O vazio feminino do *Orpheu*: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia

Le vide femelle chez l´*Orpheu* : Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela et Ophélia

Maria Lúcia Dal Farra *
Universidade Federal de Sergipe

Resumo

Orpheu contou apenas, dentre o rol dos seus colaboradores, com uma poetisa: Violante de Cysneiros, na verdade, não uma mulher, mas um "fingimento poético". Nessas publicações, o lugar da mulher praticamente inexiste e, a crer nas obras de seus integrantes, muito embora fossem estes os mais insignes representantes da vanguarda literária portuguesa de então, as questões relativas ao feminino acabaram ficando acantoadas nos mesmos lugares canônicos que antes ocupavam. Todavia, algumas mulheres do tempo estiveram, de algum modo, concernidas ao *Orpheu* – ainda que nos seus bastidores. É sobre a proximidade entre elas (Violante de Cysneiros, Cecília Meireles, Judith Teixeira, Florbela Espanca, Maria José e Ophélia Queiroz) e aqueles do *Orpheu,* que este artigo se debruça.

Palavras-chave: literatura comparada; Orpheu; escrita de mulheres.

Résumé

Il s´agit d`approcher certaines femmes (Cecilia Meireles, Judith Teixeira, Florbela Espanca - qui, d´ailleurs, n´ont pas eu lieu comme colaboratrices dans l`*Orpheu*), avec les auteurs du Modernisme Portugais. Et de connaître un peu plus la soi-disante "femme" Violante de Cysneiros, les voix femelles de Pessoa (y comprise Maria José) et la presence de Ophélia de Queiroz chez son fiancé

Mots-clés : littérature comparée ; Orpheu ; écritures de femmes.

● **Enviado em: 01/08/2016**
● **Aprovado em: 08/12/2016**

* Maria Lúcia Dal Farra é pesquisadora do CNPq e aposentada como titular da UFS. Foi professora na Usp, na Unicamp (onde pertenceu à equipe de Antonio Candido, fundadora do Depto de Teoria Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem), em Berkeley. Tem diversos livros publicados sobre Florbela Espanca, além de outro sobre Vergílio Ferreira e sobre Herberto Helder. É prêmio Jabuti de Poesia (2012).

Para Patrício Cardoso, com carinho.

Nos bastidores da revista *Orpheu*, emblemática do Modernismo Português e seu órgão fundador, há muito a especular, sobretudo no que concerne ao não-lugar das mulheres. Nas páginas dessa revista-movimento, a única escritora a ali comparecer não passa de uma mulher-fake, de um simulacro de poetisa, nascida da pena de um dos colaboradores da revista – o açoriano Armando Cortes-Rodrigues, aliás, grande amigo de Cecília Meireles. Refiro-me à "poetisa" Violante de Cysneiros[1]. Por isso mesmo, torna-se curioso que, dentre os epítetos malévolos com que *Orpheu* foi achacado pelos críticos e leitores da época, haja um deles que diga respeito a esse mesmo universo aqui ausente. *Orpheu*, por ter sido considerado uma gozação, uma esculhambação, uma publicação carente de seriedade intelectual – foi dita uma... "revista de mulheres" [2].

No entanto, se nos atentarmos para o mito desse músico-poeta-cantor Orpheu, filho de Calíope, que nomeia, pois, esta revista só de rapazes (espécie de "Clube do Bolinha" *avant la lettre)*, logo nos daremos conta de que, no rol das tradições à volta desse grande herói grego, uma das razões de ele ter sido assassinado pelas mulheres da Trácia parece residir no menosprezo que a elas teria votado após o seu regresso da Pátria dos Mortos. Egresso do Inferno, do Reino de Perséfone, para onde teria se endereçado a fim de buscar trazer de volta a sua Eurídice, Orpheu demonstraria às mulheres um desprezo ostensivo, o que foi compreendido pelas Mênades como sinal tanto da sua fidelidade trans-universal à amada mulher, quanto da sua preferência pela companhia de mancebos. Os Mistérios de Orpheu, os Mistérios Órficos, oriundos dessa experiência por tais andanças pelo mundo ctônico, eram vedados às mulheres. Para transmiti-los, Orpheu se reunia à noite com os mancebos, numa morada fechada, em que as armas que portavam eram deixadas diante da entrada da casa. Capturadas pelas bacantes, estas mesmas armas exterminariam a Orpheu e a seus fiéis, num golpe de extrema loucura e ardor da parte das exorbitadas bacantes[3].

No caso desta revista portuguesa fundada por Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, teria esta versão, dentre todas as variantes do mito de Orpheu, alguma razão de ser?![4]

---

1 KLOBUCKA, Ana – "A mulher que nunca foi...: para um retrato bio-biográfico de Violante de Cysneiros". *Colóquio/Letras 117/118*. Lisboa: FCG, set. 1990, pp. 103-113.

2 PESSOA, Fernando – *Sensacionismo e outr*os Ismos (ed. de Jerónimo Pizarro). Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009, p. 61.

3 BRANDÃO, Junito - *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991, 2º. vol. pp.196-204.

4 Esta é uma questão que ocupa, aliás, o cerne do artigo (que sigo) de AMADO, Nuno – "Orpheu... e Eurídice". *Revista Estranhar Pessoa n. 2.* Lisboa: Universidade de Lisboa, outubro de 2015, pp. 57-70.

Para não tentar responder a tal questão mas sim dilatá-la, tentarei passar em revista algumas das mulheres do tempo que estiveram, de algum modo, concernidas ao *Orpheu.* Falo de Violante de Cysneiros, de Cecília Meireles, de Maria José, de Judith Teixeira, de Florbela Espanca e de Ophélia Queiroz.

1. VIOLANTE DE CYSNEIROS

Como referi, Violante de Cysneiros é o pseudônimo oculto do poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, e permanece sendo a mais viva figuração do "não-lugar da mulher" no Modernismo Português. Violante se inaugura no *Orpheu 2,* apresentando 9 composições poemáticas em redondilha maior, sendo que, destas, 6 são sonetos, produções dedicadas ao "Sr. Álvaro de Campos, o Mestre", ao "Sr. Alfredo Pedro Guisado", ao "Sr. Mário de Sá-Carneiro", ao "Sr. Armando Cortes-Rodrigues" e "A mim própria de há dois anos". Os poemas foram introduzidos no *Orpheu* por meio de uma carta dita do próprio punho da "poetisa", datada de 5 de junho de 1915, dirigida a Pessoa, mas tendo como destinatário final a Álvaro de Campos, a quem Violante solicita a possibilidade de que os seus versos, uma vez considerados favoráveis por Campos, pudessem comparecer nas páginas dessa revista.

Como depois se descobrirá, Violante não passou de uma estratégia de publicação do jovem Cortes-Rodrigues, então na universidade, e que, temendo as possíveis represálias acadêmicas do Professor Adolfo Coelho, ferrenho crítico das "bobagens" do *Orpheu*, teria apenas se disfarçado com esse nome feminino para ali introduzir suas composições. Quarenta anos depois, o poeta açoriano nos assegura que tanto o nome da "poetisa" quanto a sua concepção lhe foram sugeridos pelo amigo Fernando Pessoa, que sempre o aconselhara a experimentar a tática poética do "outrar-se"[5].

