas ainda inconsciente de si mesmo)” (Nelly Novaes Coelho, “A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros. Entre a ótica modernista e a tradição herdada”, *Quinto Império. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 9, 2º Semestre, 1997, p. 81).

Estas indicações valem de igual modo para algumas passagens da poesia de Pessoa e da narrativa de Sá-Carneiro. No caso de Pessoa, repare-se, por exemplo, na secção XIX, de *Epithalamium*, onde o sujeito poético, antes do apelo final à sexualidade, e concentrando-se no *crescendo* do frenesi que pouco a pouco se estende a todos os que assistem à festa de casamento, escreve alguns versos que, pela visualidade e sugestão, são particularmente significativos, no contexto em que nos encontramos:

Now are skirts lifted in the servant's hall.
And the whored belly's stall
Ope to the horse that enters in a rush,
Hal late, too near the gush³⁷.

Por outro lado, atente-se como em alguns textos narrativos de Sá-Carneiro se encontra uma cumplicidade do narrador para com uma determinada conceção que, em primeira e última instâncias, ilustra indubitavelmente a crise do sujeito feminino. Assume aqui importância central uma passagem da novela *O Incesto* (escrita entre Abril e Junho de 1912), onde o narrador, antes de tecer considerações sobre a educação que Luís de Monforte dera à filha, Leonor, e depois de duramente criticar a educação convencional que tiveram as “pobres raparigas” da sua idade, escreve:

Cegas elas próprias, educarão mais tarde identicamente as filhas.
E os homens clamam no seu orgulho revoltante de machos:
– A mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa³⁸.

É este desajustamento entre a educação em nome dos convencionais “bons princípios” e a educação de Leonor (leitura, sem restrições, dos bons livros, convívio com os amigos do pai, poetas, escritores e artistas) que acabaria, entretanto, por conduzir à constituição da personalidade de Leonor, caracterizada fundamentalmente pela sinceridade e pela espontaneidade que os seus dezoito anos patenteavam. De resto, o resultado da

³⁷ Fernando Pessoa, *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas Ingleses* (Tomo I), Lisboa, João Dionísio e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V, 1993, p. 63.

³⁸ Mário de Sá-Carneiro, *Princípio e Outros Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d, p. 220.

“formação do seu corpo e do seu espírito” projetar-se-ia ainda na fisionomia de Leonor, “franca”, “corpo bem musculado, exuberante de alegria e de saúde”. É certo que a sua robustez física não a impediria de morrer com uma grave doença. Contudo, o que importa aqui considerar são dois pontos: em primeiro lugar, o perfil aberto e transparente que caracteriza a personalidade de Leonor – e que, apesar do simbolismo inerente à sua futura doença e morte, acaba por fazer vingar a noção de que a autonomia com que anticonvencionalmente Luís educa a filha permitirá a esta assumir um papel de protagonista na sociedade lisboeta de então; por outro lado, a compleição física – dominada pelas marcas de vigor e vivacidade (“exuberante de alegria e de saúde”), de quase virilidade, como salienta o narrador, ao referir-se ao seu “corpo bem musculado”, a lembrar o corpo da mãe, Júlia Gama (que fugira com um amante) –, cuja descrição feita pelo narrador acentua de igual modo o “corpo flexível de estátua grega admiravelmente musculada”³⁹.

6. Como quer que seja, para além de termos em conta as referências a partir das quais poderemos associar as implicações ideológicas que de certa maneira se encontram já sugeridas no que ficou referido, o que agora nos interessa é circunscrever a crise do sujeito, no que diz respeito ao privilégio de elementos relacionados precisamente com o discurso do e sobre o corpo. Sob este ponto de vista, torna-se evidente que a adoção dessa perspetiva se articula diretamente com o realce de estratégias de leitura que se centram nas componentes que rodeiam a representação do sujeito feminino, nos textos de Almada, Ferro e Pessoa.

