

A propósito de *Violante de Cysneiros*: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as poéticas e políticas de género no Modernismo português

Anna M. Klobucka

Resumo

Tomando como o ponto de partida o fenómeno da colaboração no *Orpheu 2* da poetisa inventada Violante de Cysneiros, este ensaio esboça uma interrogação preliminar sobre a relação entre as figurações subjetificadas do protagonismo feminino associado a uma poética de vanguarda em alguns dos textos canónicos do Modernismo português (como, além do próprio *Orpheu*, *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro e *A Engomadeira* de José de Almada Negreiros) e a herança estética e política decadentista, esta última em boa parte suprimida pela visão da época modernista consolidada na perspetiva histórico-literária dominante. O estudo de caso que sustenta esta proposta de revisão foca um texto em particular, o romance *Nova Sapho* (1912) do Visconde de Vila Moura, cuja protagonista, uma fidalga minhota de nome Maria Peregrina, lésbica e poetisa de génio, antecipa tais personagens modernistas posteriores como a “americana fulva” de Sá-Carneiro e a “engomadeira” de Almada. O que distingue ainda o romance *Nova Sapho* é a sua conjugação simbiótica do nativismo regionalista do Norte com uma visão amplamente cosmopolita — corporizada através da itinerância experiencial e intertextual da Maria Peregrina —, princípio que contradiz a polarização, avançada por Fernando Pessoa e largamente aceite pelos estudiosos do Modernismo português, entre o regionalismo e nacionalismo estreitos cultivados pelo círculo d’*A Águia* e o cosmopolitismo agregador de todas as tendências artísticas modernas, cultivado pela “escola de Lisboa” (Pessoa), ou seja, o grupo do *Orpheu*.

Palavras-chave: Modernismo, *Orpheu*, Decadentismo, *Nova Sapho*, Visconde de Vila Moura.

Abstract

This essay takes the publication of poems by an invented female author, Violante de Cysneiros, in the second issue of *Orpheu* as its point of departure toward a preliminary inquiry into the

relationship between fictional characters of female avant-garde artists in some of the canonical works of Portuguese Modernism (such as, besides *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro's *A confissão de Lúcio* and José de Almada Negreiros's *A Engomadeira*) and the aesthetic and political legacy of Decadentism, suppressed for the most part by dominant historical perspectives on the Modernist era in Portugal. The case study that sustains this project focuses on the 1912 novel *Nova Sapho* by Visconde de Vila Moura, whose protagonist, a noblewoman from Minho named Maria Peregrina, a lesbian and poet of genius, anticipates such later Modernist female creations as Sá-Carneiro's *Americana in Paris* and Almada's unorthodox laundress. *Nova Sapho* also stands out due to its symbiotic intertwining of Northern nativist regionalism with a broadly cosmopolitan outlook, embodied in the experiences of Maria Peregrina's travels and in her intertextual engagements. This symbiosis contradicts the polarization, drawn by Fernando Pessoa and broadly accepted in the scholarship on Portuguese Modernism, between the narrowly nationalist and regional perspective of the Northern writers associated with *A Águia* and the cosmopolitanism of the "Lisbon school" (i.e. *Orpheu*), permeated by a multiplicity of international modern aesthetic trends.

Keywords: Modernism, *Orpheu*, Decadentism, *Nova Sapho*, Visconde de Vila Moura.

A propósito de Violante de Cysneiros: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as poéticas e políticas de género no Modernismo português

Anna M. Klobucka

No volumoso repertório dos estudos dedicados ao primeiro Modernismo português, muitos dos quais abordam o evento catalizador e fundacional que foi a publicação dos dois números da revista *Orpheu* em 1915, não abundam propriamente investigações focadas na colaboração poética, no *Orpheu* 2, de Violante de Cysneiros, personificação feminina realizada textualmente por Armando Côrtes-Rodrigues. Abro aqui um rápido parêntese – o primeiro de vários que pontuarão este ensaio – para afirmar que não tenciono abordar neste contexto a questão debatida, entre outros, por Alfredo Margarido (1990) e Eduíno de Jesus (1989 [1956]), de se será mais adequado definirmos a figura da solitária “poetisa” do *Orpheu* como um pseudónimo ou um heterónimo de Côrtes-Rodrigues (ou ainda um heterónimo em segundo grau de Pessoa, como propõe Margarido); por isso, evitarei também referir-me à pseudo-autora usando qualquer um destes termos. Na minha própria contribuição para a escassa fortuna crítica de Violante de Cysneiros, publicada há 25 anos na *Colóquio/Letras* – por coincidência, no mesmo número em que Margarido revelava a existência no espólio pessoano de uma carta manuscrita assinada por Violante, datada de 5 de junho de 1915 e devidamente remetida pelo correio, com o envelope carimbado preservado por Pessoa junto às folhas que continha – enveredei por uma leitura de cariz ginocrítico inspirada pelo trabalho de investigação, ainda incipiente, que estava a realizar em paralelo para a minha futura tese de doutoramento sobre a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa moderna. Naquela leitura – e aqui cito-me a mim mesma, qual Violante que dedica o seu último poema “a mim própria de há dois anos” – propus-me examinar “*quem foi, como foi e porque foi* aquela mulher entre tantos homens, aquela *poetisa* no meio dos Poetas, a autora cujos poemas vieram a ser a única manifestação da (não-)participação feminina no momento mais revolucionário do Primeiro Modernismo português” (Klobucka, 1990: 104; itálicos no original).⁵⁶

