

Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino

1. A reflexão que, neste trabalho, será empreendida justifica-se por várias razões, das quais a mais relevante é, sem dúvida, a que consiste em saber até que ponto um texto de Fernando Pessoa, assinado por um **pseudónimo feminino** (Maria José), se pode encarar como espaço discursivo duplamente ligado, em primeira instância, à questão da **alteridade** estético-literária e, em segunda instância, à problemática do **discurso feminino***.

A importância da questão aqui liminarmente evocada tem que ver, antes de mais, com a noção segundo a qual, mais do que a um estudioso ou a uma estudiosa, cabe sobretudo ao distanciamento próprio da leitura do **texto literário** a apreensão e dilucidação desse mesmo texto, atitude que tem essencialmente que ver com a lucidez, bom senso e amor da literatura. Toril Moi considera que um importante problema «raised by the distinction between feminist and female is the question of whether men can be feminists or feminist critics» (Moi, 1991: 208). Que esta é uma questão susceptível de controvérsia, num campo privilegiado de diferenças conceptuais e terminológicas, provam-no suficientemente diversos estudos e apreciações no domínio da **Crítica Feminista**; pensamos, no entanto, que não se trata, de modo algum, de se saber se o homem pode ou não ser um «crítico do discurso feminino» ou um «crítico feminista», mas sim de, neste caso, compreender um texto assinado por Maria José, procurando não só corresponder às exigências científicas que impendem sobre o **acto de leitura**, mas

* Leia-se o texto que Fernando Pessoa assina com o pseudónimo de Maria José – «A Carta da Corcunda para o Serralheiro» – e que se encontra no final deste artigo.

Discursos

igualmente envolver tal atitude com o rigor e a precisão teórico-metodológica, procurando atingir um certo grau de especulação crítica.

Tudo isto, porém, deverá ter em conta um correcto equacionamento de dois pressupostos necessariamente implicados na leitura de qualquer texto literário: por um lado, o relevo das concepções metodológicas que se regem pela análise do texto em si mesmo considerado – cujos alicerces teórico-práticos sustentam, portanto, a conveniência de se ler fundamentalmente o «co-texto»; por outro lado, a importância das relações entre Literatura e «realidade contextual», sobretudo no que diz respeito às implicações sócio-culturais que essas relações arrastam, de tal forma que possamos fazer nossas as palavras de Cheril Walker, quando escreve: «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» (Walker, 1990: 571).

2. Num artigo sobre as relações entre feminismo e literatura, Elaine Showalter alude ao **pseudónimo masculino** utilizado por várias escritoras, como sendo uma solução textual de índole técnico-discursiva, ao qual não se podem negar linhas de força que compreendem uma determinada referência assente numa dimensão sócio-cultural:

[...] the appearance of the male pseudonym among British and European women writers in the nineteenth-century, from 'Ernst Ahlgren' (Victoria Benedictson) in Sweden, to George Eliot in England, George Sand in France, and 'Fernan Caballero' (Cecilia Bohl) in Spain, was a clear historical marker of a literary consciousness based on gender, and a new awareness among women that choosing male pen names could invest them with male authority and freedom (Showalter, 1990: 192).

Não é por acaso que, nestas palavras da autora de *A Literature of Their Own*¹, surge a expressão «male authority»; de facto, o que ela sugere é que,

¹ Saliente-se que, neste livro, Showalter, estudando a tradição do feminino na literatura, estabelece três 'etapas' no que diz respeito à «women's writing»: a «feminine phase» (1840-1880), a «feminist phase» (1880-1920) e a «female phase» (1920-actualidade). Cf. Showalter, 1977.

para Showalter, é necessário considerarmos dois aspectos relevantes de toda a tradição literária europeia e britânica [e não só]: por um lado, uma tradição que se revestira de uma dimensão estreitamente ligada ao estatuto totalitário da escrita masculina; por outro, a capacidade que – neste caso, ao nível dos procedimentos discursivos -- as mulheres,



enquanto escritoras, mostraram para levar a cabo a recuperação do feminino. É neste contexto, aliás, que é possível falar na ruptura de toda uma ideologia patriarcal, enquanto factor de activação de uma produtividade histórica, social e literária a que a especificidade do 'código' falocêntrico não pode ser alheia.

Esta questão tem que ver, em primeira instância, com o estatuto genérico da mulher no pensamento patriarcal. A este propósito se refere Rosi Braidotti, quando sublinha que as dominantes desse pensamento incidem sobre a marginalização e estigmatização da mulher, considerada como «matter to be domesticated»; e acrescenta: «This stigmatization of woman turns her into the outsider, or rather, the borderline image, pointing to the outside of the cultural and symbolic order. As the metaphor for the ever-receding possibility of non-order, just like the image of chaos or of the evil genius in Descartes, woman in the patriarchal imaginary incarnates the disquieting possibility of the absence of the law, of its decomposition» (Braidotti, 1991: 213). Ora, se a estes elementos associarmos o cunho deliberadamente injuntivo e pragmático inerente ao Movimento Feminista, confirmaremos sem dificuldade a articulação entre o processo histórico e a dinâmica literária, sobretudo se tivermos em conta a sua postulação dialéctica, no que toca ao penhor finalístico indissociável dos objectivos axiológicos que, pouco a pouco, foram conseguidos com múltiplos projectos e actividades feministas².

² Atente-se para as seguintes datas e acontecimentos mais significativos a este respeito: 1779: a escritora Olympe de Gouges publica um romance em dois volumes, intitulado *Le Prince Philosophe*, com o qual pretende reivindicar os direitos da mulher; 1791: Wollstonecraft publica *A Vindication of*

Discursos

Por outro lado, convém não esquecer que a funcionalidade do discurso feminista, enquanto discurso político e discurso ideológico³, resulta de uma específica evolução cultural que, de forma muito visível no feminismo Norte-Americano⁴, revela um leque de vectores semânticos-metodológicos, particularmente fecundos, distribuídos por três fases: a primeira fase

the Rights of Woman; década de 1840: a Seneca Falls Convention marca o início do movimento político-ideológico de defesa dos direitos da mulher, Margareth Fuller escreve *Woman in the Nineteenth Century* e trabalha como editora do *Dial* e do *New York Tribune*; 1869: John Stuart Mill apresenta, no livro *The Subjection of Women*, as reivindicações daquilo que se chamaria Feminismo (palavra que, como se sabe, terá recebido pela primeira vez o significado de «movimento em favor da emancipação da mulher» em 1872, através de Alexandre Dumas [filho]; no mesmo ano, Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Stanton fundam o National Woman Suffrage Association e, em Inglaterra, as mulheres são admitidas a votar nas eleições para os concelhos municipais; 1878: celebra-se em Paris um congresso feminista internacional; 1888: constituição, no Congresso reunido em Washington, do Conselho Internacional das Mulheres; 1903: fundação da National Women's Trade Union League; 1918: a Inglaterra concede o direito de voto político a todas as mulheres; 1919: em Espanha, a Asociación Nacional de Mujeres Españolas publica um manifesto com todas as suas aspirações; 1920: todos os Estados americanos concedem à mulher o direito de voto; no mesmo ano, a mulher passa a exercer todos os seus direitos políticos nos Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Austrália, Nova Zelândia, Rodésia, Jamaica, Dinamarca, Noruega, Suécia, Islândia, Finlândia, Holanda, Roménia, Luxemburgo, Alemanha e Áustria; 1923: o Women's Party, introduz no Congresso um Equal Rights Amendment. Para uma breve, mas elucidativa visão histórica e sócio-literária do Feminismo, cf. Cuddon, 1991; Leitch, 1988: 307-310; Sainz de Robles, 1982; Showalter, 1990: 182.

³ Quando nos referimos à expressão «discurso ideológico», fazêmo-lo tendo em conta a definição que Carlos Reis nos dá: para ele, o «discurso ideológico» é 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» (Reis, 1983: 242).