Violante é, para que se saiba, o nome de uma das primeiras mulheres poetisas portuguesas – Violante do Céu (o que, aliás, digo em surdida, é, ao pé da letra, indicativo de uma transgressão feminina que está na raiz da cultura cristã – a de violação do céu pelo pecado original...). Trata-se de uma freira, de uma Sóror setecentista e sonetista barroca longeva (que viveu 92 anos, entre 1601 e 1693), e que glosou o amor como um exercício de espírito segundo as normas do raciocínio conceptista. Cito-a: "Amor, se uma mudança imaginada/ é já, com tal razão, minha homicida,/ que será se passar de ter temida/ a ser, como temida, averiguada?"

[5] "Diálogo com o Poeta Armando Cortes-Rodrigues". *O Primeiro de Janeiro*. 28 de Outubro de 1953, p. 3

O curioso é que o som deste nome ("Violante do Céu") parece ecoar no som do nome desta "poetisa" órfica (Violante de Cysneiros) – o que de certo insinua um Pessoa atento à literatura feminina portuguesa.

Num ensaio sobre tal "escritora", Ana Klobucka examina a concernência de cada uma de suas peças à postura poética de cada um dos destinatários de suas dedicatórias. A interlocução travada entre os poemas e seus destinatários acaba por sublinhar, na digital literária de Violante de Cysneiros, uma "filiação" com estes senhores, objetos das *dédicaces*, que, assim, resultam eleitos como os seus "mestres" – fato que, por certo, lembra uma postura culturalmente feminina, o da mulher constituir-se como um "anexo" masculino.

Os escritores a quem as peças são dirigidas parecem erigir, portanto, uma espécie de panteão masculino de ídolos: são, digamos assim, os tutores da tal "poetisa", seus iniciadores, o que, afinal, resulta muito ao gosto da propalada submissão feminina. De maneira que a prerrogativa básica do *Orpheu*, aquela da prática da "duplicação de personalidade", fica, nos poemas de Violante, acionada entre ela, a "poetisa", e os seus "mentores". Mas mesmo diante de si mesma, no poema "A mim própria de há dois anos", a conclusão é ainda a da duplicação e de intervalo:

> *Mas os meus dedos em i*
> *Dizem a longa distância*
> *Que vai de Mim para Ti.* [6]

2. CECÍLIA MEIRELES

Armando Côrtes-Rodrigues fora amigo de Cecília Meireles e um de seus interlocutores mais assíduos, ambos unidos pela afinidade açoriana que a nossa poetisa conservava como apaixonada linhagem familiar e cultural recebida da avó materna. Cartearam cerca de 246 peças durante 28 anos, e Cecília chegou a dedicar-lhe a sua obra *Panorama Folclórico dos Açores*, que ela publicou em 1958[7]. Todavia, muito mais cedo, em 1934, o amigo será o responsável por marcar um encontro entre ela e Fernando Pessoa, que, aliás, nunca chegou a ocorrer.

Cecília tornara-se leitora de Pessoa há muitos anos, pelo menos desde o início do seu relacionamento com o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem, em 1921, haveria de se casar, e que agora, um ano antes do suicídio dele, a acompanhava nessa viagem.

---

6 CYSNEIROS, Violante – "Poemas dum anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros". *Orpheu 2*. Lisboa: Ática, 1979, pp. 121-127

7 SACHET, Celestino – *A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998.

Correia Dias fora o ilustrador e capista da revista *A Águia*, e conhecia pessoalmente Pessoa pelo menos desde 1913, desde antes do *Orpheu*, sendo também amigo de Ronald Carvalho, nada mais nada menos que o representante brasileiro do *Orpheu*[8]. E, de fato, em 1929, quando vem a lume a tese de Cecília Meireles, cujo título é *O espírito vitorioso*, veremos que a poetisa transcreve ali excertos da "Ode Triunfal" de Álvaro de Campos, o que demonstra uma intimidade de leitura da obra do modernista português.

Portanto, estando em 1934 em Lisboa, Cecília aproveita para marcar o tal encontro com Pessoa, mediada por Cortes-Rodrigues. O fato é que, depois de duas incômodas horas de aguardo na Brasileira do Chiado, esperando debalde e em vão por Pessoa, Cecília, de volta ao hotel, vai ser recompensada com um recado do poeta, que tentava justificar a sua ausência ao café. A razão invocada pelo nosso órfico Pessoa resvalava à ordem transcendental, porque ele imputava a culpa pelo não cumprimento do compromisso ao... horóscopo! Segundo Pessoa, o seu mapa astral, consultado pela manhã, o desaconselhara vivamente a conhecer nesse dia a poetisa brasileira; em troca, ele lhe oferecia o seu livro recém-impresso, que ficara depositado por ele na portaria do hotel onde o casal estava hospedado. Tratava-se, claro está, de *Mensagem*, a sua única obra publicada em vida, recém-saída, e a data do autógrafo prova que o volume é um dos primeiros a terem sido distribuídos pelo poeta.

A dedicatória traz a notação de "10 de dezembro de 1934" (dia, coincidência! em que Clarice Lispector completava 14 anos...), a mesma data que consta dos exemplares de Pessoa oferecidos à namorada Ofélia Queiroz e a Carlos Queiroz, sobrinho dela e poeta seu amigo[9]. Tal fato me autoriza a crer que Cecília Meireles tenha sido, no Brasil, o primeiro leitor dessa tão rara composição – aproximada, por alguns críticos, ao seu futuro *Romanceiro da Inconfidência*. Esta obra de Cecília Meireles virá ao prelo em 1953, pela "Editora Livros de Portugal", cuja coleção de autores portugueses Jaime Cortesão (pai de Maria da Saudade Cortesão que, em 1947, casara-se com o nosso poeta Murilo Mendes) organizava e dirigia então no Rio de Janeiro.

Reparo que o mesmo teor, misto de história e mito, anima tanto a *Mensagem* quanto o *Romanceiro*, num projeto literário de dimensão nacional, melhor dizendo, de delineação de uma nacionalidade supra-temporal que busca legitimar, de ambos os lados, mas em posições

8 PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, pp. 56-57. Pessoa registra que, "vindo pela Brasileira, fui apresentado pelo Lúcio de Araújo, que ali estava, ao Albino de Meneses e ao Correia Dias, que estavam na exposição do Almada (2 de abril de 1913)".

9 CUNHA, Teresa Sobral e SOUSA, João Rui de (org.). *Fernando Pessoa, o último ano*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1985, pp. 35-36.

polares, Portugal e Brasil. Por isso mesmo, as composições diferenciam-se muito quanto à voz e quanto à índole narrativa.

A peculiaríssima forma épica de *Mensagem* contracena com o lirismo do *Cancioneiro* de Cecília. Gêneros que talvez expliquem a diferença plausível entre, de um lado, o tom próprio de uma ex-potência que escava na memória a sua solene e mítica redenção, na busca de reocupar um espaço proeminente na história dos povos, e, por outro, de um malfadado levante de uma insurreição nativa, arrasada pelo colonizador que, por sinal, é justo aquele cantado por Pessoa. Enquanto Pessoa revisita os seus clássicos Camões e Vieira, com a vista voltada para o Quinto Império (numa linguagem que os reatualiza e os recoloca no patamar dos mitos), Cecília passeia (liricamente e a pé) pelos campos de Minas, com Marília e Dirceu. E ela chora conosco a inexorável derrota dos justos, dos nossos árcades martirizados, numa escrita libertária que Cecília descobre nos inconfidentes, graças à "estranha potência" das palavras. Diz ela:

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!
Ai, palavras, ai palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma.

Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!
(...)
Ai palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!
Éreis um sopro na aragem...
- sois um homem que se enforca! (pp.879-881)[10]

Se Pessoa defende um modelo de Império encabeçado por Portugal, Cecília defende a luta (frustrada) contra um dos braços desse mesmo Império. Mas os sulcos de uma interlocução com Pessoa também transparecem naquilo que a poesia dela ostenta à maneira de uma dissociação de personalidade que, sendo pessoana, também pode ser percebida em Florbela e em Judith Teixeira – para referir duas contemporâneas que, como Cecília, também se acham ausentes do *Orpheu*.

[10] As referências às páginas dos poemas citados são retiradas da obra em dois volumes de *Poesia Completa de Cecília Meireles*, organizada por Miguel Sanches Neto, e publicada em 2001 pela Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. Endereço, em seguida, o leitor, para a tese de doutorado de Ana Maria D. de Oliveira, *De caravelas, mares e forcas: um estudo de Mensagem e Romanceiro da Inconfidência*, apresentada à USP (São Paulo, FFLCH) em 1994.

São da lavra de Cecília versos que indagam sobre a face perdida e em que espelho, versos que se multiplicam em tópicas de desmembramento, de transfiguração, de desdobramento de rostos, que desembocam na emblemática condição feminina. Todavia, em Cecília, as muitas pessoas (que encenam essa convivência com a multiplicidade, numa assembléia de inúmeras outras em si) também visitam seres inanimados, habitando-os, a ponto de sua poesia enveredar, por essa rota, num misticismo que beira à metempsicose e ao orfismo, muito teluricamente, aliás.

De um lado, como ocorre no seu "Auto-retrato", ao contemplar-se, ela vê-se tantas, que não sabe mais quem é. Mas é nessa fragmentação que reside o seu "perfeito acabamento", visto que

Múltipla, venço
este momento
do mundo eterno
que em mim carrego:
e, veja, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço (p.458)

Por outro lado, o poema "Compromisso", representante de outra ala de perquirições, parece aliar uma simultânea compreensão pessoana que abarca tanto o ortônimo místico quanto o paganismo de Alberto Caeiro. Ouçam dele um trechinho:

Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus símbolos.
Com o entendimento tácito,
instintivo,
das raízes, das nuvens,
dos bichos e dos arroios caminheiros" (p.462)

O estar entre, a experiência do intervalo e do descompasso também avultam como marca própria na sua poesia. "Inscrição" nos assegura que a poetisa se encontra entre flor e nuvem, entre estrela e mar, já que ela não se contém em ser unicamente humana. E assim prossegue:

Não encontro caminhos
fáceis de andar.
Meu rosto vário desorienta as firmes pedras
que não sabem de água e de ar.

E por isso levito.
É bom deixar

um pouco de ternura e encanto indiferente
de herança, em cada lugar.

Rastro de flor e estrela,
nuvem e mar.
Meu destino é mais longe e meu passo mais rápido:
a sombra é que vai devagar. (pp.543-544)

É provável que poemas de tal natureza tenham convencido o crítico brasileiro Agripino Grieco a asseverar, numa de suas "ruindades" (como a própria Cecília ressentida comenta em uma carta a Armando Cortes-Rodrigues), que ela passara a imitar "simiescamente" a Fernando Pessoa[11]. Entretanto, sobre a contiguidade entre a sua poesia e a de Pessoa, ela mesma não se escusa de cogitar que talvez a origem comum, a ascendência familiar de açorianos, a insularidade e o mergulho precoce na língua inglesa possam esclarecer melhor essa afinidade. E também assevera que tanto ele quanto ela se aproximaram de "investigações místicas e mágicas do mundo. Ele chegou mesmo a ser astrólogo de renome, segundo ouvi dizer. Eu, apenas fiquei pasmada diante das feitiçarias do mundo."[12]

O interesse de Cecília pela poesia de Pessoa pode também ser evidenciado na organização de uma importante e reveladora antologia, publicada por ela em 1944, dentro da coleção que Jaime Cortesão dirigia na referida casa editoral carioca, onde, em meio a amostras da obra de 36 poetas, Pessoa pontifica com a maioria dos textos. Trata-se da antologia *Poetas Novos de Portugal*, aquela que, segundo Antonio Candido, vem compensar um hiato, um nosso "valo de ignorância" acerca da literatura do modernismo português[13]. Dado curioso é que o nosso Poeta tinha tudo para – muito antes da antologia de Cecília – ter-se tornado conhecido no Brasil e ter sido divulgado entre os leitores nativos. Porque era de se esperar que Ronald de Carvalho, pela sua posição estratégica de direção brasileira do primeiro número da revista de Pessoa, tivesse se incumbido desta tarefa – coisa que não ocorreu[14].

Mas retorno à data do encontro frustrado entre Cecília e Pessoa. Ela vinha para proferir, na Universidade de Lisboa e de Coimbra, conferências sobre a Literatura Brasileira, a convite do Secretariado de Propaganda Nacional. António Ferro, o editor do *Orpheu 2* (abril-maio-junho de 1915), era então responsável por essa pasta salazarista, e fora ele quem a

11 A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Cortes-Rodrigues. *Opus Cit*. Trata-se da carta de 18 de março de 1947.

12 Carta ao ator Ruy Affonso, 17 de setembro de 1946.

13 Antonio Candido, no testemunho que ofereceu no VI Congresso Internacional da AIL, realizado no Rio de Janeiro em agosto de 1999 (depois publicado no segundo volume dos anais, pela *Revista Veredas n. 3*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, pp. 483-491, com o título "Livros e pessoas de Portugal"), dá conta da receptividade dos meios brasileiros aos portugueses, escritores e intelectuais e artistas, desde o princípio do século XX.

14 Remeto o leitor para o trabalho intitulado "Cecília e Ronald: conversas transversas com Pessoa*". Revista Navegações* (PUC/RGSul e Universidade de Lisboa).

convidara. Ferro, também fora membro do júri do prêmio "Antero de Quental" que, aliás, atribuíra a honra ao inglório *Romaria*, de Vasco Reis, desbancando para a "segunda categoria" o *Mensagem* de Pessoa. Ele desempenhava desde 1933 as funções de diretor do Secretariado, depois de ter sido Secretário da Instrução Pública logo aquando do Estado Novo salazarista.

Só para tecer marginalmente um mapa das relações intelectuais mais insuspeitáveis da época, trata-se do mesmo António Ferro, marido da poetisa Fernanda de Castro - desta, que foi amiga de Cecília e de Florbela (e a quem Florbela teria ligado antes de matar-se). Ferro é pai de António Quadros (futuro e ilustre estudioso de Pessoa). Ao lado de Alfredo Pedro Guisado, também do *Orpheu* (e, como se viu, um dos "mestres" a quem Violante de Cysneiros dedica um poema), Ferro fora contemporâneo da Faculdade de Direito de Florbela Espanca. Ele também fora próximo da poetisa e dramaturga Virgínia Victorino e da importante pintora Ophélia Marques. Ferro fora, aliás, a derradeira pessoa com quem a pintora se avistara antes do seu suicídio.