⁵⁶ O “não” da “(não-)participação feminina” encontra-se entre parênteses por se tratar, neste caso, de uma participação que revela uma ausência. Uma vez que projetos de revistas, publicações coletivas, tertúlias, etc., com uma colaboração exclusivamente masculina eram na altura a norma no ambiente literário português; num *Orpheu*

Materialista e historicista, a minha abordagem de 1990 atendia à complexa textualidade dos próprios poemas e às coordenadas, igualmente complexas, da sua inserção no corpo da revista e no coletivo autoral e editorial que a firmava, ao mesmo tempo que procurava relacionar esta análise com o contexto sociocultural de Portugal em 1915, fortemente marcado pela emergência maciça da autoria lírica feminina no mercado literário da época, emergência esta da qual a poetisa inventada do *Orpheu* era, segundo argumentei, um sintoma ambíguo, composto em medida igual de reconhecimento e desvalorização.

Na presente revisitação do fenómeno Violante de Cysneiros não pretendo, porém, nem dialogar “comigo própria de há vinte e cinco anos”, nem catalogar e debater o pouco que se tem escrito sobre este sujeito autoral e os seus texto e contexto desde então.⁵⁷ O propósito deste ensaio será antes esboçar uma interrogação, inteiramente preliminar e, nesta fase, forçosamente incompleta, sobre uma possível relação entre, por um lado, as figurações subjetificadas do protagonismo feminino associado a uma poética de vanguarda – entre as quais Violante de Cysneiros – em textos produzidos no período heroico do Modernismo português por algumas das suas figuras mais representativas (nomeadamente, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros) e, por outro lado, certos elementos do panorama literário português da época que, na perspetiva histórico-literária dominante, tendem a ser afastados do programa estético e político modernista ou mesmo colocados numa relação de antagonismo para com este. Refiro-me, mais concretamente, a um texto em particular (o romance *Nova Sapho* do Visconde de Vila Moura), a um contexto cultural e territorial (a Renascença Portuguesa e o Porto, ou, mais amplamente, o Norte de Portugal) e a uma formação estética de posicionamento difícil na história literária portuguesa (e não só) – o Decadentismo.

Começo pelo último destes elementos. Num estudo recente, *Modernism and the Reinvention of Decadence* (2014), Vincent Sherry realiza uma arqueologia crítica da história literária anglo-americana, mostrando que esta tem excluído sistematicamente a produção literária decadentista das narrativas de origem e formação da literatura modernista, seguindo nisto, aliás, os padrões de autodefinição e diferenciação estabelecidos pelos próprios modernistas, notavelmente Ezra

composto unicamente de autores homens esta hegemonia masculina seria um dado adquirido e transparente. Neste contexto, é a pseudo-participação de uma autora que torna visível a exclusividade do protagonismo masculino do *Orpheu*, o que podemos considerar um efeito político ambivalente – ao mesmo tempo de denúncia e de validação – desta personificação textual.

⁵⁷ Compete, no entanto, registar alguns estudos recentes que cumulativamente apresentam o repositório da reflexão crítica sobre Violante de Cysneiros ao longo do último século e das fontes primárias relevantes para esta reflexão: Binet (2004), Almeida (2013) e Uribe (2015).

Pound. Como indica o título do seu livro, a proposta de Sherry vai no sentido da reintegração das duas estéticas, ou melhor, da afirmação de uma continuidade dialógica entre elas que nunca terá deixado de existir. No contexto histórico-literário português assiste-se à produção de uma clivagem muito semelhante, em termos globais, entre o Decadentismo e o Modernismo, e as narrativas que formulam esta clivagem começam a ser articuladas sobretudo a partir da visão modernista da *presença*, através do aproveitamento seletivo das pistas deixadas pelos próprios protagonistas do Modernismo órfico. Sem se configurar como absoluta, esta categorização distintiva, baseada em critérios predominantemente formais, constrói ainda uma hierarquia implícita de ordem historiosófica, que coloca a adesão ao *telos* futurista (no sentido lato de orientação para o futuro e desejo do novo) do Modernismo como um valor política e esteticamente positivo no campo literário e cultural. Como um exemplo ilustrativo, entre muitos possíveis, desta conceptualização histórico-literária e da sua dimensão ideológica, cito o primeiro parágrafo da introdução de Nuno Júdice à reedição fac-similada do número único da revista *Centauro* (1916), dirigida por Luís de Montalvor:

Orpheu 1 e 2 representaram o ponto de confluência, em 1915, de dois percursos diversos e formalmente antagónicos (embora não inconciliáveis) da modernidade: o que nasce da poesia simbolista e, em particular, do exemplo de Stéphane Mallarmé (...); e o que bebe *a sua revolta e o seu inconformismo* no exemplo futurista que desembocará no *gesto de ousadia* que a publicação do *Portugal Futurista* representará em 1917. (Júdice, 1982: vii; itálicos meus)

Se, por um lado, a argumentação de Sherry sobre a marginalização do protagonismo e legado decadentista na memória histórico-literária do Modernismo parece-me passível de ser transplantada com alguma facilidade para o contexto português, por outro lado este último verifica-se muito distinto do ambiente anglo-americano e francês (os dois conjuntamente definidores dos sentidos da estética decadentista a nível europeu e ocidental), dada a imbricação histórica entre o Decadentismo literário e a decadência como um diagnóstico político e sociocultural. Quando Sherry escreve que o sentido de *décadence* “was coextensive through the cultural capitals of Europe” devido às suas condições históricas comuns, entre as quais “an imperial outlook losing moral confidence even as it was gaining terrain” (30), releva inadvertidamente que os ambientes de Lisboa e Madrid (para não procurarmos outros exemplos mais longe) não fazem parte do cenário que a sua narrativa pressupõe. Seria mesmo plausível

