

Pessoa(s), poetas e poetisas

Anna M. Klobucka

Universidade de Massachusetts Dartmouth

Resumo

O objetivo deste ensaio é confrontar alguns subenredos da narrativa histórico-literária estabelecida sobre o modernismo português com o seu contexto cultural mais alargado, nomeadamente no que diz respeito ao fator sexo/género, cuja relevância tem sido tradicionalmente negligenciada nas representações canónicas da época. Foco-me, em particular, na emergência robusta da autoria literária feminina nas primeiras décadas do século vinte, na medida em que este fenómeno pode ser relacionado com eventos centrais do cânone modernista, como o lançamento das revistas *Orpheu* (1915) e *presença* (1927) e a polémica em volta da chamada “Literatura de Sodoma” (1922-23).

Palavras-chave: autoria feminina, *Orpheu*, *presença*, Literatura de Sodoma.

Abstract

This article seeks to confront some subplots of the established narrative about Portuguese modernism in national literary history with the modernist movement’s wider cultural context, specifically with respect to sex/gender, a factor whose relevance has been traditionally neglected in canonical representations of the period. I focus in particular on the robust emergence of female literary authorship in the first decades of the twentieth century, insofar as this phenomenon may be related with such central events of the modernist canon as the launching of the magazines *Orpheu* (1915) and *presença* (1927) and the polemic around the so-called “Literatura de Sodoma” (1922-23).

Keywords: female authorship, *Orpheu*, *presença*, Literatura de Sodoma.



Este ensaio não procura avançar nenhuma afirmação conclusiva sobre a paisagem cultural da época modernista em Portugal, apenas alguns questionamentos e sugestões. Os questionamentos são motivados, porém, por alguma confiança na sua eventual utilidade heurística para investigações posteriores que se interessem pelos condicionamentos e efeitos socioculturais da produção poética e, mais globalmente, intelectual na época modernista em Portugal, em particular no que diz respeito ao fator sexo/gênero, robustamente manifesto nos registos históricos das primeiras décadas do século vinte, mas relativamente negligenciado no âmbito da memória institucionalizada do arquivo literário modernista. O que se procura realizar nas páginas que se seguem, portanto, é uma operação de cruzamento entre o conhecimento estabelecido sobre o modernismo e alguns elementos – quer largamente desconhecidos, quer integrados tipicamente em outras representações históricas da época – que têm o potencial de infletir ou reperspetivar as narrativas canônicas sobre o ambiente literário e cultural das primeiras décadas do século vinte em Portugal.

As ausências na *presença*

Como é bem sabido, a narrativização histórico-literária do legado modernista em Portugal tem obedecido desde o início, e com uma persistência relativamente inabalável até ao presente, à acumulação da matéria digna de ser historiada principalmente à volta de duas revistas, *Orpheu* e *presença*, correspondentes às chamadas primeira e segunda fases do modernismo. Como também é muito bem sabido – embora habitualmente naturalizado, ao ponto de se tornar transparente e, em consequência, irrelevante –, ambos estes coletivos de criadores e, na segunda fase, também teorizadores e historiadores da literatura modernista foram quase exclusivamente masculinos. *Orpheu* contou com a figura complexa de uma autora inventada, a quem ainda regressarei, e a *presença* – de acordo com a contabilização e análise realizadas por Sara Barbosa (2018) – com apenas dezasseis trabalhos (de texto ou imagem) assinados por mulheres no número total de mais de seiscentas colaborações. A primeira colaboradora foi a pintora Sarah Afonso, que desenhou a capa do número duplo 14/15, quase um ano e meio depois da estreia da revista em março de 1927. E foi preciso esperar até ao número 33, correspondente a junho/outubro de 1931, para se ler um texto de autoria feminina, um conjunto de apontamentos em prosa de Irene Lisboa, embora assinado apenas “IRENE”;