Em 24 de fevereiro de 1931, no *Diário de Notícias* que dirigia então, Ferro consagrara à desconhecida e recém-desaparecida Florbela (e, portanto, sua ex-colega de Direito), um elogioso editorial, denominando-a de uma (sic) "poetisa-poeta" - o masculino era necessário para provar a superioridade de Florbela... Ali, ele também invectava a seus leitores que aderissem à campanha de elevação do busto da poetisa no Jardim Público de Évora. Todavia, já em seguida, depois de ascender ao dito posto do Secretariado, o próprio António Ferro iria se incumbir de desarmar a campanha, gerando assim uma viva polêmica em torno da vida e da obra de Florbela, que se estenderia por mais de trinta anos, e para a qual contribuiriam em muito, e contra Ferro, as interferências públicas de José Régio, Jorge de Sena e Vitorino Nemésio.

Constata-se, assim, por ínvios caminhos, que Florbela e Pessoa conheciam alguém em comum, o que deita alguma luz àqueles versos localizados por Teresa Sobral Cunha no espólio de Pessoa, que apodam a Florbela de "alma sonhadora", "Irmã gêmea da minha!"[15].

Muito embora tal poema seja (hoje é possível afirmar) da lavra de Elieser Kamenezky e figure no seu livro *Alma Errante* (que é de 1932), a peça prova que o nosso poeta órfico tomou contato com Florbela, pelo menos por meio desse poema, uma vez que foi Pessoa quem prefaciou a dita obra de Kamenezky. Eis o referido poema, intitulado "À memória de Florbela Espanca":

[15] Este poema (identificado com a cota BNP/E3, 66A-39 da Biblioteca Nacional de Portugal) foi publicado como epígrafe de *Florbela Espanca, Trocando Olhares* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994, p.7.

Dorme, dorme, alma sonhadora,
Irmã gêmea da minha!
Tua alma, assim como a minha,
Rasgando as nuvens pairava
Por cima dos astros,
À procura de mundos novos,
Mais belos, mais perfeitos, mais felizes.

Criatura estranha, espírito irrequieto,
Cheio de ansiedade,
Assim como eu criavas mundos novos,
Lindos como os teus sonhos,
E vivias neles, vivias sonhando, como eu.
Dorme, dorme, alma sonhadora,
Irmã gêmea da minha!
Já que em vida não tinhas descanso,
Se existe a paz na sepultura:
A paz seja contigo!

Mas, antes disto, em 1922, Ferro proferira duas conferências no Brasil, uma intitulada "A arte de bem-morrer" e a outra "A idade do jazz-band". Recolho de ambas umas inacreditáveis pérolas acerca das mulheres: "não há nada mais parecido com um móvel, com todos os móveis, do que uma mulher…"; "há as mulheres-secretárias, as mulheres que nos ajudam, que nos arrumam os sentidos e os papéis"; há também "as mulheres-cofres, as mulheres onde guardamos as nossas confidências, os nossos segredos, mulheres que, consoante o seu sexo fraco, não podem, de modo algum, ser cofres-fortes…". Há, também, as tais e "muitas mulheres-guarda-jóias…"; há "mulheres-pianos que vibram melodias ao contacto dos nossos dedos…; também há "as mulheres-toilettes – que [aliás] são quase todas as mulheres". E Ferro prossegue com seu florilégio na conferência sobre o jazz: para ele, a mulher "é, antes de mais nada, o lar do Homem, o lar donde ela o vê a caminhar na vida, debruçado da janela dos seus olhos"; a mulher é "uma casa onde todos nós, poetas, pomos escritos". Quanto às relações entre dançar e pensar, eixo da derradeira conferência, Ferro crê que a dança é a "idéia fixa da Mulher, é a idéia fixa do seu corpo"; "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…"[16]

O fato é que, segundo um estudo de Dionísio de Vila Maior sobre o Modernismo Português e a Mulher[17], os rapazes do *Orpheu* se mostram, de uma maneira geral, um tanto machistas. Vila Maior sublinha como Almada-Negreiros se aplica em focar o aviltamento das

16 FERRO, António – *Obras. Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, 1987, pp. 182 e 210 e 213.

17 MAIOR, Dionísio Vila – "O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade". *Actas do Colóquio "Literatura e História". Comunicações Relações teóricas e metodológicas.* Lisboa, Universidade Aberta, 2002, pp. 127-136.

relações entre o homem e a mulher a partir de uma concepção preconceituosa do feminino, tanto em *Nome de Guerra*, quanto na *Engomadeira*, ou em *Saltimbancos* ou em *A Cena do Ódio.* E como o mesmo ocorre, afinal, até em Sá-Carneiro, sobretudo em *O Incesto*. Mas ele considera que a grande exceção seja de fato o próprio Pessoa.

3. MARIA JOSÉ

Ao fim e ao cabo, feitas quase todas as devidas contas para conhecer, afinal, quantos seres se encontram dentro da célebre "arca" de Pessoa, chegou-se à conclusão recentemente de que há ali pelo menos 72 pessoas[18]. Dentre elas existe até de um brasileiro, um tal de Eduardo Lança, nascido na Bahia e autor de *Impressões de um viajante em Portugal*. Todavia, no meio dessa população toda, há inesperadamente uma mulher, uma dita "Maria José", que é a autora de *A Carta da Corcunda ao Serralheiro*[19].

Única peça a ela atribuída, a *Carta* não possui data e não nos permite fazer quaisquer inferências a respeito. Todavia, põe em cena a situação deprimente de uma mulher que apresenta uma deformação física (Maria José é corcunda), que vive num isolamento de rejeitada pelos olhares alheios, ilhada na sua casa. Da sua janela observa o Senhor António, o serralheiro que ela ama, e a quem escreve, sem nunca nutrir a menor esperança de um dia lhe fazer chegar às mãos os seus sentimentos. Eis um trecho da escrita desta "mulher":

> *O senhor que anda de um lado para o outro não sabe 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*.

Maria José encarna, assim, uma espécie de Mariana Alcoforado, presa numa cela (não só na sua casa, mas no seu corpo, na sua anomalia), sem nenhum atrativo. Encerrada num convento de si mesma, ela não tem voz que não seja a própria escrita, aliás, baldada, porque não encontra destinatário.

Temos aqui num só texto os vários sentidos de uma "lettre en soufrance", como o diria Derrida[20], de uma carta em instância, de uma carta em suspensão, para sempre depositada na posta-restante dos correios da vida e do tempo, e, para além disso, de uma carta de extremo

---

18 LOPES, Teresa Rita. "Biografar Pessoa". *Pessoa. Revista de Idéias, s/v. s/n*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 2010, pp.92-10.

19 LOPES, Teresa Rita - *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa.* Lisboa: Editorial Estampa, 1990, vol. II.

20 DERRIDA, Jacques - *O cartão-postal. De Sócrates a Freud e além.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson, p.12.

sofrimento, porque silenciosa, porque interdita, porque sem interlocução alguma – a escrita de uma pária.