(posto que polémico) inverter a frase citada, argumentando que em Lisboa finissecular, no período pós-Ultimato, “an imperial outlook [was] *gaining* moral confidence even as it was *losing* terrain” (itálicos meus), gerando ambiguidades, também estéticas, mais complexas e em qualquer caso seguramente distintas das que informam a investigação realizada em *Modernism and the Reinvention of Decadence*. Penso aqui, por exemplo, na ressignificação do imaginário imperial em António Nobre ou no desfecho de *Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, em que a ida de Gonçalo Mendes Ramires a África figura como uma conclusão ambígua apensa à narrativa insistentemente empenhada em diagnosticar o estado da decadência familiar e nacional.⁵⁸

Embora a condição periférica de Portugal e os múltiplos efeitos desta sejam um elemento crucial da paisagem literária e sociocultural que uma abordagem revisionista do Decadentismo português deverá reperspetivar, nesta reflexão preliminar o aspeto em que me vou concentrar é diferente. Reconhecendo, com a generalidade das abordagens teóricas recentes da literatura e cultura decadentista⁵⁹, a centralidade das poéticas e políticas de género e sexualidade, tanto na própria prática literária desta corrente como nas reações e distanciamentos paralela e posteriormente dirigidos contra ela, procurarei argumentar que no ambiente do qual emerge o projeto *Orpheu* e outras manifestações literárias situáveis na sua órbita, esta problemática é igualmente discernível como central. Mais, o seu papel instrumental destaca-se precisamente no que diz respeito à diferenciação, ambígua e incompleta, entre o projeto modernista órfico e alguns textos e autores que o projeto modernista órfico ativamente rejeita ou diminui no processo da sua própria autodefinição.

No diagnóstico inicial que fundamenta o seu projeto de história literária alternativa, Vincent Sherry salienta a noção da “ameaça” associada à “decadência” – “the threat which ‘decadence’ presents to established understandings of modernity as well as developing conceptions of modernism” (3) – relacionando-a, por sua vez, com a dissidência sexual que o complexo decadentista ao mesmo tempo abrange e excede: “This is a threat that comprises but also exceeds the queerness which, in the conspicuous instance of Oscar Wilde, was attached to decadence as its most infamous condition and which (...) may be recovered in the greater complexity of its presence in the sensibility that decadence and modernism will be seen to share” (3). É uma “maior complexidade” análoga que urge redescobrir na história das relações entre as

⁵⁸ Sobre o processo de *queering* do imaginário nacional e imperial na poesia de Nobre, ver Klobucka (2011). Para uma discussão do desfecho de *Ilustre Casa* orientada pela perspectiva crítica pós-colonial, ver Ribeiro, 2004: 91-100.

⁵⁹ Merece aqui destaque, como uma contribuição crítica pioneira, a coleção de ensaios *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence* (Constable et al., 1999).

várias vertentes do Modernismo português, reconhecendo (em vez de marginalizar ou elidir *tout court*) a relevância central que também nesta história tiveram as (re)definições simbólicas da identidade de género e orientação sexual, em interação dinâmica e multifacetada com tais fenómenos políticos e socioculturais dos finais do século XIX e das primeiras décadas do século XX, como os movimentos transnacionais de reivindicação feminista e a articulação das identidades e comunidades dissidentes em relação ao paradigma sexual heteronormativo. Na personagem de Violante de Cysneiros – e em outras apropriações do feminino nos textos literários e artefactos culturais de autoria masculina que podem ser situados na convergência decadentista/modernista em Portugal – relacionam-se ambas estas vertentes, tal como acontece, em registo diferente, no apontamento (datado de 1917) em que Pessoa reflete, em inglês, sobre a questão dos direitos humanos e civis, colocando no mesmo plano o direito dos homossexuais masculinos à prática da sua orientação sexual e o direito das mulheres ao voto – sendo esta última aspiração “one of the saddest of modern symptoms of decadence”.⁶⁰

Uma vez que as limitações de espaço não me permitem realizar aqui uma exploração mais substancial da imbricação entre as estéticas decadentista e modernista no que diz respeito à negociação desta problemática na segunda década do século XX português, assinalo apenas um texto crucial para o efeito, “Tentativa de um ensaio sobre a decadência” de Luís de Montalvor, manifesto programático da revista *Centauro* (1916), no qual o autor define a condição decadente em termos que por um lado remetem claramente para a poética sensacionista de um Álvaro de Campos, mas por outro, lidos anacronicamente um século mais tarde, veiculam uma proposta estética e identitária reconhecível como quintessencialmente *queer* (Montalvor, 1982: 11-12):

Ah! ser-se decadente é ser-se lindo de gestos, é ser-se debil e femininamente o sistema nervoso de todas as sensações, de todas as emoções, de todos os pensamentos, de todas as inferioridades, de todas as grandezas, de todas as imoralidades, de todos os ascetismos, da convulsão espasmódica e mediúmnica do nosso século!

É ser-se, emfim, andrógino e equívoco de qualquer maneira. É ser-se, emfim, todos sem ser o que todos são, que é o que é superior ao que são todos...