⁴ Nos Estados Unidos, o movimento da libertação da mulher adquire uma enorme importância nos anos 60 e 70, juntamente com os movimentos ideológicos que, defendendo os Direitos Civis e o direito de aborto, protestam contra a discriminação sexual, o racismo, a pobreza e a guerra, criam organizações (Friedan's own National Organization for Women [1966], National Black Feminist Organization [1973], escrevem manifestos («Bill of Rights for Women» [1967], «Fourth World Manifesto» [1971], introduzem novas legislações (Civil Rights Act [1964], Congress of the equal Rights Amendment [1970], liberalização da lei do aborto no Alasca, Hawai e New York [1970]), organizam manifestações públicas de protesto (Women's March on the Republican National Convention [1968], Speakout Against Rape of the New York Radical Feminists [1971]), publicam livros de importância nuclear (*The Feminine Mystique* [Betty Friedan, 1963], *Thinking about Women* [Mary Ellmann, 1968], *Sisterhood in Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* [Robin Morgan (ed.), 1970], *Sexual Politics* [Kate Millett, 1970], *Woman in sexist Society* [Vivian Gornick and Barbara Moran (eds.), 1971]); além disso, muitos são os textos de poetas e romancistas feministas (como Tillie Olsen, Toni Morrison e Adrienne Rich), tornando-se muitos deles verdadeiros *best-sellers*: *Fear of Flying* (de Erica Jong), *The Women's Room* (de Marilyn French), *The Color Purple* (de Alice Walker).

do criticismo feminista viabiliza o estabelecimento de um repertório de dominantes teórico-práticas fundamentalmente relacionadas com o ataque directo ao *male sexism*; de acordo com esta dominante, foi possível pôr em causa a validade de um já longo substrato cultural enformado por pressupostos patriarcais, assentes, portanto, na preservação do signo do masculino. A segunda etapa do criticismo feminista afirma-se como um domínio que deixa visivelmente transparecer as linhas de força normalmente articuladas com o estudo da expressão da subjectividade feminina, ou seja, com a análise da *women's writing*. A terceira fase incide sobretudo em atitudes críticas sintonizadas com as estratégias discursivas consentâneas com reflexões provenientes da teoria literária, psicológica, social e histórico-cultural⁵.

Estas indicações, que aqui valem apenas como propostas operatórias, não dispensam, entretanto, duas observações: em primeiro lugar, deve esclarecer-se que todas estas actividades críticas, embora susceptíveis de privilegiar estratégias ideológico-discursivas bastante definidas – para cuja vigência concorrem diversos factores que não nos compete analisar –, reúnem condições para fomentar uma dinâmica inter-relacional; em segundo lugar, importa sublinhar que ainda que o feminismo (enquanto ideologia política) possa, por um lado, ser perspectivado numa óptica sócio-cultural que atesta a sua vigência já no contexto histórico do século XVIII, por outro, ele deve ser encarado (na sua vertente literária e criticista) como uma «recent invention», nas palavras de Elaine Showalter, que acrescenta, logo de seguida:

We can look back on a rich ancestry of women's criticism informed by feminist concerns, including the work of Madame de Staël, Mary Wollstonecraft, George Eliot, Margaret Fuller, Charlotte Perkins Gilman, Oliver Schreiner, Rebecca West, Virginia Woolf and Simone de Beauvoir; but only after the revolutionary year of 1968 did women begin to think of themselves as 'feminist critics', approaching literature with both a political perspective formed by the women's liberation movement, and a training in the contemporary institutions of literary study (Showalter, 1990: 179).

⁵ Sobre esta questão, cf. Moi, 1985: 50-51; Ruthven, 1984: 20-21; Showalter, 1982: 5-10.

Discursos

Ora, a literatura é, como se sabe, uma prática de específicos contornos sociais, os quais funcionam sempre enquanto factores de activação de uma produtividade discursiva cujas virtualidades ideológicas não podem ser encaradas à margem de um «terreno inter-individual»⁶. Deste modo, o que importa para já vincar é que o cerne desta dimensão polifónica da literatura corresponde à impossibilidade de se isolar o sistema literário quer de fenómenos endógenos, quer de fenómenos exógenos; quer isto dizer que o policódigo literário, por meio de um processo de mediação, se correlaciona com os códigos religiosos, ético-morais, míticos e ideológicos, que (quando entendidos na sua globalidade e na sua interdependência dinâmica) conformam o «modelo do mundo», com o qual o texto literário entra em «relação dialógica»⁷.

Levaria certamente muito longe fazer o inventário crítico das discussões que têm tido lugar sobre a problemática do **dialogismo**, assim como sobre o destaque a que, no campo da teoria literária, ainda é sujeito esse conceito⁸; mais do que isso, importa considerar os contributos que, no domínio da exegese pessoana, viabilizam uma melhor e mais eficaz leitura do processo de criação literária de Fernando Pessoa, processo este que conduz à despersonalização literária.

⁶ A expressão «terreno inter-individual» é de Mikhaïl Bakhtine, que, acentuando a dimensão comunicativa e social do discurso ideológico, afirma: «Les signes ne peuvent apparaître que sur un terrain interindividuel. [...] Il est essentiel que ces [...] individus soient socialement organisés, qu'ils forment un groupe (une unité sociale): c'est uniquement à cette condition que peut se constituer un système de signes. Non seulement la conscience individuelle ne peut rien expliquer, mais au contraire elle doit être expliquée elle-même à partir du milieu idéologique et social» (Bakhtine / Voloshinov, 1977: 29-30).

⁷ Recorde-se, a este propósito, o importante texto de Mikhaïl Bakhtine, escrito em 1934-1935, intitulado «Du discours romanesque», e publicado em 1978, juntamente com outros artigos, no livro *Esthétique et théorie du roman*, onde este crítico e teorizador literário escreve: «Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu: il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où ...» (Bakhtine, 1978: 100).

⁸ Para uma melhor elucidação destas questões, cf.: Bakhtine, 1970: *passim*; *id.*, 1978: 83-233; *id.*, 1984: 273-302; Braga, 1985; De Man, 1989; Kloepfer, 1980; Kristeva, 1969: 143-173; Perrone-Moisés, 1978; Kristeva, 1970; Todorov, 1981; Walton, 1981; Todorov, 1984; Zavala, 1991: 37-98; Zima, 1981.

É evidente que a adopção deste ponto de vista se relaciona directamente com o privilégio de estratégias de análise precisas, que incidem nos componentes contextuais que rodeiam o homem individual e social Fernando (António Nogueira) Pessoa. Deste modo, a breve leitura do texto que Pessoa assina sob o pseudónimo feminino de Maria José, assim como a equação da categoria técnico-discursiva que é o pseudónimo (tendo em conta a sua vigência no âmbito da representação literária e, portanto, a sua conjugação com componentes de dimensão artística), estas atitudes operatórias, dizíamos, não podem ignorar duas questões cruciais, que acabam por indicar, em última instância, o caminho que a nossa reflexão terá que trilhar: a primeira é a que aponta para as conexões dialógicas entre Pessoa e o tempo cultural do Modernismo, assim denunciando a peculiaridade de um intercondicionamento, irreduzível, porém, a uma simples projecção especular. Por outro lado, o resultado estético dessa interacção (o Texto pessoano, na sua globalidade, e o texto intitulado «A carta da Corcunda para o Serralheiro», em particular) não pode ver postergados para um plano subalterno os elementos que configuram um peculiar modo de formulação: o **discurso da alteridade**.

Vale a pena lembrar que o relevo de que a primeira questão se reveste deverá anteceder qualquer reflexão técnico-estilística. E é justamente a propósito do conceito de 'crise do sujeito' moderno que Lélia Parreira Duarte esclarece:

A voz enunciadora 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.

Em consequência de sua lucidez, o Poeta apresenta-se como um ser angustiado, dividido, alguém que perdeu os referenciais de evidência e de verdade.

[...] Ao testemunhar a desmistificação da essência no mundo moderno, o Poeta anula a possibilidade de um discurso pleno (Duarte, 1990: 117).

Do exposto, o que em especial nos interessa é o facto de Lélia Duarte traçar uma linha de demarcação no processo de enunciação do sujeito poético Pessoa, linha essa determinada pela configuração própria de três elementos nucleares: em primeiro lugar, a importância que a crise de identidade histórica do homem dos inícios do século XX, com a subsequente perda dos antigos valores, teve para Fernando Pessoa, também ele um indivíduo consciente das reservas e fragilidades que as ideologias de substrato ideológico positivista arrastavam; por outro lado, a possibilidade de definirmos o Texto de Pessoa (fundamentalmente os textos dos heterónimos – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos) como exemplo de demonstração convincente de uma prática artística e literária que desvela a «desmistificação da essência no mundo moderno»; finalmente, a tendência que essa prática pessoana revela para privilegiar a «encenação» da primeira instância discursiva que constitui o sujeito literário, quando a salvação para a «perda do Absoluto em que se debate o homem moderno» se encontra na superação, em termos literários, do eu e do tu e na capacidade que o sujeito literário Pessoa revela para se escrever na 3ª voz.