E não expressaria esta Carta, afinal, a própria e histórica condição feminina? Escreve Maria José: "O senhor nunca há-de ver esta carta (...) mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba". Maria José encarna o aceno no vazio, o gesto sem esperança, a certeza da não correspondência, e quem sabe a alternativa de que apenas o valor intelectual pode ser o passe, a senha que lhe dá consistência para qualquer tipo de interlocução de gênero.

Outra importante manifestação pessoana sobre o feminino comparece num de seus contos, recentemente descobertos, sobretudo neste que se intitula "Maridos", que Pessoa escreveu todo à mão no verso de envelopes. Trata-se da voz de uma mulher revoltada, que matou o seu próprio marido, e o conto consiste naquilo que seria o seu depoimento num tribunal[21]. E ela conclui, considerando que custa muito às mulheres aturar os homens, engolir o nojo, fazer todos os dias, na mesma cama, as mesmas coisas, com a mesma pessoa. De maneira que, confessa ela,

> *eu, senhor juiz, não tinha outro remédio senão matá-lo para estar bem com a minha consciência e com a Igreja.*
> *Foi por isto, senhor juiz e senhores jurados que matei o meu marido.*

Segundo Ana Maria Freias, tanto este quanto o outro conto, "A carta da Argentina", que inverte a situação exibindo a escrita confessional de um homem que matou a mulher, são "análises de alma" a partir do assassinato, mas opostos nas suas razões. Também os três fragmentos de "Conselhos às mal-casadas" encontrados em *O Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, são redigidos pela voz masculina que, neste casos, ensina às mulheres tirarem proveito da situação penosa de estarem atadas a "um animal macho" pela "Igreja" ou pelo "Estado"[22].

Um dos conselhos é de que "toda a libertação, está em submeter o espírito o menos possível, deixando ao corpo, que se submeta à vontade". Que todo o "prazer é do cérebro, todos os crimes, que se dão, é só em sonhos que se cometem!" (p.425). Que "a essência do prazer é o desdobramento. Abram a porta da janela ao Felino em vós." (p.426) E conclui que o "homem superior não tem necessidade de nenhuma mulher. Não precisa de posse sexual para a sua volúpia", o que não ocorre com a mulher, visto que ela, mesmo sendo superior, "é essencialmente sexual" (p.427).

---

21 Fernando Pessoa, *O mendigo e outros contos* (ed. e apres. de Ana Maria Freias). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

22 PESSOA, Fernando – *Livro do Desassossego*. São Paulo, Cia das Letras, 1999, ed. de Richard Zenith, p. 427.

4. JUDITH TEIXEIRA

Se Pessoa, na intimidade da sua escrita, sabia mostrar-se tocado pela patética condição feminina, não se pode dizer o mesmo quanto à sua posição oficial de escritor e de notável crítico, diante de uma poetisa que, pelo que tudo indica, necessitava urgentemente da sua voz e da sua defesa – que não houve. Refiro-me ao atroz episódio da história intelectual portuguesa intitulado "Literatura de Sodoma", que envolveu António Botto, Raul Leal e Judith Teixeira.

Judith, nascida em Viseu, a 25 de janeiro de 1880, e falecida em Lisboa, em 17 maio de 1959, era, portanto, oito anos mais velha que Pessoa. O seu livro de poemas *Decadência* foi, em 1923, recolhido das livrarias e queimado em praça pública, juntamente com o volume de *Canções,* de António Botto e o de *Sodoma Divinizada,* de Raul Leal, num triste espetáculo protagonizado pelos universitários da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa. Estes, brandindo "o ferro em brasa que cicatriza as chagas", exigiam, da parte do Governador Civil de Lisboa, tal ato inquisitorial[23]. Pessoa, no entanto, logo se põe em campo para tomar o partido de seus dois amigos, mas sequer toca no nome de Judith, que fica abandonada à própria sorte, à qual ela nem se conforma e muito menos se verga.

Bravamente, ainda em 1923, ela se empenha tanto em publicar um novo livro de poemas, o *Castelo de Sombras*, quanto em reimprimir o volume retirado do mercado. Dois anos depois, encontra-se na direção dos três únicos números da luxuosa revista *Europa*, que publica (dentre outros) modernistas como Almada Negreiros e Amadeo de Sousa Cardoso, assim como também Florbela, Américo Durão, Milly Possoz, Ferreira de Castro, por exemplo, e está pronta a lançar, em 1926, outro ousado volume de poemas: *Nua. Poemas de Bizâncio*.

Molestada pela imprensa, vilipendiada, baixamente caricaturizada e exposta a todos os ridículos, ela, mesmo assim, não desiste. Há uma nojenta ilustração de Amarelle, de *O Sempre Fixe*, que mostra Judith suando, gordamente desfeita, e apresentando o seu livro *Nua, Poemas de Bizâncio*, que traz a seguinte legenda: "Viande de paraître". Observe-se que o desenhista, usando maldosamente a fórmula francesa de lançamento de livro – "vient de paraître" – faz um jogo de palavras para querer significar que a Judith é a "carne" fresca exposta no mercado da hora: a "viande de paraître"!

Fazendo frente a seus detratores, Judith ainda os revida com uma espécie de resposta-manifesto-estético, pontual e modernista, intitulada *De Mim. Conferência em que se explicam*

[23] Cit. em "Scriptorium". TEIXEIRA, Judith – *Poemas. Decadência, Castelo de Sombras, Nua, Conferência De Mim* (pesquisa, org. e tábua bibl. de Maria Jorge, L.M.G). Lisboa, & etc, 1996, p. 234.

as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral. Ali, ela invoca o *Manifesto Futurista da Luxúria, de* Valéntine de Saint-Point, datado de 1913 e divulgado por Almada em Portugal, que o publicara no único número do *Portugal Futurista,* em novembro de 1917, depois de o ler em voz alta na "1ª. Conferência Futurista", realizada no Teatro da República em abril do mesmo ano.

Em 1927, Judith nos dá a conhecer, então, o seu canto do cisne, o volume de novelas intitulado *Satânia*. Porque ela vai, mais e mais, se tornando efetivamente vítima do contexto político-intelectual em trânsito para o Estado Novo Português e para o Salazarismo, já que visada como um dos alvos do jornal *Revolução Nacional*, que o representava. Na recém fundada revista *Ordem Nova*, porta-voz do movimento, o jovem Marcelo Caetano a denigre, apodando-a de "desavergonhada" e de outros tantos nomes pouco lisonjeiros, de maneira que ela encerra, por fim, a sua atividade literária, migrando para um país e destino desconhecidos, retornando à pátria apenas às vésperas de falecer, sozinha, em seu apartamento de Lisboa, em 1959.

Judith desempenha, no curso da sua vida literária, a própria encenação de um suicídio em vida, visto que os títulos anunciados de suas obras futuras permanecem ainda hoje em silencioso desaparecimento. Aliás, há quase vinte anos é que se iniciou a proeza de recuperação dessa mulher, esquecida por mais de meio século dos meios culturais, pelos vistos castigada pela ousadia, transgressão e impertinência devidas (hoje é possível admitir) à responsabilidade de ter inaugurado, no seio da literatura portuguesa, uma poética feminina de cariz homossexual. Daí que se compreendam os maus tratos padecidos em vida por ela e o ter sido (precoce e gradativamente) expurgada dos ambientes intelectuais lusitanos, e amalgamada ao dito escândalo da "Literatura de Sodoma".