⁶⁰ Espólio de Pessoa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 15B1/90. Ao mesmo tempo que classifica ambos os desejos como “anormais”, Pessoa conclui que “it is better to give women the vote, not because they have a normal right to it, but because they have an abnormal right to it (...) not because it is for the good of mankind or the furtherance of civilization, but because the contrary is still less in that direction”. A implicação desta conclusão para o outro grupo visado no texto permanece por articular, mas dificilmente podia ser mais clara.

Como mesmo esta citação isolada permite perceber, o programa estético e ideológico de Montalvor, juntamente com os outros textos do Modernismo português no sentido lato que ou explicitamente assumem a filiação decadentista – como o volume *Decadência* (1923) de Judith Teixeira – ou para ela remetem de forma indireta, poderá ser confrontado produtivamente com a proposta recente de Fernando Beleza de interpretar a emergência da “comunidade triunfal” do drama-em-gente pessoano “a partir do estabelecimento do projecto neo-pagão enquanto um projecto de reorientação e, especialmente, remasculinização da cultura, cujas consequências poéticas – que permitem a constituição de modelos (...) de superação da decadência cultural e artística moderna – são performatizadas no contexto da sua comunidade masculina de poetas” (2015: 13).

O caso mais complexo e sintomático entre os textos e autores “decadentes” afastados para a periferia histórico-literária do Modernismo português parece-me ser o de *Nova Sapho*, a primeira obra de ficção narrativa publicada, em 1912, pelo Visconde de Vila Moura, romance referido tipicamente – nas poucas fontes que o mencionam (não existe nenhuma discussão crítica, posterior às recensões na imprensa, que ocupe mais de um parágrafo) – como um “êxito de escândalo” (Lopes, 1987: 418) localizado e sem consequências.⁶¹ Foge a esta regra o verbete dedicado a Vila Moura no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, no qual António Cândido Franco afirma que vários elementos do romance “podem ligar a safo minhota de Vila Moura (...) aos aspetos mais vertiginosos do sensacionismo de *Orpheu*, de Sá-Carneiro a Raul Leal. O Vila Moura saudosista antecipa na prosa, como Mário Beirão no verso, o espírito de *Orpheu*” (897). É com esta visão que a minha própria leitura alinha, expandindo-a, como se tornará claro um pouco mais à frente. Primeiro, porém, uma vez que se trata de um autor e uma obra hoje em dia praticamente esquecidos, convém registar alguma informação sobre ambos.

Bento de Carvalho Lobo, o primeiro e último Visconde de Vila Moura (1877-1935), recebeu este título das mãos do rei D. Carlos em 1900, o mesmo ano em que concluiu o curso de Direito em Coimbra (Cunha e Freitas, 2011: 38). Tendo nascido em Vila Moura, no Douro, na

⁶¹ Não consegui localizar ainda nenhum traço concreto do escândalo alegadamente causado pela publicação de *Nova Sapho*, certamente nada que seja comparável à polémica na imprensa que se seguiria ao lançamento do *Orpheu* três anos mais tarde. Das duas recensões na imprensa diária até agora encontradas – no *Diário de Notícias* de 14 de agosto e no *República* de 20 de agosto de 1912 – a primeira é muito favorável e a segunda, mais crítica, mantém no entanto um tom bastante equilibrado. A carta de Vila Moura a Pessoa, que citarei mais adiante, refere, porém, reações da imprensa que não parecem corresponder aos dois textos aqui identificados. Interessa citar ainda a crítica de Teixeira de Pascoaes publicada no número 9 da revista *A Águia*, cujo teor largamente positivo contém, no entanto, uma expressão de censura à opção nitidamente decadentista tomada pelo autor de *Nova Sapho*, de exaltar “Belêsa e Morte” em vez de se colocar “ao lado e a favor da Vida e da Esperança” (46).

altura residia já em Porto Manso, outra propriedade da família, que herdaria depois da morte da mãe e que ocuparia até à morte. A única fonte extensa de informações sobre a sua vida e carreira literária é um livro publicado dois anos após a morte de Vila Moura, cujo autor, João Alves, terá sido o último de vários companheiros que partilhavam com o visconde a casa de Porto Manso e o acompanhavam em prolongadas digressões pelo estrangeiro. Embora o título do livro – *O Génio de Vila Moura. Meditação sobre os problemas da literatura contemporânea* – denuncie uma agenda crítica ambiciosa, o principal interesse da obra reside no retrato que esta pinta da existência abastada de um esteta à maneira de Jean Des Esseintes (protagonista do romance *À rebours* de Joris-Karl Huysmans), dedicado a uma estilização meticulosa de si próprio e do ambiente em que decorre a sua vida. Esta estilização centra-se sobretudo na casa de Porto Manso – por exemplo, Vila Moura constrói nela uma torre, em aparente homenagem ao seu ídolo António Nobre – mas abrange igualmente o seu meio rural e a população que o habita.⁶² São recorrentes no livro as comparações entre os torsos dos trabalhadores agrícolas do Douro e as linhas da estatuária clássica que Vila Moura admirava na Itália, seu destino predileto de viagens de estudo (como lhes chama Alves), sintoma de uma amalgamação que contrasta implícita mas sugestivamente com o distanciamento estético e político entre “a cidade” e “as serras” produzido no decurso da aprendizagem de um outro fidalgo coevo do Douro (este fictício), Jacinto de Tormes.