Todavia, o problema do(s) discurso(s) pessoano(s) coloca-se, no âmbito da teorização literária, igualmente num outro plano, também este directamente contaminado por condicionalismos de natureza histórico-literária. Referimo-nos à questão de se saber até que ponto e em que termos será aceitável fazer do texto assinado por um pseudónimo feminino (Maria José) o veículo expressivo de uma **ideologia da feminilidade**.

De algum modo, este problema está ligado a um outro, que é o da definição do termo e conceito 'heterónimo'. Como se sabe, 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.

Importa, no entanto, referir que o pseudónimo constitui, à partida, unicamente um nome falso, adoptado por diferentes razões que variam de época para época: conotações culturais e convenções de Escola e de época literárias (na literatura arcádica, a referência a mitos da Antiguidade Clássica), forma de ocultação da identidade civil (Júlio Dinis e Diana de Aveleda são pseudónimos de Joaquim Guilherme Gomes Coelho), razões de índole esteticista (Miguel Torga constitui o pseudónimo de Adolfo Correia da Rocha), razões de índole social (Irene Lisboa publicou diversas obras de carácter pedagógico sob o pseudónimo masculino de Manuel Soares e assinou com outro – João Falco – as suas primeiras obras literárias, pela sua condição de mulher e de professora num tempo histórico-cultural vivenciado ainda sob a ideologia patriarcal), motivos pessoais (o modernista Armando Côrtes Rodrigues, temendo represálias da universidade, escreve, no segundo número da revista *Orpheu*, por sugestão de Fernando Pessoa, sob o pseudónimo feminino de Violante de Cysneiros). O heterónimo, todavia, solicita uma conceituação teórica mais completa, à qual preside um enquadramento susceptível de potencialmente representar quatro virtualidades: o heterónimo é, tal como o pseudónimo, um nome diferente do ortónimo, um nome atribuído a um outro eu literário; em segundo lugar, o heterónimo define-se como uma entidade autónoma (apresentando-se como sujeito com um perfil biográfico, cultural e ideológico próprio); além disso, o heterónimo apresenta uma escrita própria (com um estilo específico) que lhe confere uma determinada autonomia em relação ao ortónimo; por fim, o heterónimo é investido de uma capacidade para estabelecer relações dialogais e dialógicas não só com o ortónimo, mas também com possíveis outros heterónimos (estas duas últimas características são evidentes nos heterónimos de Fernando Pessoa).

Deste modo, somos conduzidos, antes de mais, à questão da ocultação e do disfarce a que variavelmente se sujeita o sujeito literário Pessoa; porque encerra um projecto de alteridade, o texto alteronímico de Pessoa – assinado sob o pseudónimo Maria José – tende a sonegar os seus próprios sentidos estético-ideológicos, preferindo por vezes exprimi-los por meio de um discurso que, se não é inteiramente heteronímico, exige, pelo menos, um labor

de decodificação que só atinge esses sentidos, quando não ignorarmos a **teoria da alteridade**. Por isso, o **discurso do pseudónimo** só é cabalmente compreendido se se atentar genericamente nas motivações e estratégias de manifestação técnico-artísticas que presidem à sua elaboração.

Assim, desta problemática não pode dissociar-se a questão da **alteridade** estético-literária. Com efeito, «ce n'est jamais notre âme, seule et unique», como avisa Mikhaïl Bakhtine, «qui se trouve exprimée dans l'événement-contemplation: il s'y introduit toujours un second participant – l'autre fictif, l'auteur non fondé et non autorisé; je ne suis pas seul quand je me regarde dans le miroir, je suis sous l'emprise de l'âme autre» (Bakhtine, 1984: 53). Sabe-se bem que esta articulação entre o **eu** e o **outro** nem sempre escapou aos riscos de uma postulação dicotómica que tende a fragmentar o sujeito literário; mas isso não impede que a alteridade implique um pendor dialéctico à relação **eu/tu**. De facto, vincar que é sempre na categoria do **outro** que o **eu** se expressa literariamente, que, do ponto de vista da discursividade estético-literária, há sempre um **outro** que se exprime e que é necessário que a instância discursiva (que constitui o **eu** literário) se torne um **tu** para o sujeito, beneficiando de um «crescimento de sentido», se poder representar como **outro**, sublinhar isto é privilegiar uma duplicidade dinâmica que se resolve ao nível da discursividade alteronímica não afectada pelo mecanismo dicotómico da fragmentação. De certo modo, Ramon Selden sintetiza o rumo em que nos interessa encaminhar o problema, ao afirmar: «The theory of the persona opens up a division between the poet's identity and the voices of the poem» (Selden, 1990: 57).

A referência à «teoria da *persona*» como fenómeno decorrente de uma actividade polidiscursiva interessa-nos, neste contexto, não só porque assim seremos conduzidos à configuração da categoria do pseudónimo, mas também porque, em função dessa categoria, criaremos condições para superarmos os riscos de uma concepção tendencialmente patriarcal na leitura do texto «A carta da Corcunda para o Serralheiro».

Assim, chamar-se-á a atenção para o cunho alteronímico que afecta a conceituação do **sujeito modernista**; nesta ordem de ideias, a este sujeito há

que reconhecer uma feição determinada pela dinâmica de uma realidade traduzida na subversão do sujeito monológico, cujas formulações discursivas enquadram e plasmam sentidos **outros**, capazes, portanto, de – compreendendo o campo do **outro**, que passa a ser, paradoxalmente, representação do **eu** que já não se é, do **eu** ausente – poderem ser equacionadas como testemunho da «não-pessoa»⁹. Por isso, num artigo dedicado à problemática do criticismo literário feminista, na sua dimensão exegética centrada na figura do autor, Cheryl Walker declara: «In the modern period the author is an effacement, an absence of the personal, who writes him- or herself out of the text through the strategies of fictive composition» (Walker, 1990: 551); logo depois, a autora de *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900* acrescenta:

Though the death of the author may be variously traced to certain nineteenth-century writers like Stéphane Mallarmé and Friedrich Nietzsche, today some of us associate it more often with the theoretical moves of French critics like Foucault, Roland Barthes, or Jacques Derrida who have questioned the whole notion of the unified subject, the center, the self (*Idem*: 552).

Independentemente do problema sobre quem, no nosso século, surge na primeira linha dos estudos filosófico-literários, no que respeita ao estudo do «apagamento do autor»¹⁰, o que, porém, no citado nos interessa é aquilo que leva ao domínio da informação literária propiciada pela literatura modernista, ou seja, uma certa dimensão do sujeito-escritor passível de o fazer transcender o seu estatuto monológico – prática discursiva que, note-se, insinua não propriamente a «morte» desse sujeito, mas sobretudo

⁹ Naquela que é talvez a mais explícita e sistemática reflexão sobre a relação linguística entre o **eu** («pessoa subjectiva»), o **tu** («pessoa não subjectiva») e o **ele** («não-pessoa»), Emile Benveniste pronuncia-se sobre este problema (cf. Benveniste, 1966: 230-232).

¹⁰ Ter-se-á esquecido Cheryl Walker de Mikhaïl Bakhtine? Sobre a questão da alteridade estético-literária e dos conceitos que com ela se connexionam – «dialogismo», «autor», «exotopia», «monólogo», «pluridiscursividade» –, cf. Bakhtine, 1970: 122-124; *id.*, 1978: 85-233; *id.*, 1984: 27-210, 312 e ss., 369 e ss.; Bakhtine/Voloshinov, 1977: 56 e ss.; *id.*, 1981: 293-298.

a sua não coincidência consigo mesmo. Já sabemos que o pseudónimo, no «modern period» [e não só], pode facultar, enquanto um **outro** do autor, indicações de ordem ideológica, mesmo quando o faz pela via da similitude do **eu** do autor. O que mais importa, entretanto, é que as palavras citadas permitem deduzir que ao pseudónimo não é alheia uma certa função pluridiscursiva, justamente proveniente das ligações do sujeito com a época. Por outras palavras, o pseudónimo implica igualmente um substrato de informações que relevam genericamente do espaço histórico em que o ortónimo se recorta e em que o texto (pseudonímico) se projecta. Ora uma tal sugestão mais não faz do que conduzir precisamente a um dos mais importantes elementos do modernismo – a morte do **eu monológico** –, destaque merecido pela sua condição de componente caracterizador do sujeito literário modernista.