Pessoa, que nunca se referiu a Florbela, a Judith refere duas vezes. De uma feita, apenas para indicar o paradeiro de um amigo. Em carta para o espanhol Adriano Del Valle, em 1923-1924, quando menciona que o Botto teria encontrado Lasso de la Vega na casa de Judith. E outra vez, numa carta de 23 de abril de 1924, em que atesta que Judith Teixeira "não tem lugar, abstrata e absolutamente falando"[24] no cenário literário de então. E, de outra parte, em 1927, já sentenciando o necrológio da poetisa, José Régio há de proferir, no número inaugural da *Presença*, que "todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de A.Botto"...

[24] DELGADO, António Saez – *Órficos y Ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literárias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999, p. 442.

Para além de uma "poética do boudoir" [25], ficam disseminados, na obra de Judith, vários índices que podem ser ditos órficos: nomeio uma dubiedade (que também é de sexo e de gênero), uma dispersão de pessoa que se multiplica difusamente, como ocorre, por exemplo, em "A Outra", em que Judith aponta em si uma estranha, confessando que "A Outra, a tarada,/aquela que vive em mim,/que ninguém viu, nem conhece,/e que enloirece/à hora linda do poente/pálida e desgrenhada//vem contar-me muitas vezes" que... etc (p. 66) [26]. Há também um interesse seu que reside mais na imagem, no simulacro e na máscara, que no original – antes no esbatido ambíguo da visão filtrada pelos espelhos e pelos vitrais. Trago, como exemplo, o seu soneto intitulado "O Palhaço":

Anda-se a rir, a rir dentro de mim,
com as lívidas faces desbotadas,
um estranho palhaço de cetim,
rasgando em dor meu peito às gargalhadas!

Sobe aos meus olhos sempre a rir assim... –
espreitando as figuras malsinadas
que se não vestem nunca de arlequim
mas que andam pela vida disfarçadas.

Na sombra dos meus cílios, emboscado,
ri, no meu olhar frio e desolado,
escondendo-se atônito e surpreso...

E quando desce à trsite moradia,
vem mais louco e soberbo de ironia
na irrisão dum sarcástico desprezo! (p.121)

Essa multiplicação de pessoas e coisas também se estende pela manipulação metonímica dos objetos e acessórios, pela delegação do prazer às ferramentas da intimidade (colcha, cochim, almofadas, vestidos), de maneira a desembocarem na metáfora mitológica da Hidra de muitas cabeças, a qual, aliás, a poetisa não consegue tirar do peito para matar: "Ficou-me o peito a sangrar,/da chaga onde me 27oia,/a Hidra, que eu não podia, desprender, para esmagar!..." – como se lê em "Ruínas" (p.68).

Num texto em que Florbela rediviva se dirige a Pessoa, por meu intermédio, ela reclama os maus tratos que ele acabou por impingir à Judith. E Florbela protesta, dirigindo-se diretamente a Fernando Pessoa, nos seguintes termos:

---

25 Tal termo deve-se a "Uma poética do boudoir: Judith Teixeira", texto apresentado como encerramento do *Colóquio Internacional Judith Teixeira,* realizado em Lisboa, pela Universidade de Lisboa, em 29 de outubro de 2015.

26 *Judith Teixeira. Poesia e Prosa* (organização e notas introdutórias de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva). Lisboa: Dom Quixote, março de 2015.

E agora que te vejo e que te falo
não sei se te alcancei
se te perdi.
É que guardo
antiga zanga contra ti, Fernando. Deploro o que não fizeste por Judith
e por sua troupe *de toda a* Europa
- gente que, afinal, ficou sem eira nem Teixeira*!*

Quem incinerou-lhe os versos só lhe viu
a carne Nua *que* viande de paraître
e tosquiou-a verrinamente em esfinge. Mas era também
De Mim *que ela falava, de todas nós, as outras:*
do nosso direito à vida, à ética, à arte – à luxúria!
E pensar que tu, Pessoa
(honra da Literatura de Sodoma*!)*
só foste leal ao Raul e ao Botto (o invejoso):
Judith jamais te existiu!
Seria a tua célebre fobia a... trovoadas?

Noto que uma ignota linguagem fala em nós, Álvaro!
Sempre conheceste, afinal,
alguém que tivesse levado porrada!

Mas hoje que a tarde é calma e o céu tranqüilo:
- cadê o teu decadentismo?
Teus Poemas *também são* de Bizâncio*, caro* Íbis*,*
e (talvez por isso)
foste embirrar com a única mulher modernista!

Deveras. O dia deu em chuvoso.

5. FLORBELA ESPANCA

O fato é que a mesma multiplicação de pessoas percorre as produções de Florbela, seja em prosa, seja em verso.

Num conto seu intitulado "À margem dum soneto", a imagem da "Hidra" também tem figuração, e de uma maneira exemplar, visto que designa a condição feminina de uma escritora "brasileira" que se torna um enigma monstruoso para o seu marido: ele não sabe mais quem ela é e, por isso, enlouquece. Tal ocorre em virtude da leitura das várias investiduras que essa escritora toma em cada um de seus romances, passando de uma imagem a outra de toda uma galeria feminina: pela casta, imaterial, intocada mulher; pela cortesã, voluptuosa e ardente; pela céptica, irônica; pela desencantada da vida; pela ambiciosa, pela assassina, pela ninfomaníaca, e assim por diante. De modo que o marido conclui que ela se transformara numa "hidra de mil cabeças, de mil corpos, de mil almas" [27].

[27] DAL FARRA, Maria Lúcia – *Florbela Espanca. Afinado Desconcerto. Contos, cartas, diário*. São Paulo: Iluminuras, 2012 (ed. atualizada), p. 102.

O soneto, que é o eixo deste conto, se localiza na obra poética de Florbela Espanca, em *Reliquiae*, e ganha, nesse livro, o título de "Loucura". A fim de implicitar a sua vertente de duplificação de pessoas e despersonalização, tão cara aos do *Orpheu*, exibo-o aqui:

Tudo cai. Tudo tomba! Derrocada
Pavorosa! Não sei onde era dentas
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!

Passa em tropel febril a cavalgada
Das paixões e loucuras triunfantes!
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!

Pesadelos de insônia ébrios de anseio!
Loucura a esboçar-se, a anoitecer
Cada vez mais as trevas do meu seio!

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!... (p.105)

A tópica do eu dividido ou multiplicado está por toda a parte tanto em Pessoa quanto em Cecília Meireles, Judith Teixeira e Florbela Espanca, como já adiantei. Em Florbela, a dispersão ou a presença de muita gente dentro de si encarna uma questão que remete às fantasmagorias do feminino, aos desdobramentos culturais da mulher. Florbela é imparavelmente uma e outra e outra: é a irmã, a sedutora, a impossuível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a sóror, a pária, a Princesa Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza, a Princesa Encantada. Ela sofre, como se identifica no dito soneto, de um "pavoroso e atroz mal de ser sozinha": o de trazer "tantas almas" a rir dentro da sua.