Um episódio em particular ilustra de forma sugestiva a intersecção dos enredos local e cosmopolita que determina a originalidade estética da existência-enquanto-obra-de-arte de Vila Moura. Neste episódio, o próprio visconde – cujo título aristocrático tornado *nom de plume* claramente faz parte da sua autoinvenção estetizante – narra a visita a Porto Manso de Louis Fabulet, identificado como companheiro de André Gide com quem coabitava em Florença (onde Vila Moura os terá conhecido). Fabulet e Gide colaboravam naquela altura numa nova tradução para francês dos poemas de Walt Whitman, que finalmente viria a ser publicada em 1918, com o objetivo central de contestar a heterossexualização assertiva de Whitman pelo seu primeiro biógrafo e tradutor integral em França, Léon Bazalgette; Fabulet contribuiu para o projeto com a tradução dos poemas homoeróticos da secção “Calamus” de *Leaves of Grass* (Sheridan, 1999: 274; Erkkila, 2014: 117). Para celebrar a visita de Fabulet a Porto Manso, Vila Moura ofereceu-lhe uma festa cujo elemento central foi, na recordação do próprio anfitrião, “a dança das minhas montanhas” que Fabulet observou rodeado por Vila Moura e os restantes convidados, Mário Beirão e o pintor Joaquim Lopes. Nas palavras do senhor de Porto Manso citadas pelo seu

⁶² Ver o capítulo dedicado à Casa da Torre de Porto Manso em *Casas de escritores no Douro* (Cunha e Freitas, 2011: 28-39).

biógrafo, “Fiz descer até estas ribeiras os rudes e mostrei-lhe como eram leves êstes escravos da terra” (Alves, 1937: 39). Tendo em vista o contexto desta afirmação, “os rudes” de Vila Moura parecem figurar aqui como uma citação alusiva aos “roughs” de Whitman – palavra que surge, por exemplo, na afamada autodescrição do autor de *Leaves of Grass* como “Walt Whitman, an American, one of the roughs” (em “Song of Myself”) – pelo que vale a pena determo-nos brevemente para contemplar a extraordinária riqueza de ingredientes e trajetórias que convergem naquele momento: um proprietário rural do Norte de Portugal faz representar para o benefício de um tradutor francês residente em Florença uma dança tradicional do Douro, sendo que o espetáculo dos corpos masculinos dos dançarinos transmite uma evocação intencional da poética do desejo homoerótico nos versos do escritor norte-americano que o tradutor francês anda a traduzir. Convém notar também, parenteticamente, a apropriação da ambição radicalmente democrática dos versos de Whitman para um contexto de características nitidamente feudais; porém, o principal ponto a reter aqui será a conjugação complexa mas simultaneamente fluida das referências cosmopolitas com os elementos de uma estética regionalista – mais, uma estética regionalista do Norte, ou seja, aquilo que definirá o principal polo antagónico do cosmopolitismo lisboeta de *Orpheu*, como mais adiante veremos.

O espetáculo na casa de Porto Manso, em que as figuras dos “rudes” de Whitman confluem performativamente com os vultos dos camponeses do Douro, por sua vez ecoando também os corpos da estatuária clássica das coleções florentinas (referência comum de Vila Moura e Fabulet, que também se encontra fantasmaticamente presente neste cenário), parece ter ocorrido pouco tempo depois da publicação de *Nova Sapho*, obra em que se verifica uma convergência análoga de elementos cosmopolitas e regionais através da figura da sua protagonista epónima. A “Nova Sapho” é o cognome escolhido e publicamente assumido da fidalga minhota Maria Peregrina Álvares de Lorena e Villa-Verde – o seu nome pouco comum parece homenagear a escritora oitocentista portuense Maria Peregrina de Sousa (1809-86) – que ainda muito jovem herda uma grande fortuna, conseguindo emancipar-se plenamente da tutela da família e passando a viver uma vida cosmopolita, sexualmente livre e intelectualmente empenhada, como estudiosa e escritora.⁶³ É como escritora – autora de dois livros de poesia,

⁶³ Não poderei desenvolver aqui esta referência, mas a identidade de Maria Peregrina como, por um lado, investigadora de Safo e da cultura helénica, empenhada em reinventar esta herança para os tempos modernos, e, por outro lado, poeta no seu próprio direito, aponta para o seu modelo mais que provável na figura histórica da escritora britânica Pauline Mary Tarn (aliás nascida no mesmo ano que Vila Moura), melhor conhecida sob o seu pseudónimo

Nova Sapho e *Emparedada* – que o narrador do romance *Nova Sapho* conhece e admira Maria Peregrina, antes de a conhecer pessoalmente numa viagem de comboio entre o Porto e Guimarães.⁶⁴ No seguimento deste encontro e da visita a casa de Maria Peregrina que se segue, esta encarrega o narrador de compor a história da sua vida a partir do que descreve como “as *minhas confissões* que marcam mais ousio, verá, do que as celebradas confissões de Rousseau”; o encargo não é motivado, porém, por ambições de ordem pessoal, mas antes por um sentido de missão: “Quero mesmo que tome comigo o compromisso de dizer um dia, em publico, o que lhe comunicar. (...) Quero que os que estão por vir aprendam no meu caso a coragem da verdade” (Villa-Moura, 1912: 16; itálicos no original). A expressão “a coragem da verdade” alude ao que Óscar Lopes refere, no seu resumo de *Nova Sapho* inserido numa apreciação didática e hostil da carreira literária de Vila Moura, como a atitude “nitidamente apologética (...) em relação a diversas manifestações de ‘amor exótico’ ou ‘extravagante’ de que o livro constitui um inverosímil mostruário” (418).⁶⁵ Estas manifestações incluem, sobretudo, as várias relações lésbicas da própria Maria Peregrina, mas também o par masculino dos seus colegas do colégio inglês onde estuda, Edgar e Hugh (este último descrito como “um adolescente de olhar quebrado (...) typo de Ganymedes do Norte” [61]); a presença totémica de Oscar Wilde, representado como amigo pessoal da protagonista, em cuja defesa esta publica artigos na imprensa britânica e a cuja morte assiste, chamada a Paris por um telegrama de Robert Ross; e, por último mas não em último, a relação amorosa entre o principal personagem masculino do romance, o escritor e aristocrata transmontano Nuno de Villar, e o jovem pintor e escultor Ruy Augusto.