Em *Nome de Guerra*, ilustra-se visivelmente esta dimensão particular da crise do sujeito feminino. No polo oposto àquele em que se encontra a Leonor de *O Incesto*, de Sá-Carneiro, e a Maria do romance almadiano, Judite é apresentada pelo narrador com os seus “dezanove anos cheio de cicatrizes”⁴⁰. Marcada desde logo pelo seu *nome de guerra*, esta personagem é descrita pelo narrador “com uma clareza gráfica sem piedade”⁴¹,

³⁹ *Op. cit.*, p. 208.

⁴⁰ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 153.

⁴¹ José-Augusto França, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1986, p. 280.

refletindo-se o tipo de vida que leva nos sinais que fisicamente a marcam: “pescoço horrível”, “cova em triângulo entre as omoplatas”, “falha do pescoço”, “seios hediondos, partidos, duas excrescências inutilizadas”, “nádegas de rapaz”, “barrigas das pernas, grosseiras, saltimbancanescas”, “joelhos estropiados”, “pés horríveis [...] juntamente com as mãos”⁴². Sublinhe-se que não se trata aqui de estudar o que as estratégias representativas utilizadas envolvem do ponto de vista teórico. Interessa, sim, o facto de o narrador (ainda que mediatamente Almada pudesse demonstrar uma grande afeição por aquelas mulheres que, como Judite, Fernanda Morena, Celeste Burguesa e Maria Anã, trabalhavam em clubes noturnos) retratar nua e cruamente a “experimentada” Judite como uma “estátua mutilada da Verdade”⁴³. Esse retrato chega mesmo ao ponto de o narrador a encarar sinteticamente como alguém que “tinha escarrada num focinho animal a triste vida que levava”⁴⁴.

E o que dizer do texto de índole manifestatária *A Idade do Jazz-Band*, quando António Ferro, ao falar sobre a dança e as mulheres, acaba por abordar a relação entre dançar e pensar? Aí, interpreta que a dança “é a ideia fixa da Mulher, a ideia fixa do seu corpo”; e acrescenta: “Quando a Mulher dança, sai fora de si, sai fora de si a passear... [...] As mulheres dançam para não pensar, para que os corpos sejam inteligentes em seu lugar...”⁴⁵.

⁴² José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 144.

⁴³ *Op. cit.*, p. 153.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁵ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 213. Ainda em relação à forma como, nos textos de Ferro, a referência ao corpo feminino se propaga repetidamente, repare-se na situação-limite que se encontra na “novela em fragmentos” *Leviana*, mais concretamente numa carta que Leviana escreve ao narrador, onde, respondendo-lhe com uma atitude semelhante, confessa ter “fragmentado” o corpo daquele, recolhendo cada uma das parcelas em cada amigo que conhece: as sobancelhas no Vasconcelos, o nariz no Jorge, os olhos no Riba de Alva... Dessa forma, com esse “trabalho de colecionadora”, como perversamente escreve, consegue o seu objetivo: “Matar saudades [do narrador] [...], em saudades dispersas do [...] [seu] corpo” (António Ferro, *Leviana*, Lisboa / Porto, Contexto Editora / Livraria Civilização, 1996, pp. 40-41).

O que dizer ainda d'A *Carta da Corcunda para o Serralheiro*⁴⁶ – cuja autoria Pessoa atribui a um pseudónimo seu feminino, Maria José –, no que fundamentalmente diz respeito ao facto de nesse texto desfrutarem de realce inegável os problemas da “escrita feminina” (com tudo o que, no contexto dessa *Carta*, isso envolve) e da alteridade?⁴⁷ Como não ligar esse texto à marginalização da voz feminina no nosso primeiro Modernismo? Em última instância, é assim que a *Carta* pode ser lida: como a representação de uma consciência feminina (Maria José) que enuncia um *discurso de amor* (através de uma carta de amor) e um *discurso do corpo* – potencialmente representados na superfície de um texto também suscetível de remeter à expressão diarística, que envolve componentes dialógicas relativamente intensas⁴⁸.

⁴⁶ Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, Vol. II, 1990, pp. 256–258.