Sem prejuízo de eventuais desajustamentos ocasionais, o que nos parece legítimo propor é a existência de condições de produtividade crítica que reclamem a acção combinada de dois sistemas de leitura: a *mirror critique* e a *vamp critique*¹¹, de tal maneira que ambos se relacionem, sem incorrer, portanto, na falácia da simples projecção especular (como se verifica nas análises crítico-feministas que pretendem explicar directamente a obra ou o texto literário a partir de um substrato social, económico e histórico-cultural), nem da leitura unicamente formalista, que considera o texto como entidade que vale apenas por si. Daí que a problemática do metadiscurso feminista, tão importante na teoria da literatura, nos mereça uma atenção especial.

Com efeito, parafraseando Alice Jardine (cf. Jardine, 1982), as linhas de força que informam as teorias feministas contemporâneas dividem-se entre

¹¹ Repare-se como Sandra Gilbert e Susan Gubar se referem a estes dois tipos de leitura: «[...] we must [...] confront the major difference between mirror and vamp critics: where mirror critics believe in the real existence of an entity called an author [...] the vamp critics frequently consider that, as Nelly Furman insists, 'literature is not a representation of experience', and that therefore 'from a feminist view point the question is not whether a literary work has been written by a woman and reflects her experience of life, or how it compares to other works by women ...» (Gilbert e Gubar, 1989: 155).

o criticismo feminista norte-americano e o ginocriticismo francês¹². De uma maneira geral, o primeiro âmbito referido privilegia essencialmente três níveis de estudo internamente articulados entre si: o que assenta na discussão do «sexo do(a) autor(a)», o que valoriza a «mimese literária» (imagens da mulher, estereótipos do género ...) e o que procura a «verdade» dentro ou fora dos trabalhos literários¹³; por outro lado, o ginocriticismo situa-se, de um modo geral, num campo de reflexão que tem sobretudo em conta três aspectos: a desvalorização do autor empírico, a denegação do valor da mimese literária (defendendo, pelo contrário, os «efeitos da linguagem») e a condição indefinida da relação entre verdade e ficção. É assim que, segundo Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, enquanto o ginocriticismo francês se desenvolve segundo parâmetros ideológicos essencialmente psicanalíticos e marxistas, o criticismo feminista americano é fundamentalmente «empírico, indutivo, anti-especulativo» (cf. Marks e Courtivron, 1981: XI). Além disso, para estas autoras, o feminismo francês mostra-se mais vigoroso do que o americano, no ataque ao *male system*.

Um derradeiro aspecto das considerações formuladas pelas teorias feministas que aqui nos cabe, em poucas palavras, referir é o que diz respeito ao triângulo conceptual para que apontam as expressões *female writing*, *feminist writing* e *feminine writing*. Ainda que, numa primeira leitura (aleatória, esva-

¹² Recorde-se que o termo «ginocrítica» foi cunhado por Elaine Showalter, em 1977, no seu livro *A Literature of Their Own*. Mais tarde, em 1990, Showalter refere-se a esta noção, em atitude retrospectiva, nos seguintes termos: «I proposed the word 'gynocriticism' to describe the feminist study of women's writing, including readings of women's texts and analysis of the intertextual relations both between women writers (a female literary tradition), and between women and men» (Showalter, 1990: 189); pouco depois, acrescenta: «Gynocriticism assumes that all writing is marked by gender [...]» (*Idem*: 190). No que diz respeito à metodologia da 'ginocrítica', Showalter realça: «In reading women's texts, gynocriticism has freely experimented with a wide variety of interpretative tools; it does not prescribe a particular mode of textual analysis, and has made extensive use of poststructuralist insights, especially those having to do with the signification of the feminine» (*Idem*: 191). Chama, finalmente, a atenção para o seguinte facto: «While gynocriticism [...] long maintained that all writing was gendered, in practice feminist critics applied this insight only to women's writings» (*Idem*: 197).

¹³ Para uma melhor compreensão do criticismo feminista americano e da sua (também) variedade de posições, cf. Ecker, 1985; Green e Kanh, 1985; Lauretis, 1986; Miller, 1986; Newton e Rosenvelt, 1985; Spillers e Pryse, 1985.

ziada de um *background* conceptual necessário para praticar uma leitura eficaz), tenha que ver com a problemática do **discurso feminino**, esta questão não deixa naturalmente de se integrar no amplo quadro da reflexão acerca da peculiaridade do criticismo literário; e, nesse sentido, é sintomático que Toril Moi declare:

[...] we can [...] define as *female*, writing by women, bearing in mind that this label does not say anything at all about the nature of that writing; as *feminist*, writing which takes a discernible anti-patriarcal and anti-sexist position; and as *feminine*, writing which seems to be marginalised (repressed, silenced) by the ruling social/linguistic order (Moi, 1991: 220).

3. Falar, neste contexto, em «escrita feminina», «escrita feminista» e «escrita de mulheres» é associar a problemática geral da representação do **eu** enquanto categoria feminina às condições concretas e à configuração assumida por essa representação.

Duas linhas de desenvolvimento são suscitadas, de imediato, por estas palavras: por um lado, a que decorre do cuidado com que o pseudónimo de Fernando Pessoa – Maria José – vinca (dentro do tempo histórico-cultural em que o escritor viveu) a **feminidade na escrita**, encarada como semiose internamente coerente com a marginalização da voz feminina no nosso primeiro Modernismo e capaz de inspirar uma aproximação mais minuciosa que procurará particularizar, no âmbito de um **escrita feminina**, dominantes discursivas motivadas por condicionamentos ideológicos; uma segunda pista de reflexão procurará, complementar e concomitantemente, e de acordo com as sugestões anunciadas, alargar-se à elaboração sígnica e às estratégias de codificação, através da análise de afloramentos ideológicos falocêntricos facultados pelas mencionadas dominantes discursivas.

A estas propostas de trabalho não poderão, desde já, ser indiferentes, como se compreende, as tendências de uma longa tradição masculina que marcou, muitas vezes de forma dogmática, a legitimação do homem no espaço literário português – tradição propugnada explícita e/ou tacitamente pela racionalidade clássica –, com a consequente exclusão da mulher desse mesmo espaço. Isso

significa que a construção discursiva do sujeito literário passava essencialmente pela simpatia com os valores patriarcais, onde o signo Mulher se representava como construtividade discursiva reduzida, em termos de produção textual.

Não nos compete, como é óbvio, fazer a análise histórica dessa produção na literatura portuguesa. Referido variavelmente em estudos de teor crítico ou de simples intuitos de divulgação, essa análise constitui a base de apoio de um certo desenvolvimento da seguinte problemática: a representação de uma **consciência feminina** (Maria José) que, pela *self recognition*, enuncia um **discurso de amor** e um **discurso do corpo** potencialmente representados na superfície de um texto também susceptível de remeter à **expressão diarística**.

Deste modo, começaremos por observar que a informação propiciada pel'«A carta da Corcunda para o Serralheiro» releva de um nível de inserção própria, na estrutura discursiva da carta de amor. Recorde-se, a este propósito, que um teórico como Roland Barthes, empenhado em descrever o fenómeno do discurso amoroso em termos semióticos, atenta justamente na existência de determinados patamares de manifestação dos diferentes componentes desse discurso, contemplando explicitamente a importância do acto de o sujeito **escrever o amor**, sabendo que o destinatário não responderá:

Saber que não se escreve para o outro, saber que isto que vou escrever não me fará nunca ser amado por quem amo, saber que a escrita nada compensa, nada sublima, que está precisamente *aí onde tu não estás* -- é o começo da escrita (Barthes, 1987: 130).