Uma descrição e análise mais demoradas do romance *Nova Sapho*, convoluto e extravagante como qualquer narrativa decadentista que se preze, não cabem nos limites deste ensaio, mas espero ter contado o suficiente para avançar para o ponto seguinte da argumentação que procuro esboçar. Não estou a postular, embora não exclua a hipótese de vir a postular no futuro, uma relação demonstravelmente citacional entre a “nova Sapho” de Vila Moura e a poetisa Violante

francês de Renée Vivien, como tradutora de Safo, poeta e figura central da afamada comunidade lésbica de Paris no início do século XX.

⁶⁴ Se *Nova Sapho* homenageia implícita e postumamente Renée Vivien (falecida em 1909), *Emparedada* é por sua vez uma referência, neste caso explicitada no romance, ao “Poeta Negro” brasileiro Cruz e Sousa, filho de escravos alforriados, e ao seu poema em prosa “Emparedado”, publicado em 1898 e considerado a primeira expressão da consciência negra na poesia brasileira.

⁶⁵ Óscar Lopes justifica a decisão de se deter no caso de Vila Moura “mais do que ele literariamente merece” por detetar na obra do Visconde “tendências (...) esteticistas e fascistas” que por sua vez antecipam os desenvolvimentos ideológicos por vir no século XX português: “A literatura de segunda ordem revela-nos (...) o ambiente mental de uma época: o leitor atento destas sínteses deve sentir bem a génese colectiva de toda uma ideologia hegemónica” (418).

de Cysneiros, hipótese algo mais difícil de defender do que a relação sintomática entre a inclusão de uma autora no conjunto dos autores de *Orpheu* e a invasão do mercado literário português pela poesia de autoria feminina (que sugeri na minha interpretação inicial). Será mais linear, aliás, justificar propostas análogas de aproximação entre Maria Peregrina e duas outras personagens femininas modernistas que corporizam performativamente uma estética de vanguarda, a “americana fulva” de *A confissão de Lúcio* (1913) de Sá-Carneiro e a “engomadeira” de Almada, embora esta demonstração também tenha de ser adiada para uma ocasião futura. Vale a pena notar preliminarmente, no entanto, a afinidade manifesta entre Maria Peregrina e a personagem da “grande sáfica” da *Confissão*, em particular no que diz respeito ao seu empenho partilhado na inovação artística e ao orgulho e desenvoltura com que assumem o seu protagonismo cultural: “Sou Shakespeare e Bandarra”, afirma Maria Peregrina num passo da sua “Elegia da Morte” que também figura na epígrafe ao romance *Nova Sapho*. Quanto à protagonista d’*A Engomadeira* (1917) – tal como a “americana” de Sá-Carneiro, personagem sem nome próprio – a sua transformação ao longo da novela passa por alguns episódios que não apenas aludem à estética decadentista (como a remodelação do “quarto independente com porta prá escada” descrita no capítulo VII), mas remetem também para traços materiais específicos que caracterizam a promiscuidade sexual de Maria Peregrina.

Mas mesmo limitando, para já, o objetivo desta exposição apenas à consideração da Violante órfica como uma possível descendente ou contraponto da Maria Peregrina, penso que vale a pena interrogar o respetivo estatuto destas duas figuras como personificações femininas mobilizadas pelo desejo masculino a circular num campo coletivo e homosocial de produção cultural. Interessa notar, assim, em primeiro lugar, que ambas traem uma instabilidade da identidade de género que lhes é atribuída; embora Violante surja como um sujeito feminino nos seus versos, a contextualização destes pela voz editorial do *Orpheu* é tudo menos inequívoca: são “poemas de um anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros” (Galhoz, 1976: 57). Também no índice composto por Pessoa para uma prospetiva *Sensationist Anthology* em inglês, o nome da autora do *Orpheu* aparece anotado como “certainly a pseudonym, but I have not been able to find whose” (Pessoa, 2009: 430). Que uma das facetas intencionalmente escandalizantes do *Orpheu* era a performatividade travesti das identidades de género que se viam encenadas no espaço da revista é uma constatação que extravasa o fenómeno Violante de Cysneiros: veja-se o rascunho de um panfleto contra *Orpheu* 2, composto por Pessoa, que identifica o projeto como

“uma revista de mulheres” produzida por “invertidos (...) que andam por ali a fingir de homens por fora” (Pessoa, 2009: 61).