⁴⁷ Note-se que falar, neste contexto, em “escrita feminina”, “escrita feminista” ou “escrita de mulheres” é considerar estas questões no quadro da problemática geral da representação do *eu* enquanto sujeito feminino associado às condições concretas e à configuração assumida por essa representação. Sublinhe-se, aliás, que já num outro estudo procurámos equacionar este e outros problemas com ele relacionados (Dionísio Vila Maior, “Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e *Discurso Feminino*”, *Discursos*, 5, Outubro, 1993, pp. 81–114): nesse texto, antes de nos debruçarmos sobre um dos pseudónimos de Fernando Pessoa, Maria José (cuja escrita reenvia mediatemente para o problema da marginalização do sujeito feminino), apoiámo-nos fundamentalmente em reflexões e teorizações diversas de Elaine Showalter, Alice Jardine, Toril Moi, Gisela Ecker, Teresa de Lauretis, Nancy Miller, Cheryl Walker e Rosi Braidotti. Foi, aliás, com base nessas reflexões que abordámos então alguns problemas importantes no domínio dos Estudos femininos: a figura da *autora* no âmbito dos estudos sobre as mulheres; o *pseudónimo*; a ruptura gradual (sobretudo a partir do século XIX, e conseguida sobretudo com a ajuda de projetos e atividades feministas) com uma *tradição de índole falocêntrica* (que concedia primazia à escrita masculina e marginalizava a mulher); as fases do *criticismo feminista*; as linhas de força do *criticismo feminista norte-americano* e do *ginocriticismo francês*.

⁴⁸ Como se sabe, quer o diário, quer a autobiografia constituem registos de eventos e vivências do sujeito que narra; ambos mantêm também, em termos de orientação de género literário, uma relação com o texto memorialista; note-se, aliás, que, segundo Jean Rousset, o diário constitui mesmo um subgénero da autobiografia (Jean Rousset, “Le journal intime, texte sans destinataire?”, *Poétique*, 56, 1983, p. 435). Porém, e é fundamentalmente o que aqui importa sublinhar, apesar das diferenças entre estes dois modos de escrita (Roger Cardinal, “Unlocking the diary”, *Comparative Criticism*, 12, 1990, pp. 76–79), o *outro* está sempre presente – ou numa perspectiva alteronímica (na autobiografia, e mesmo nesta *Carta* [poder-se-ia talvez pensar na relação entre o nome do senhor António e o nome de Fernando *António* Nogueira Pessoa]), ou numa perspectiva

De que se trata, afinal, esta *Carta*? Trata-se de um texto cuja autoria Pessoa atribui a Maria José, um pseudónimo feminino. Trata-se de um texto onde um *eu* feminino se mede compassadamente com uma existência repetitiva feita de silenciosas tristezas. Este *outro eu* Maria José, corcunda, ama secretamente o serralheiro António. E este nem imagina a paixão escondida daquela que o vê todos os dias por uma janela da sua casa amarela e que lhe escreve uma carta de amor (sem, contudo, a enviar). Nessa carta, escutamos os queixumes de quem, solitária, beija diariamente a angústia de imaginar que nunca será correspondida. Nessa carta, apercebemo-nos de uma vivência amorosa desabitada pela fortuna. Nessa carta, a voz feminina enuncia um *discurso de amor* e um *discurso do corpo*. Nessa carta, encontramos a voz de alguém que foi desafeiçoada pela sorte, de alguém que comparece na vida com uma aparência desencontrada com os padrões estéticos vigentes; e, como um dia disse Bakhtine, “le corps n’est pas quelque chose qui se suffit à lui-même, il a besoin de *l’autre*, d’un autre qui le reconnaisse et lui procure sa forme”⁴⁹. São esses padrões estéticos que nos reenviam para as conotações que o poder patriarcal ocidental sempre atribuiu à relação entre o corpo e o amor. Por isso, facilmente se compreende de que forma *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* se pode traduzir também como um dolorido discurso da fealdade física, quando a triste Maria José escreve: “Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. [...] gostaria [, senhor António,] que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela”.