Para Pessoa, esta constante se põe de outra maneira (e também como um topos da modernidade), visto que há uma determinação de ser muitos para sentir tudo de todas as maneiras, como estamos fartos de saber, aliás.

6. OPHÉLIA QUEIROZ

Quatro anos após o *Orpheu*, em 8 de outubro de 1919, dá-se o encontro entre Fernando Pessoa e Ophélia Queiroz. Ela surge no escritório da Rua da Assunção, onde Pessoa é redator de cartas em inglês e francês. Trata-se do escritório de Félix, Valadas & Freitas Ltda, e Ophélia, que respondia ao anúncio para o encontro de uma secretária, e Ophélia é então admitida.

No dia anterior falecera, na África do Sul, o padrasto de Pessoa, o cônsul português em Pretória, e o poeta está trajando luto. Mas diante de tal acontecimento, Pessoa, que mora

sozinho em Lisboa, haverá de se mudar, de Benfica para a Estrela, para uma casa maior que acolha a mãe e a família que vão chegar do Transval para viverem definitivamente nessa cidade a partir de 30 de março do ano seguinte. Assim, não muito distante do dia em que travou conhecimento com Ophélia, Pessoa há de se pôr em campo para encontrar a nova morada, esta que é hoje conhecida como a "Casa Fernando Pessoa", situada na Rua Coelho da Rocha, aberta à visitação de todos nós.

Fernando Pessoa nascera no dia 13 de junho, dia de Santo António, e Ophélia no dia seguinte, dia 14. Ele é de 1888 e ela de 1900; Ophélia é, pois, 12 anos mais jovem que ele. Na ocasião em que se conhecem, ela já completara 19 anos e Pessoa 31. E esta poderia ser uma história de amor banal e comum de época, se não fosse pela presença de Pessoa como um dos componentes do casal. Porque sua existência aí traz consigo um pacote completo, um kit de outros: parte de sua família heteronímica mais próxima.

Se para Freud todo o ato de amor é "um processo que acontec(ia)e entre quatro indivíduos" [28], no caso de amor de Pessoa são consabidamente muitas mais as pessoas a coexistirem ali, visto que não se trata, para o caso, apenas de um espelhamento de dois seres, de um casal, mas de uma relação de uma mulher, Ophélia, com quatro homens que se dizem distintos: o titular Pessoa ortônimo, com quem ela pretende se casar; o A.A. Crosse, o charadista, que se proclama amigo do casal e tenta providenciar fundos para que o casório ocorra; o Álvaro de Campos, que vive num viés entre o casal, espécie de desmancha-prazer completo, ora censor do casal, ora tutor do Pessoa, mas sempre pronto a minar o relacionamento amoroso; o Ricardo Reis, que surge por último como recadeiro do Pessoa, dando mensagens pelo telefone; além de um outro, chamado "Íbis", e que, na verdade, como um hermafrodita, nomeia tanto Pessoa quanto Ophélia figurando-se como uma espécie de emblemática do casal. Alberto Caeiro, o mestre de todos os heterônimos, não comparece nessa intimidade porque, nessa altura, já estava morto, muito embora tenha composto depois, uma vez ressuscitado entre 1929-1930, seis dos poemas de "O Pastor Amoroso".

Esse caso de amor tão extraordinário ocorre em dois tempos. O primeiro com a duração quase exata de um ano, vai de novembro de 1919 a dezembro de 1920. O segundo, após um interregno de nove anos (em que ambos nunca se perderam de vista), vai de setembro de 1929 a junho de 1931, período de quase dois anos; todavia, o casal se conservará amigo até o falecimento de Pessoa em 30 de novembro de 1935, nunca deixando de um telegrafar para o outro na ocasião dos respectivos aniversários. Assim, é de se notar que, dos

[28] FREUD, Sigmund - "Carta 113" (01/08/1899). *Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro, Imago, 1986, p. 365.

47 dos anos vividos pelo nosso simultâneo Pessoa, 16 deles (um terço da sua existência) puderam contar, nos seus múltiplos horizontes, com esta presença amorosa.

A última edição desta correspondência apareceu em 2013, no Brasil, no Rio de Janeiro, graças aos esforços de Bia e Pedro Corrêa do Lago, que adquiriram todas as peças da epistolografia, introduzindo ao rol já existente das cartas de ambos, publicadas, um montante de 156 inéditos. De maneira que conhecem-se hoje 59 cartas e bilhetes de Pessoa para Ophélia, e 289 peças de Ophélia para ele[29], nessa publicação organizada por Richard Zenith com apresentação de Eduardo Lourenço. O teor das cartas é sempre muito fogoso, e, sobretudo por meio das abundantes notícias de Ophélia, pode-se vislumbrar a temperatura dos encontros do casal, as pitadas eróticas de parte a parte, a linguagem cifrada da excitação sexual, o namoro íntimo que percorria léguas de elétrico, comboio ou carro.

Comprovam tal sofreguidão também o investimento pessoano nas pernadas maratonistas da primeira e movimentadíssima quadra com Ophélia, quando esta (que morava com a irmã e se deslocava semanalmente para a casa dos pais) se transfere de um para outro emprego por quatro vezes, em tempos de greve de transportes e de correio. Para fazer render ainda mais o trajeto a pé, Pessoa estuda até um mapa no sentido de desbravar um percurso mais longo, e isso sem referir as incontáveis peregrinações que executa, em inquietação peripatética, sob a janela dela, apenas para enviar-lhe beijinhos ou fazer caretas.

Ele lhe dirige piropos sensuais, e tais termos vão acumulando novas gradações significativas ou rememorando outras matizes semânticas antigas. Por exemplo: o termo "boca doce", que ele faz penetrar na correspondência, remete ao termo "bombom", constante de umas quadras que Pessoa enviara a Ophélia no início do namoro, e aos beijos (também ditos "baisers", beijinhos e "jinhos" - estes extremamente praticados!), sem nomear o longo beijo emblemático da dita cena hamletiana entre ambos – na verdade, na cena a inaugural do casal. Será preciso ler a explicação que, a respeito, nos dá Ophélia, pois que Pessoa se heteronomiza em Hamlet, ajoelhando-se diante dela, e desempenhando, em tradução livre e num arroubo onomástico, o texto de Shakespeare. Cito o testemunho de Ophélia.

No escritório, à noite, quando a eletricidade faltou, Pessoa

[29] Quanto à edição integral, refiro-me àquela organizada por Richard Zenith, com prefácio de Eduardo Lourenço, e *intitulada Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz – Correspondência Amorosa Completa (1919-1935)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013. Quando citar páginas, elas dizem respeito a tal publicação.
Cf. também as primeiras edições dessa correspondência: PESSOA, Fernando. *Cartas de amor de Fernando Pessoa*. Organização, introdução e notas de David Mourão-Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento de texto de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Editora Ática; Rio de Janeiro: Livraria Camões, 1978; e também *Cartas de amor de Ofélia a Fernando Pessoa*. Organização de Manuel Nogueira e Maria da Conceição Azevedo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

> *pousou o candeeiro que trazia na mão e, virado para mim, começou de repente a declarar-se, como Hamlet se declarou a Ophélia: "Oh, querida Ofélia! Meço mal os meus versos; careço de arte para medir os meus suspiros; mas amo-te em extremo. Oh! até do último extremo, acredita!" (pp.21-22)*[30]

No transcorrer da relação amorosa, a criatura mais perigosa é, sem dúvida, Álvaro de Campos, cuja presença Ophélia teme, perguntando sempre "quando é que esse senhor" vai favorecê-la "com a sua partida" (p.324). Ele surge, geralmente, quanto Pessoa está (digamos) "tocado" pelo vinho ou pela aguardante, o que a leva a conjugar o Álvaro de Campos, o "Senhor Engenheiro", com o Abel Pereira da Fonseca, o nome da taberna freqüentada assiduamente por Pessoa na baixa lisboeta e lugar onde ele será fotografado depois em "flagrante *delitro*".