Já no romance de Vila Moura são praticamente explícitas as várias projeções do eu autoral nas personagens tanto de Maria Peregrina como de Nuno de Villar. Quanto a Nuno, descrito como “[um] dos escriptores de mais talento de então (...) que se isolava propositadamente das confrarias litterarias, para viver e reflectir pelo livro impressões que eram o sentir íntimo duma figura á parte” (121), este retira-se para escrever ao seu paço senhorial de Vila Feia, no Douro, cuja deformação generalizada abrange tanto a arquitetura como a natureza que rodeia a casa: “uma Flora-monstro, invertendo o tempo das flores e fructos e afeitando as plantas de melhor raça (...) uma página de Pathologia vegetal” (158-59). A “Villa-maldicta” sofre esta condição patológica por “castigo de Deus, irritado com o porte de D. Alvaro de Castro Leite de Villar”, antepassado de Nuno e um dos últimos templários, “grande cavaleiro (...) que escureceu o brilho dos feitos mais ousados com actos de desenfreada sodomia” (158). O ambiente monstruoso de Vila Feia – cuja descrição pormenorizada ocupa várias páginas – agrada porém a Nuno de Villar, “o último representante do Templario”, o que leva a população local a “aventa[r] suspeitas” a seu respeito (163):

– Que o representante de D. Alvaro parecia seguir-lhe as pisadas; que não era fácil fugir ás leis de sangue; que na Villa-Feia tudo se deformava, os homens como as arvores... E discutiam as figuras que pernoitavam no velho casarão senhorial.

Fusão artisticamente transposta das referências autobiográficas do autor que remetem tanto para Vila Moura como para Porto Manso, Vila Feia consubstancia a noção da “perennial decay” (ruína perene) que orienta o pendor desconstrutivo da poética decadentista (Constable et al., 1999: 11), figurando no romance como o mais elaborado e densamente significativo dos vários *loci* exemplares que pontuam o enredo de *Nova Sapho*.

Porém, sendo ambos Nuno e Maria Peregrina escritores com obra publicada (e sendo aquele mais referencialmente próximo do autor de *Nova Sapho*), é a protagonista do romance que ocupa nele o lugar centralmente destacado da artista revolucionária, cuja obra literária é consubstancial com o trabalho de invenção a que sujeita a sua própria vida e identidade. Interessa notar, neste contexto, que o relato da receção sensacionalista do livro *Nova Sapho* de Maria Peregrina (114-15) curiosamente antecipa a receção do romance *Nova Sapho* de Vila Moura, pelo menos a julgar pela queixa que este exprime na única carta preservada da sua correspondência

com Fernando Pessoa e que responde à missiva (não preservada) em que Pessoa comentava o romance: “A sua carta é mais, bem mais, do que a maior parte das Redacções tem dicto d’elle – sobretudo da Maria Peregrina que lhes tem merecido o título de *desavergonhada interessante, muito interessante mesmo, até genial* – teem dito alguns. ‘Genial e infame’[,] têm informado. E a isto se tem resumido a crítica da *Nova Sapho*!” (França, 1987: 187; sublinhados originais).⁶⁶ Tal como a sua heroína, Vila Moura lamenta a incompreensão pública dos objetivos e da complexidade do seu trabalho, ao mesmo tempo que agradece, comovido, o entendimento superior e positivo que a carta de Pessoa demonstra (“A carta do meu querido amigo Fernando Pessoa é um nobre documento de talento, generosidade e boa-fé”).⁶⁷

Isto em outubro de 1912. Já em fevereiro do ano seguinte, porém, Sá-Carneiro escreve a Pessoa que este “tem muita razão no que diz acerca da influência perniciosa que o Vila Moura pode ter sobre o Mário Beirão”, comentando também que achava “um pouco ‘doce’ demais” o título do livro *O Último Lusíada*, editado no início de 1913 (Sá-Carneiro, 2001: 44).⁶⁸ A palavra “doce” aparece entre aspas, indiciando uma caracterização codificada que terá alguma coisa a ver, para além dos próprios versos do jovem poeta alentejano, com a íntima relação pessoal entre Beirão e Vila Moura e provavelmente também com o conjunto dos temas e valores tão robustamente lançados em *Nova Sapho*. A censura exprimida por Sá-Carneiro (embora, note-se, apenas como um eco conivente da crítica originalmente verbalizada por Pessoa, que desconhecemos) deve também ser equacionada com o tratamento dos mesmos temas e valores em *A confissão de Lúcio* e em muita da sua produção poética, inclusivamente nos versos com que colaborou no *Orpheu*.

De qualquer forma, o apagamento praticamente completo do romance *Nova Sapho* da genealogia modernista e, mais precisamente, órfica é um dado notável e dificilmente explicável apenas pelo rompimento de Pessoa com o coletivo d’*A Águia*, sobretudo tendo em vista a caracterização contrastiva dos dois ambientes intelectuais e artísticos – o portuense d’*A Águia* e o lisboeta do *Orpheu* – nos escritos pessoanos da época como respetivamente nacionalista, aquele, e internacionalista, este, um fechado num regionalismo estreito e o outro aberto a um

⁶⁶ Publicada apenas em forma de reprodução fotográfica no livro *Fernando Pessoa na Intimidade*, de Isabel Murteira França, a carta de Vila Moura (datada de outubro de 1912, em Ancede) é no entanto identificada erroneamente na legenda como sendo de Teixeira de Pascoaes e remetida de Amarante. Agradeço esta referência a Richard Zenith.

⁶⁷ O exemplar de *Nova Sapho* oferecido por Vila Moura a Pessoa encontra-se na biblioteca pessoal deste e pode ser consultado, em versão digital, no *site* da Casa Fernando Pessoa.