Encarado como acto que, por força do seu ímpeto emocional, se resolve num fechamento comunicativo, a «escrita» do amor, conceituada nestes termos, dificilmente atingirá o **outro-destinatário**; Maria José tem clara consciência da impossibilidade de uma resposta desse **outro**, com quem pretenderia manter uma relação amorosa: «O senhor nunca há-de ver esta carta, [...] mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba [...]». Neste caso, o que está em causa é conceder o «poder da mãe» a uma narradora com uma condição existencial de personagem de ficção (ela é um pseudónimo), enquanto entidade susceptível de se adequar àquela coordenada; segundo

Discursos

Barthes, aquele que aceita as «'injustiças' da comunicação», aquele que continua a «falar ligeiramente, ternamente, apesar de não lhe responderem», esse adquire «um grande poder: o da Mãe» (*Idem*: 60).

Se é certo que é plenamente negativista o sentido do texto de Maria José, se é certo também que a dominante temático-discursiva deixa transparecer uma experiência feminina sob o signo da solidão –, também é verdade que isso não chega, em nosso entender, para desvanecer a sobrecarga emocional que o diálogo entre *Pothos* (o desejo do ser ausente) e *Himéros* (o desejo do ser presente) instaura: Maria José, 'dirigindo-se' ao senhor António, diz: «[...] eu não penso senão em si. [...] O senhor é tudo quanto me tem valido na minha doença e eu estou-lhe agradecida sem que o senhor o saiba»; mais à frente, escreve ainda: «Tantas vezes, o senhor não imagina, andei à espera que houvesse outra coisa qualquer na rua quando o senhor passasse e eu pudesse outra vez ver o senhor a ver e talvez olhasse para mim e eu pudesse olhar para si e ver os seus olhos a direito para os meus». Mas que quer isso dizer, “pensar em alguém”? É de novo Roland Barthes quem nos responde: «Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento, não há vida possível) e despertar muitas vezes desse esquecimento. Muitas coisas, por associação, conduzem a ti no meu discurso. “Pensar em ti” nada mais significa do que esta metonímia. Pois, em si mesmo, esse pensamento é vazio: eu não te penso; apenas te faço regressar (na mesma proporção em que te esqueço)» (*Idem*: 58-59). Absorvida a interpretar um papel onde o pacto com a pena e com a comiseração de si decorre em grande parte da **não uniformidade do corpo**, a Maria José acaba por faltar o espaço de manobra para onde possa fugir, tal é a conotação biológica e genética que o poder patriarcal ocidental atribui ao encanto entre o corpo e o amor. Por outras palavras, o texto de Maria José converte-se em discurso da fealdade:

Deve sempre ter pensado sem importância na corcunda do primeiro andar da casa amarela [...]. Eu gosto de si porque gosto de si, e tenho pena de não ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio [...];

Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino

acrescenta, pouco depois:

Eu nunca poderia ter ninguém que gostasse de mim como se gosta das pessoas que têm o corpo de que se pode gostar, mas eu tenho o direito de gostar sem que gostem de mim, e também tenho o direito de chorar, que não se negue a ninguém;

afirma ainda, sempre no mesmo tom:

Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. [...] gostaria que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela [...];

e ainda:

Não é por ser corcunda que estou aqui sempre à janela, mas é que ainda por cima tenho uma espécie de reumatismo nas pernas e não me posso mexer, e assim estou como se fosse paralítica [...]. [...] o senhor não imagina o que é para quem é um trapo como eu que ficou no parapeito da janela de limpar o sinal redondo dos vasos [...];

e termina:

[...] ninguém acha que eu sou nada a não ser uma espécie de gente [...].

Ora, ao mesmo tempo que toma corpo esta peculiaridade, vai-se afirmando também a marca do *outro* presente/ausente, o senhor António. Bakhtine afirma (embora num registo crítico diferente: «[...] 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» (Bakhtine, 1984: 68). Além disso, é a feição de testemunho igualmente diarístico e autobiográfico que aponta nesse sentido, sabido como é que um tal testemunho envolve componentes dialógicos relativamente intensos¹⁴; e é justamente por força desses componentes que aqui se concretiza

¹⁴ 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 (cf. Rousset, 1983: 435). Porém, e é fundamentalmente o que aqui importa sublinhar, apesar das diferenças entre estes dois modos de escrita (cf. Cardinal, 1990:

Discursos

o cruzamento do diálogo com o monólogo. 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, talvez, e mediatamente, 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, um eu que só em função de uma mediação monologal adquire dignidade artística. É Teresa Rita Lopes quem mais explicitamente se refere a esta questão, quando declara que 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, 1990: 142), acrescentando, pouco depois:

A voz feminina da *Carta da Corcunda para o Serralheiro*, assim mesmo intitulada, atinge o ponto máximo nessa escala de despersonalização que Pessoa percorria em todos os sentidos, estacionando em todos de graus. Incarna esse «ninguém» que, na sua própria pessoa, Pessoa sofria sentir-se ser [...] (*Idem*: 143).

Afirma ainda, em jeito de conclusão:

Maria José é o retrato duma alma que sofre por se sentir «feminina» e desprotegida.

Maria José é, também – por mais estranho que pareça – Fernando Pessoa: não por se sentir invertido sexualmente (evitar as leituras simplistas e apressadas) mas porque nesse texto pintou, com o estilo mais despersonalizado que se lhe conhece, o retrato desse «farrapo humano, aborto sobrevivente», «aleijado de espírito» que confessou ver-se ser pela pena de Vicente Guedes do «Diário Lúcido» que escreveu (*Idem*: 145)¹⁵.

76-79), o outro está sempre presente – ou numa perspectiva alteronímica (a autobiografia, e mesmo neste texto -- atente-se na relação entre o nome do senhor António e o nome de Fernando António Nogueira Pessoa), ou numa perspectiva pseudo-comunicacional (a carta de Maria José, onde o destinatário-vazio é o senhor António).

¹⁵ Atente-se, a este propósito, nas semelhanças entre este texto de Maria José e o referido «Diário Lúcido», de Vicente Guedes, quando este se auto-retrata: «Como nunca descobri em mim qualidades que atraíssem alguém, nunca pude acreditar que alguém se sentisse atraído por mim. [...] Nem

Assim se clarifica o posicionamento discursivo desta **personalidade literária** de Fernando Pessoa, ao mesmo tempo destinador e destinatário de um «monólogo» carregado de significados que transcendem a órbita dialógica; porque, de facto, é óbvio que o discurso de Maria José não se consubstancia em enunciado efectivo para o **outro**, o serralheiro, mas assume a dimensão dialógica do discurso interior, que se coaduna com a tendência (neste caso) intuitiva e patética que norteia a invocação de «auditor potencial». Estas premissas são de algum modo confirmadas por Bakhtine, quando afirma 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» (Bakhtine / Voloshinov, 1981: 294). Digamos, assim, que a configuração que Maria José incute ao seu discurso concretiza procedimentos discursivos dotados de grande relevo, se acentuarmos o carácter dialógico do «discurso interior».

Deste modo, reconhecendo a pertinência metodológica de referência ao **outro** como importante complemento do discurso do amor (Barthes afirma que «há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, ainda que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura que há-de vir. Ninguém tem necessidade de falar do amor se não é *para alguém*» [Barthes, 1987: 99]) e, por outro lado, acentuando indirectamente o carácter imediatista das relações entre o esconder o corpo do olhar dos outros (Maria José vive «sempre só à janela») e a ideologia falocêntrica (ela seria a **receptora** de vida, mas é «corcunda», é «uma espécie de gente»; o serralheiro António seria a **fonte** de vida),

posso conceber que me estimem por compaixão, porque, embora fisicamente desajeitado e inaceitável, não tenho aquele grau de amarfanamento orgânico com que entre na órbita da compaixão alheia, nem mesmo aquela simpatia que a atrai quando ela não seja patentemente merecida» (Pessoa, 1986: 924); reconhece, ainda, que «não passa de um farrapo humano, aborto sobrevivente» (*Idem*: 925), e conclui: «Compreendi que era impossível a alguém amar-me, a não ser que lhe faltasse de todo o senso estético [...]. Ver claro em nós e em como os outros nos vêem! Ver esta verdade frente a frente! E no fim o grito de Cristo no calvário, quando viu, frente a frente, a *sua* verdade: Senhor, senhor, porque me abandonaste?» (*Ibidem*).

abre-se de certo modo uma importante pista de reflexão teórica sobre o discurso de Maria José: a que diz respeito ao equacionamento da possibilidade de um **discurso feminino** do pseudónimo de um Pessoa egocentrista (porque «constrói outras pessoas a partir de si próprio» [Lopes, 1990a: 239]) que, na procura do termo exacto, parece ter preferido, em última instância, aquele (a «Viagem») que melhor resolve a dialéctica da representação contínua de **outros eus**:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. [...] Sendo assim, não evoluo, VIAJO. [...] Vou mudando de personalidade, vou [...] 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. Por isso dei essa marcha em mim, não a uma evolução, mas a uma viagem (Pessoa, 1986: 348).