Entretanto, não se caia no desmando interpretativo de entender contigualmente o *eu* que aqui se lamenta com o cidadão Fernando António Nogueira Pessoa. É conhecida a única relação amorosa que teve Fernando Pessoa, com Ofélia Queirós. É igualmente conhecida a presença

pseudo-comunicacional (a carta de Maria José, onde o destinatário-vazio é o senhor António). Torna-se igualmente evidente que o texto que constitui a *Carta* assume um perfil dialógico, nos termos bakhtinianos, quando se defende a ideia de que “les discours les plus intimes sont eux aussi de part en part *dialogiques*: ils sont traversés par les évaluations d’un auditeur virtuel, d’un auditoire potentiel, même si la représentation d’un tel auditoire n’apparaît pas clairement à l’esprit du locuteur” (V. N. Voloshinov e M. Bakhtine, “La structure de l’énoncé” [1930], *apud* Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981b, p. 294).

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68.

(e a ausência) do sentimento amoroso na obra do poeta. No entanto, Maria José é um *outro eu* de Fernando Pessoa – do mesmo Pessoa que, em registo pseudonímico, assinou outros textos com dezenas de outros nomes, do mesmo Pessoa que, afinal, *criou* os heterónimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Neste sentido, e porque de alguma forma encerra a noção de disfarce, devemos considerar *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* num outro plano teórico: o que diz respeito, diretamente, à noção de *alteridade* estético-literária e, indiretamente, à noção de *pluridiscursividade*.

Por este prisma, a manifestação do sujeito feminino d'*A Carta da Corcunda para o Serralheiro* acaba por, em parte, representar a subversão do discurso monológico realizada pelo Pessoa dos heterónimos. E esta subversão vai mais longe; a subversão pessoana do sujeito monológico: remata a crise do sujeito cartesiano; prorroga a crise ativada por Freud, com a “descoberta” do inconsciente; atesta a “desmitologização do homem”, operada pelo Cubismo e pelo Futurismo, nos primeiros anos do século XX, e, já antes, por Nietzsche, com a referência à “morte de Deus” e à “morte do homem”. E a subversão pessoana do sujeito monológico ilustra tanto a destruição do sujeito autodeterminado do Humanismo Liberal, como a recusa da Verdade monológica; a subversão pessoana do sujeito monológico denuncia o desgaste das noções de estabilidade e continuidade, desgaste esse motivado pela “desconstrução do sujeito”, de Lacan, pela “desposseção do sujeito”, de Foucault, pela “morte do autor”, de Barthes, pelo sentido de “indeterminação”, de Derrida.

Não acabará a subversão pessoana do sujeito monológico por apresentar a desautorização do sujeito unitariamente falocêntrico?

7. Com o que acabámos de escrever, julgamos terem ficado evidenciadas a possibilidade e a necessidade de se partir de alguns textos de Pessoa, Almada, Ferro e Sá-Carneiro para uma complementar ação de reflexão, suscitada, em primeira e última instâncias, por pistas que tanto a Teoria do Discurso Feminino, como as Teorias do Sujeito nos facultam. Duas dessas pistas decorrem, como vimos, das potencialidades estético-

-literárias inerentes à presença do sujeito feminino, quer como sujeito que é representado, quer como sujeito que, alteronimicamente, [se] representa.

Façamos depender a representação do sujeito feminino quer de razões de ordem genericamente cultural, quer de motivos conjunturais e sociais (o papel da mulher no circuito literário, por exemplo), o que é inegável é que os textos lembrados (muitos outros poderíamos evocar) confirmam múltiplas potencialidades ideológico-literárias que a *representação* literária do sujeito feminino, em tempos modernistas, acarreta. E quando se procura sublinhar as virtualidades semânticas que, em textos dos autores estudados, reenviam para a *representação* literária do sujeito, confirma-se plenamente, na esteira em que nos situámos, a *crise do sujeito feminino*.