Campos se insinua entre o casal, fazendo um trabalho de sapa, desempenhando-se como uma espécie de íncubo denegridor de ambos. Ele passa a vida detratando o Pessoa, deitando-lhe nomes como "meliante", "estafermo", ser "abjeto e miserável", entidade "fingidamente humana", cujo estado mental o impede de comunicar-se até mesmo "com uma ervilha seca"!

Dou apenas uma pequena amostra das maldades de Álvaro de Campos: os nomes com que ele maltrata o pobre do Pessoa. Ele o desanca o tempo todo, chamando-o de "cevado", de "javardo", de "doido de nascença", de sujeito "com expressão geral" de não estar aqui, mas "na pia da casa ao lado", de tipo "com ventas de contador de gás", de indivíduo com "corda de automóvel velho" partida na cabeça, de "sombra bêbada", de "cara de roda de carro", de sujeito "fechado numa gaveta", de um ser "disfarçado de mão de vaca", com cara "de vendedor de cautelas", com cara "de carroça por consertar" - e daí por diante.

A ousadia de Campos é estarrecedora: ele chega mesmo a proibir Pessoa de se encontrar com Ophélia, chega a tomar-lhe a caneta, os papéis e as aparas para evitar que ele lhe escreva. O fato é que será, supostamente, sobre a influência de Campos, que Pessoa resolverá se encerrar em definitivo num quarto de Cascais para cumprir a sua obra, o que vai arrematar de vez o caso amoroso com Ophélia. E de fato. Na sua derradeira carta, Pessoa assegura a Ophélia que "o meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam". Não levar em conta sua necessidade seria, da parte dela, "tratar-me como se eu fosse outra pessoa", "exigir-me que tenha olhos azuis e cabelo louro". Aliás, entre 1914 e 1916, o ortônimo Pessoa havia escrito, num dos poemas dos "Passos da Cruz":

---

30 "Relato da Exma. Senhora Dona Ophélia Queiroz, destinatária das *Cartas de Fernando Pessoa",* recolhidas e estruturadas por sua sobrinha-neta Maria da Graça Queiroz. In PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa.* Organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento de texto de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Editora Ática; Rio de Janeiro: Livraria Camões, 1978, p.11-44.

Emissário de um rei desconhecido,
Eu cumpro informes instruções do além[31].

Esta (digamos) comovente tragédia da inteligência explica, já nos últimos tempos, a magrém de Ophélia, a insônia, as rezas e promessas, os maus pressentimentos, os devaneios do inacessível lar, as táticas de enlaçar Pessoa no carinho, os sobressaltos sobre a saúde dele, a "quase sentença de morte" e (sobretudo) as suas derradeiras alucinações nervosas. A partir de um certo momento, em escura solidão, Ophélia passa a brincar desvairadamente *de casinha* com um Pessoa-menino (o da foto de quarenta anos atrás), pondo-o a dormir, velando-o no bercinho, sentando-o na "cadeirinha", agasalhando-o do frio! Diversamente do primeiro rompimento, quando ela o acusara de machismo e de impostura, já agora, Ophélia aceita até que o amado a carregue para alguma casa, sem mesmo passar pela igreja – contanto que fiquem juntos!

Dentre os sonhos, dois são muito impressionantes. O de 6 de março de 1930, que ela narra com riqueza de detalhes e é muito alongado, consiste numa troca simbólica de "vinho" pelos [beij]"jinhos". Num anterior, de 31 de outubro de 1929, ela está vestida de noiva e se dirige para a igreja quando, de súbito, se dá conta de que esquecera de comprar as luvas; e daí que fique aguardando que alguém lhe vá comprá-las e trazê-las. Também, numa carta de 1 de novembro de 1929, há uma cena que comove: de madrugada, sem dormir, ela fica, da janela da sua casa, assistindo uma a uma as chamas de um incêndio, durante toda a madrugada, como se estivesse contemplando, como uma autômata, à destruição da sua própria vida.

O golpe de misericórdia será dado, então, por Ricardo Reis em 19 de fevereiro de 1931, quando liga para Ophélia para participar que "o Nininho estava preso e incomunicável e que só apareceria no princípio de março" (p.339). Mas é o Senhor Engenheiro Álvaro de Campos quem vem lhe dizer, em seguida, no domingo, dia 24 de fevereiro, "que ia ver se tirava a procuração do Senhor Ricardo Reis e que me telefonava, mas até hoje ainda não me telefonou, e eu tinha ficado tão contente com ele!" (p.340). E Ophélia, muito perspicaz quanto aos vários desmembramentos do Pessoa, e conhecedora da língua francesa, havia lhe dirigido uma carta em cujo envelope escrevera a destinação: a um certo "Monsieur Ferdinand PERSONNE"...

De resto, Fernando Pessoa havia produzido, no dia 27 de agosto de 1930, um poema que se conservou inédito até 1990, e que talvez explique melhor o que venho tentando narrar. Enquanto Ophélia, na carta anterior, do dia 15 de agosto, devaneia prendê-lo com "uma linha

31 Trata-se do XIII poema dos "Passos da Cruz", pertencente ao *Cancioneiro*. PESSOA, *Obra poética: volume único* (org. Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Aguilar, 1998, p. 128.

ao meu pulso", propondo que ele alugue uma casinha qualquer para onde a leve, visto que a partir de então o seu "Nininho" será definitivamente dela, "para sempre", Pessoa, num gesto antagônico de alforria da noiva, escreve o poema a que me refiro:

Minha mulher, a solidão,
consegue que eu não seja triste.
Ah, que bom é ao coração
Ter este bem que não existe.

Recolho a não ouvir ninguém,
Não sofro o insulto de um carinho,
E falo alto sem que haja alguém:
Nascem-me os versos do caminho.

Senhor, se há bem que o céu conceda
Submisso à opressão do Fado
Dá-me eu ser só – veste de seda -,
E fala só – leque animado.[32]

Com estes versos creio estar autorizada a sugerir, por fim, que o vazio feminino do *Orpheu* (e que poderia ter sido preenchido pelos exemplos de escritoras que, contemporâneas, traziam como emblemática da sua poética a mesma divisão interna apregoada pela revista) não dizia apenas respeito a esse órgão modernista, mas também ao seu mais expressivo representante e fundador. A crer no poema, Fernando Pessoa (que também foi Maria José e as vozes femininas sobre as quais me detive) só pôde ter como mulher a sua própria solidão – o que, aliás, lhe rendeu uma proficuidade incomparável.

32 PESSOA, Fernando - *Poesias Inéditas (1919-1930), 1956*. Lisboa: Ática, 1990, p. 231.