Mas o texto de Maria José interessa-nos também na medida em que pode constituir o fermento e o alicerce de um **discurso feminino** enquanto manifestação referenciável a um universo amoroso, onde o aniquilamento do **eu** é encarado como desejo decorrente da impossibilidade de interacção com o amado. «Dor ou felicidade, atrai-me por vezes o desejo de *me destruir*», afirma Barthes (Barthes, 1987: 114); então, represento um papel diante de mim («sou perante mim próprio o meu teatro» [*Idem*: 184]). E é justamente ao que há de peculiar na figura de Maria José que se atribui um halo de conotações patético-românticas, em que o suicídio é elemento fundamental: «Eu gostava de morrer depois de lhe falar a primeira vez mas nunca terei coragem nem maneiras de lhe falar»; mas a imagética da morte é ainda mais presente, quando Maria José afirma:

Eu às vezes dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janela abaixo, mas eu que figura teria a cair da janela? Até quem me visse cair e a janela é tão baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais machada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas à vela e a corcunda a sair pela blusa e toda a gente a querer ter

pena mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.

A projecção para o futuro, que nestes excertos se conjuga com um movimento masoquista, exerce-se agora de forma plena. Depois de pensar no serralheiro (Maria José «não pensa senão» nele), sabendo da existência da sua «amante» («rapariga loura alta e bonita»), depois de desejar «ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio», e poder «falar» com o amado, Maria José deseja a morte, única solução para um «trapo» que 'está para ali' a «encher o vão da janela e a aborrecer tudo» e todos os que a vêem¹⁶. Mas a relação de Maria José com esse futuro (e, portanto, com o elemento temporal de que ela, pelo menos, imaginariamente, depende) esboça um outro tipo de limitação, também um tanto inibitória, no plano emocional: é que essa morte provocada não participa desse futuro, pois a situação patética imaginada seria, para o próprio sujeito, uma «maçada para os outros». Assim a própria capacidade de 'previsão' de Maria José fica-se pela total convicção, pela certeza feita de clarividência de uma **alteridade diacrónica**; essa 'previsão' assenta fundamentalmente no perscrutar a sua verdade e a dos outros; ela sabe que a consciência individual que tem de si é também uma consciência sócio-ideológica. Atente-se, a este propósito, nas palavras de Bakhtine:

Dans un monde qui m'est extérieur, l'autre s'offre en entier à ma vision, en tant qu'élément constitutif de ce monde. À chaque instant, je vis distinctement toutes les frontières de l'autre, je peux le saisir en entier (Bakhtine, 1984: 56).

Se chamamos a atenção para este facto, é por pensarmos que ele corresponde a uma opção que neste contexto se pode revestir de certa importância. Além da faceta, digamos, ontológica que comporta, uma tal

¹⁶ Se se tratasse aqui de analisar o texto de Maria José unicamente nas incidências de teor diarístico (como, de facto, também existem), poderíamos fazer nossas as palavras de Roger Cardinal: «Death – death feared, desired or hopelessly enigmatic – is indeed the tacit theme of themes, that which shimmers through the surface detail as the ultimate 'meaning' behind all diaries, texts which, in principle at least, are synonymous with a person's journey through life» (Cardinal, 1990: 84).

opção deixa perceber que esta «Carta» não é um texto pacífico, do ponto de vista dialógico-existencial. De facto, traduzindo uma espécie de actividade literária em que um outro (o serralheiro) cria uma tendência para o desvanecimento progressivo do eu (Maria José) – resultante, em última instância, de uma componente sob o signo de uma insistente pulsão da morte –, a «Carta» de Maria José não esconde as dificuldades inerentes à elaboração de um discurso que, sem postergar a peculiaridade estético-emocional do seu autor [-pseudónimo], procura encontrar a percepção de si na categoria desse outro. Ora, do nosso ponto de vista, o que importa assinalar é que este labor de alteridade não é inocente, no que toca à definição subjectiva do eu que a concretiza; porque, de facto, é o movimento dialéctico, efeito da confrontação do presente sempre triste com um momento feliz do passado, que desencadeia a identificação eu/outro. E é justamente ao que há de particular nesse movimento que Maria José atribui uma moldura de conotações profundamente sensuais, em que o gesto e o olhar falam o discurso do amor (o «mutismo» no discurso do amor é, pelo contrário, «a morte» [Barthes, 1987: 197]):

Houve um dia que o senhor vinha para a oficina e um gato se pegou à pancada com um cão aqui defronte da janela, e todos estivemos a ver, e o senhor parou, ao pé do Manuel das Barbas, na esquina do barbeiro, e depois olhou para mim para a janela, e viu-me a rir e riu também para mim, e essa foi a única vez que o senhor *estive a sós comigo* [it. nosso], por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar.

Repare-se que este momento de amor (na perspectiva de Maria José, evidentemente) não se circunscreve a um momento passado; evocando um episódio vivido a dois¹⁷, Maria José reintegra-se num tempo dinamicamente saído da contraposição passado/presente. Seria nesse tempo – o futuro – que ela poderia certamente construir (ainda que «com outro corpo e outro

¹⁷ E que é o diário senão o registo (quotidiano, claro, mas isso é outra história!) de eventos e vivências que marcam situações extremamente impressivas para o sujeito que o escreve?

feito») a eternidade amorosa que o circunstancialismo lhe nega. E dizemos 'certamente', porque subsiste, apesar de tudo, uma ambiguidade: a que envolve aquele «desejo que o senhor [...] nunca saiba de mim», de certa forma insusceptível de ser clarificado e explicitamente revelado («porque lhe estou eu a escrever se lhe não vou mandar esta carta?»), no contexto de um discurso (o amoroso) a que não é estranha também certa carga de 'loucura', decorrente da **alteridade reversiva** inerente ao sujeito apaixonado (em geral): Maria José é um eu que gostaria de se tornar um **outro sujeito** (lembramo-nos do «Eu é um outro» rimbaudiano), sem poder deixar de ser eu.

4. Com o que acabámos de escrever, julgamos terem ficado evidenciadas a possibilidade e a necessidade de se partir d'«A carta da Corcunda para o Serralheiro» para uma complementar acção de reflexão suscitada, em primeira e última instância, por pistas que a Teoria do Sujeito e o copioso lastro crítico da Teoria do discurso feminino nos facultam.

Uma dessas pistas decorre das dificuldades que rodeiam a caracterização do discurso feminino, nomeadamente no que toca às suas virtualidades de representação alteronímica. A este propósito, escreve Cheryl Walker: «My own brand of *persona criticism* assumes that to erase a woman poet as the author of her poems in favor of an abstract indeterminacy is an act of oppression» (Walker, 1990: 571). Não é este o local, como parece óbvio, para explicar um tal posicionamento crítico, uma vez que o estudo exaustivo do «*persona criticism*» numa (também completa) contextura histórico-cultural transcende em muito os limites e os objectivos do presente estudo; de qualquer modo, e não querendo nós construir nenhum discurso de «opressão», quer a façamos depender de razões de ordem genericamente cultural, quer de movimentos conjunturais e sociais (o papel da mulher no circuito literário, por exemplo), quer ainda da concorrência de solicitações dos estudos literários actuais, o que é inegável é que a «Carta» de Maria José-Fernando Pessoa nos cativa pelas potencialidades ideológico-literárias que a crise do sujeito modernista acarreta. Quando procura vincar as virtualidades presentes no texto literário de uma escritora (ou de um pseudónimo feminino) – defendendo a concepção segundo a qual a crise do autor espelha a disso-

lução do dogma da paternidade cristalizada pela ideologia patriarcal, ou a noção de que a identidade sócio-sexual constitui, entre outros, um importante factor de interpretação daquele texto, ou ainda a ideia assente na história de Aracnídea (cf. Miller, 1986a) –, a teoria crítica feminista aponta para um problema que importa resolver: o carácter polifónico do texto literário, entendido como articulação e interacção de «vozes» irredutíveis a uma mensagem monológica. Constituirá a «Carta da Corcunda para o Serra-lheiro», de Maria José, um exemplo paradigmático de **discurso feminino**? Responderíamos afirmativamente, se tal «Carta» fosse enquadrada em termos dialógicos, no sentido de um texto escrito em função de um contexto preciso e dotado de contornos sociais, políticos e ideológicos que não podem deixar de contaminar Fernando António Nogueira Pessoa (não terá escolhido Pessoa precisamente um pseudónimo feminino para, no plano das formulações literárias, expressar aquilo que ele, enquanto sujeito poético masculino Pessoa, 'não poderia' exprimir?). Lembremo-nos, neste contexto, da famosa carta de Mário de Sá-Carneiro, dirigida a Fernando Pessoa e datada de 2 de Dezembro de 1912:

Nos bons tempos de 80, quando Bourget florescia, nos rapazes de vinte anos o que se estudava eram as «complicações sentimentais» -- quer dizer, «amorosas». A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior (Sá-Carneiro, 1992: 34-35)¹⁸.