⁶⁸ Uma afirmação muito parecida do policiamento dos limites da expressão literária e pessoal aparecerá no diagnóstico de Sá-Carneiro sobre Raul Leal (datada de 1915), outra vez em resposta a uma opinião de Pessoa: “É muita pena que o rapazinho seja um pouco *Orfeu* de mais” (Sá-Carneiro, 2001: 234).

cosmopolitismo agregador de todas as tendências artísticas modernas.⁶⁹ Afinal, *Nova Sapho* partilha com *A confissão de Lúcio* a distinção de serem as duas obras de ficção narrativa mais empenhadamente cosmopolitas do Modernismo português. No entanto, quando Sá-Carneiro se pronuncia sobre *Bohemios*, novela editada por Vila Moura a seguir a *Nova Sapho* (e muito mais bem comportada do que este romance, sem qualquer traço do “amor extravagante” para além do adultério heterossexual, como aliás é o caso de toda a produção literária subsequente do visconde), escarnece impiedosamente da ambição cosmopolita do autor: “Então agora o Vila Moura também se quer ungir de Europa – de Paris! Mas logo põe uma dama tripeira no cabaret do Quat’s Arts.... Que trecho tão lepidóptero” (148-49). Não sabemos o que pensaram e o que disseram Pessoa e Sá-Carneiro sobre *Nova Sapho* e se seria igualmente lepidóptero para este pretender que uma fidalga minhota figurasse no imaginário periféricamente cosmopolita da literatura portuguesa como uma amiga pessoal de Oscar Wilde e a encarnação lusitana de Renée Vivien. Mas penso que se trata de um estudo de caso muito fértil para examinarmos com mais perspicácia do que tem acontecido até agora a exclusão da estética decadentista da linhagem da modernidade construída ao longo do último século na narrativa dominante da história literária portuguesa.

Referências

- ALMEIDA, Anabela (2013) *As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues*, Tese de doutoramento em Estudos Portugueses/Estudos de Literatura, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- ALVES, João (1937) *O Génio de Vila Moura. Meditação sobre os problemas da literatura contemporânea*, Porto, Livraria Tavares Martins.
- BELEZA, Fernando (2015) *Desejos modernistas: (Trans)nacionalismo, cosmopolitismo e sexualidade em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*, Tese de doutoramento em Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory, Department of Portuguese, University of Massachusetts Dartmouth.

⁶⁹ Exprimem esta caracterização vários textos incluídos no volume *Sensacionismo e outros ismos* (Pessoa 2009), por exemplo os numerados 23, 29, 84 e 113.

- BINET, Ana Maria (2004) “Violante de Cysneiros, un moi féminin d’Armando Côrtes-Rodrigues ou l’*Anima d’Orpheu*”, in Maria-Graciete Besse e Nadia Mékouar-Hertzberg (orgs.), *Femme et écriture dans la Peninsule ibérique*, vol. II, Paris, L’Harmattan, 11-23.
- CONSTABLE, Liz, Dennis Denisoff and Matthew Potolsky, eds. (1999) *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CUNHA, Secundino, e Sérgio Freitas (2011) *Casas de escritores no Douro*, Guimarães, Opera Omnia.
- ERKKILA, Betsy (2014) *Walt Whitman among the French: Poet and Myth*, Princeton, Princeton University Press.
- FRANÇA, Isabel Murteira (1987) *Fernando Pessoa na intimidade*, Lisboa, Dom Quixote.
- FRANCO, António Cândido (2008), “Visconde de Vila Moura”, in Fernando Cabral Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, Lisboa, Caminho, 896-897.
- JESUS, Eduíno de (1956) “Notícia crítica e biográfica de Armando Côrtes-Rodrigues”, in Armando Côrtes-Rodrigues, *Antologia de poemas*, 2.^a ed., Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada [1956], 1-96.
- JÚDICE, Nuno (1982) “Da afirmação simbolista à decadência”, in *Centauro. Edição fac-similada*, Lisboa, Contexto, 1982, vii-xvi.
- KLOBUCKA, Anna (1990) “A mulher que nunca foi: Para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros”, *Colóquio/Letras*, 117-118 (Setembro): 103-114.
- ____ “Queer Lusitania: António Nobre’s Minor Nationalism”, *Luso-Brazilian Review*, 48.2: 5-22.
- LOPES, Óscar (1987) *Entre Fialbo e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARGARIDO, Alfredo (1990) “Uma carta quase inédita de Violante de Cysneiros”, *Colóquio/Letras*, 117-118 (Setembro): 117-119.
- MONTALVOR, Luís de (1982) “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, in *Centauro. Edição fac-similada*, Lisboa, Contexto, 7-12.
- GALHOZ, Maria Alhete, ed. (1976) *Orpheu* 2, Lisboa, Ática.
- PASCOAES, Teixeira de (1912) “Nova Safo por Vila-Moura”, *A Águia*, 9 (Setembro): 46.
- PESSOA, Fernando (2009) *Sensacionismo e outros ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004) *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*, Porto, Afrontamento.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SHERIDAN, Alan (1999) *André Gide: A Life in the Present*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

SHERRY, Vincent (2014) *Modernism and the Reinvention of Decadence*, Cambridge, Cambridge University Press.

URIBE, Jorge (2015) “A vocação de Armando Côrtes-Rodrigues”, in Steffen Dix (org.), *1915 – O ano do Orpheu*, Lisboa, Tinta-da-China, 319-333.

VILLA-MOURA, Visconde de (1912), *Nova Sapho. Tragedia extranha*, Lisboa, Livraria Ferreira.