¹⁸ Não nos podemos, contudo, esquecer, do papel determinante que, antes do primeiro Modernismo Português, tiveram no desenvolvimento da consciência literária feminina, várias personalidades como Guiomar Torresão, Maria Amália Vaz de Carvalho, Angelina Vidal e Ana de Castro Osório. Realce-se, ainda, o papel que, após o primeiro Modernismo, tiveram, na consagração dessa consciência, as poetisas Marta Mesquita da Câmara, Fernanda de Castro e Virgínia Vitorino, as romancistas Maria Lamas, Maria Archer, as romancistas e contistas Raquel Bastos, Adelaide Félix, a declamadora Manuela Porto e (como não poderia deixar de ser) Irene Lisboa e Florbela Espanca.

Mas esta perspectivização, centrada num plano de vinculação sintagmática, não elimina, obviamente, referências de natureza paradigmática. Pelo contrário: ela serve-nos basicamente como ponto de apoio que permite o equacionamento da representação do sujeito ao nível das instâncias de enunciação do discurso que enuncia (alteronimicamente ou não). Assim, da interação dialéctica destas postulações poderá resultar, na nossa perspectiva, **uma síntese crítica** que desejamos concretizar com este trabalho.

Não nos esqueçamos, todavia, da advertência de Fernando Pessoa:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e despersonalização do dramaturgo. [...] Desde que o crítico fixe [...] que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade. [...] Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir (Pessoa, 1986: 302-303).

A carta da Corcunda para o Serralheiro *

Senhor António:

O senhor nunca há-de ver esta carta, nem eu a hei-de ver segunda vez porque estou tuberculosa, mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba, porque se não escrevo abafo.

O senhor não sabe quem eu sou, isto é, sabe mas não sabe a valer. Tem-me visto à janela quando o senhor passa para a oficina e eu olho para si, porque o espero a chegar, e sei a hora que o senhor chega. Deve sempre ter pensado sem importância na corcunda do primeiro andar da casa amarela, mas eu não penso senão em si. Sei que o senhor tem uma amante, que é aquela rapariga loura alta e bonita: eu tenho inveja dela mas não tenho ciúmes de si porque não tenho direito a ter nada, nem mesmo ciúmes. Eu gosto de si porque gosto de si, e tenho pena de não ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio, e poder ir à rua e falar consigo ainda que o senhor me não desse razão de nada, mas eu estimava conhecê-lo de falar.

O senhor é tudo quanto me tem valido na minha doença e eu estou-lhe agradecida sem que o senhor o saiba. Eu nunca poderia ter ninguém que gostasse de mim como se gosta das pessoas que têm o corpo de que se pode gostar, mas eu tenho o direito de gostar sem que gostem de mim, e também tenho o direito de chorar, que não se negue a ninguém.

Eu gostava de morrer depois de lhe falar a primeira vez mas nunca terei coragem nem maneiras de lhe falar. Gostava que o senhor soubesse que eu gostava muito de si, mas tenho medo que se o senhor soubesse não se importasse nada, e eu tenho pena já de saber que isso é absolutamente certo antes de saber qualquer coisa, que eu mesmo não vou procurar saber.

Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. Dizem que todas as corcundas são más, mas eu nunca quis mal a ninguém. Além disso sou doente, e nunca tive alma, por causa da doença, para ter grandes raivas. Tenho dezanove anos

* Este texto foi retirado de Maria Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990, vol. II, pp. 256-258. Note-se que foi transcrito com ortografia actualizada.

Discursos

e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade, e doente, e sem ninguém que tivesse pena de mim a não ser por eu ser corcunda, que é o menos, porque é a alma que me dói, e não o corpo, pois a corcunda não faz dor.

Eu até gostava de saber como é a sua vida com a sua amiga, porque como é uma vida que eu nunca posso ter – e agora menos que nem vida tenho – gostava de saber tudo.

Desculpe escrever-lhe tanto sem o conhecer, mas o senhor não vai ler isto, e mesmo que lesse nem sabia que era consigo e não ligava importância em qualquer caso, mas gostaria que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela, e ter mãe e irmãs que gostam da gente mas sem ninguém que goste de nós, porque tudo isso é natural e é a família, e o que faltava é que nem isso houvesse para uma boneca com os ossos às avessas como eu sou, como eu já ouvi dizer.

Houve um dia que o senhor vinha para a oficina e um gato se pegou à pancada com um cão aqui defronte da janela, e todos estivemos a ver, e o senhor parou, ao pé do Manuel das Barbas, na esquina do barbeiro, e depois olhou para mim para a janela, e viu-me a rir e riu também para mim, e essa foi a única vez que o senhor esteve a sós comigo, por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar.

Tantas vezes, o senhor não imagina, andei à espera que houvesse outra coisa qualquer na rua quando o senhor passasse e eu pudesse outra vez ver o senhor a ver e talvez olhasse para mim e eu pudesse olhar para si e ver os seus olhos a direito para os meus.

Mas eu não consigo nada do que quero, nasci já assim, e até tenho que estar em cima de um estrado para poder estar à altura da janela. Passo todo o dia a ver ilustrações e revistas de modas que emprestam à minha mãe, e estou sempre a pensar noutra coisa, tanto que quando me perguntam como era aquela saia ou quem é que estava no retrato onde está a Rainha de Inglaterra, eu às vezes me envergonha de não saber, porque estive a ver coisas que não podem ser e que eu não posso deixar que me entrem na cabeça e me dêem alegria para eu depois ainda por cima ter vontade de chorar.

Depois todos me desculpam, e acham que sou tonta, mas não me julgam parva, porque ninguém julga isso, e eu chego a não ter pena da desculpa, porque assim não tenho que explicar porque é que estive distraída.

Ainda me lembro daquele dia que o senhor passou aqui ao Domingo com o fato azul claro. Não era azul claro, mas era uma sarja muito clara para o azul escuro que costuma ser. O senhor ia que parecia o próprio dia que estava lindo e eu nunca tive tanta inveja de toda a gente como nesse dia. Mas não tive inveja da sua amiga, a não ser que

o senhor não fosse ter com ela mas com outra qualquer, porque eu não pensei senão em si, e foi por isso que invejei toda a gente, o que não percebo mas o certo é que é verdade.

Não é por ser corcunda que estou aqui sempre à janela, mas é que ainda por cima tenho uma espécie de reumatismo nas pernas e não me posso mexer, e assim estou como se fosse parálitica, o que é uma maçada para todos cá em casa e eu sinto ter que ser toda a gente a aturar-me e a ter que me aceitar que o senhor não imagina. Eu às vezes dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janela abaixo, mas eu que figura teria a cair da janela? Até quem me visse cair ria e a janela é tão baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais maçada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas à vela e a corcunda a sair pela blusa e toda a gente a querer ter pena mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.

(...)

– e enfim porque lhe estou eu a escrever se lhe não vou mandar esta carta? O senhor que anda de um lado para o outro não sabe¹ qual é o peso de a gente não ser ninguém. Eu estou à janela todo o dia e vejo toda a gente passar de um lado para o outro e ter um modo de vida e gozar e falar a esta e àquela, e parece que sou um vaso com uma planta murcha que ficou aqui à janela por tirar de lá.

O senhor não pode imaginar, porque é bonito e tem saúde o que é a gente ter nascido e não ser gente, e ver nos jornais o que as pessoas fazem, e uns são ministros e andam de um lado para o outro a visitar todas as terras, e outros estão na vida da sociedade e casam e têm baptizados e estão doentes e fazem-lhe operações os mesmos médicos, e outros partem para as suas casas aqui e ali, e outros roubam e outros queixam-se, e uns fazem grandes crimes e há artigos assinados por outros e retratos e anúncios com os nomes dos homens que vão comprar as modas ao estrangeiro, e tudo isto o senhor não imagina o que é para quem é um trapo como eu que ficou no parapeito da janela de limpar o sinal redondo dos vasos quando a pintura é fresca por causa da água.

Se o senhor soubesse isto tudo era capaz de de vez em quando me dizer adeus na rua, e eu gostava de se lhe poder pedir isso, porque o senhor não imagina, eu talvez não vivesse mais, que pouco é o que tenho de viver, mas eu ia mais feliz lá para onde se vai se soubesse que o senhor me dava os bons dias por acaso.

¹ Variante: «Calcula».

Discursos

A Margarida costureira diz que lhe falou uma vez, que lhe falou torto porque o senhor se meteu com ela na rua aqui ao lado, e essa vez é que eu senti inveja a valer, eu confesso porque não lhe quero mentir, senti inveja porque meter-se alguém connosco é a gente ser mulher, e eu não sou mulher nem homem, porque ninguém acha que eu sou nada a não ser uma espécie de gente que está para aqui a encher o vão da janela e a aborrecer tudo que me vê, valha-me Deus.

O António (é o mesmo nome que o seu, mas que diferença!) o António da oficina de automóveis disse uma vez a meu pai que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não há direito a viver, que quem não trabalha não come e não há direito a haver quem não trabalhe. E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar à janela com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralítica, e tendo maneira de encontrar as pessoas de quem gosta, e depois poderia produzir à vontade o que fosse preciso porque tinha gosto para isso.

Adeus senhor António, eu não tenho senão dias de vida e escrevo esta carta só para a guardar no peito como se fosse uma carta que o senhor me escrevesse em vez de eu a escrever a si. Eu desejo que o senhor tenha todas as felicidades que possa desejar e que nunca saiba de mim para não rir porque eu sei que não posso esperar mais.

Eu amo o senhor com toda a minha alma e toda a minha vida.

Aí tem e estou a chorar.

[s/d]

Referências bibliográficas

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) -- *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978) -- *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984) -- *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl; VOLOSHINOV, V. N. (1977) -- *Le Marxisme et la Philosophie du Langage. Essai d'application de la méthode sociologique en Linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BAKHTINE, Mikhaïl; VOLOSHINOV, V. N. (1981) -- «La Structure de l'énoncé», *apud* Tzvetan Todorov -- *Mikhaïl Bakhtine: le Principe Dialogique Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 287-316.
- BARTHES, Roland (1987) -- *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- BENVENISTE, Emile (1966) -- *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. 1.
- BRAGA, Maria Lúcia Santaella (1985) -- «Dialogismo (M. M. Bakhtine e Ch. S. Peirce: semelhanças e diferenças)», in *Cruzeiro Semiótico*, II, Janeiro, pp. 5-13.
- BRAIDOTTI, Rosi (1991) -- *Patterns of Dissonance*, New York, Routledge.
- CARDINAL, Roger (1990) -- «Unlocking the Diary», in *Comparative Criticism*, 12, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 71-87.
- CUDDON, J. A. (1991) -- *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3ª ed., Cambridge, Cambridge Center, pp. 338-342.
- DE MAN, P. (1989) -- «Diálogo e Dialogismo», in *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70, pp. 137-145.
- DUARTE, Lélia Parreira (1990) -- «Perda do Absoluto e Ironia em Fernando Pessoa», in *Encontro Internacional do Centenário de Fenando Pessoa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 117-119.
- ECKER, Gisela (ed.) (1985) -- *Feminist Aesthetics*, London, The Women's Press.
- GREEN, Gayle; KANH, Coppelia (eds.) (1985) -- *Making a Difference*, London, Methuen.

Discursos

- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (1989) – «The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism», in Ralph Cohen (ed.) – *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, pp. 114-166.
- JARDINE, Alice (1982) – «Gynesis», in *Diacritics*, 12, Summer, pp. 56-61.
- KLOEPFER, R. (1980) – «Dynamic Structures in Narrative Literature. 'The Dialogic Principle'», in *Poetics Today*, vol. I, nº 4, Tel Aviv, pp. 15-134.
- KRISTEVA, J. (1969) – *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1970) – «Une Poétique Ruinée», prefácio a Mikhaïl Bakhtine – *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 5-27.
- LAURETIS, Teresa de (ed.) (1986) – *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press.
- LEITCH, Vicent B. (1988) – «Feminist Criticism», in *American Literary Criticism from the 30s to the 80s*, New York, Columbia University Press, pp. 307-331.
- LOPES, Maria Teresa Rita (1990) – *Pessoa por Conhecer – Roteiro para uma Expedição*, Lisboa, Editorial Estampa, vol. I.
- LOPES, Maria Teresa Rita (1990a) – *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, vol. II.
- MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle (eds.) – *New French Feminisms: An Anthology*, New York, Shoken.
- MILLER, Nancy K. (ed.) (1986) – *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press.
- MILLER, Nancy (1986a) – «Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic», in Nancy Miller (ed.) – *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, pp. 270-295.
- MOI, Toril (1985) – *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen.
- MOI, Toril (1991) – «Feminist Literary Criticism», in Ann Jefferson; David Robey (eds.) – *Modern Literary Theory – A Comparative Introduction*, 2ª ed., London, B. T. Batsford Ltd., pp. 204-21.
- NEWTON, Judith; ROSENFELT, Deborah [eds.] (1985) – *Feminist Criticism and Social Change*, New York, Methuen.

Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino

- PERRONE-MOISÉS, L. (1978) – «Crítica e intertextualidade», in *Texto, Crítica, Escritura*, São Paulo, Editora Ática, pp. 58-75.
- PESSOA, Fernando (1986) – *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, vol II.
- REIS, Carlos (1983) – *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina.
- ROUSSET, Jean (1983) – «Le Journal Intime, Texte sans Destinataire?», in *Poétique*, 56, pp. 435-443.
- RUTHVEN, K. K. (1984) -- *Feminist Literary Studies: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1992) -- *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I*, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1982) – *Diccionario de la Literatura*, 4ª ed., Madrid, Aguilar, Tomo I, pp. 505-506.
- SELDEN, Raman (1990) – «From Persona to the Split Subject», in *Comparative Criticism*, 12, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 57-70.
- SHOWALTER, Elaine (1977) – *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (1982) – «Introduction: The Feminist Critical Revolution», in Elaine Showalter (ed.) – *The New Feminist Criticism: essay on Women, Literary, and Theory*, New York, Pantheon, pp. 3-17.
- SHOWALTER, Elaine (1990) – «Feminism and Literature», in Peter Collier; Helga Geyer-Ryan (eds.) – *Literary Theory Today*, Cambridge, Polity Press, pp. 179-202.
- SPILLERS, Hortense; PRYSE, Marjorie (1985) – *Conjuring*, Bloomington, Indiana University Press.
- TODOROV, T. (1981) – *Mikhaïl Bakhtine: le Principe Dialogique Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil.
- TODOROV, T. (1984) – «L'humain et l'interhumain (Mikhaïl Bakhtine)», in *Critique de la Critique*, Paris, Seuil, pp. 83-103.

Discursos

WALKER, Cheryl (1990) – «Feminist Literary Criticism and the Author», in *Critical Inquiry*, 16, 3, Spring, pp. 551-571.

WALTON, W. G. (1981) -- «V. N. Voloshinov: a Marriage of Formalism and Marxism», in Peter Zima (ed.) – *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*, Amsterdam, John Benjamins B. V., pp. 39-102.

ZAVALA, Iris M. (1991) -- *La Posmodernidad y Mijail Bajtin – Una Poética Dialógica*, Madrid Espasa Calpe.

ZIMA, P. V. (1981) – «Text and Context: the Socio-linguistic Nexus», in Peter Zima (ed.) – *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*, Amsterdam, John Benjamins B. V., pp. 103-135.