em 1938, já na segunda década da existência da revista, Maria Archer será a primeira autora portuguesa a assinar com todas as letras.¹ Convém lembrar, no entanto, que o nome de uma outra escritora modernista apareceu no espaço singularmente privilegiado do texto programático que abria o número inaugural da *presença*, “Literatura Viva”, de José Régio: definindo os valores e os modelos que norteavam o projeto presencista, Régio afirmava, notoriamente, que “todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto” (Régio, 1927: 2). Nem neste nem nos outros ensaios em modo doutrinário que Régio e também João Gaspar Simões publicam nos primeiros meses da vida da revista se encontra qualquer reflexo do aumento robusto da presença de autoras em diversos espaços do ecossistema literário – revistas, jornais, conferências, montras de livrarias, etc. – que desde o princípio do século, em correlação implícita (e ocasionalmente explícita) com a emergência do ativismo e associativismo feminista da chamada primeira vaga, se verificava em Portugal.

A poetisa do *Orpheu*

A representação da autoria feminina na *presença* traduz-se, portanto, numa *ausência*, sinalizada obliquamente por um ato de abjeção – abjeção de Judith Teixeira, isto é, presumivelmente selecionada como o contraponto feminino de Botto devido ao envolvimento de ambos na polémica da Literatura de Sodoma. Já no *Orpheu* o índice da mesma ausência é mais robustamente visível, uma vez que Violante de Cysneiros, a autora heterónima concebida por Pessoa e concretizada por Armando Côrtes-Rodrigues, ocupa um espaço generoso no segundo número da revista e, neste espaço, chega a dialogar, através das dedicatórias dos seus poemas, com os camaradas órficos: Álvaro de Campos, destacado como o seu “mestre”, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado e o próprio Côrtes-Rodrigues. Deste modo, aliás, o espaço Violante passa a funcionar como o principal núcleo de coesão do coletivo literário que se reúne em *Orpheu*, a sua figura em *drag* interpelando as subjetividades e potencialidades perversas inerentes aos destinatários das dedicatórias (com destaque para Campos, cuja *Ode Marítima*, no mesmo número, encena um espetáculo de sujeição masoquista

¹ Os textos de Irene Lisboa apareceram na *presença* assinados com os nomes Irene (1931-34), Mara (1935) e João Falco (1937-38). Antes de Maria Archer, um poema da brasileira Cecília Meireles teve direito à assinatura completa em 1935 (número 45) e um/a autor/a não identificado/a assinou um poema em espanhol com o nome Germaine Langlois no número 49 (junho de 1937) (Barbosa, 2018: 117-18).



infinitamente mais radical e sofisticado).² Não é, porém, esta função imanente das dedicatórias que me interessa comentar aqui, mas antes a ressonância que através delas (embora não só através delas) se instaura entre a textualidade situada de Violante de Cysneiros e o seu intertexto e contexto mais alargados, constituídos pela produção literária de autoria feminina na época. É verdade que tanto o segundo como o primeiro números de *Orpheu* encerram também outras dedicatórias – a *Ode Marítima* é dedicada a Santa-Rita Pintor, por exemplo – mas é a abundância e a função estruturante das dedicatórias de Violante que podem ser lidas, em particular, como remetendo para um referente textual externo ao espaço da revista.

Vejamos dois exemplos, escolhidos mais ou menos ao acaso, de poemas de autoria feminina (pseudónima) com dedicatórias; ambos foram publicados em *Modas e Bordados*, o suplemento feminino semanal do jornal *O Século*, na mesma década do *Orpheu*. O primeiro, intitulado *Recordação* e assinado por “Virgínia”, é dedicado “À memória de um anjo”; cito apenas a primeira das quatro quadras do poema:

Tereza, tu nos deixaste!
 A vida não te sorriu,
 Tudo, tudo abandonaste;
 O mundo não te serviu... (Virgínia, 1916: 4)³

No segundo poema, intitulado *Teu Nome...*, a autora assina “Laura C.”, dedicando os seus versos “À A. R. F.”; reproduzo aqui a primeira e a última das três estrofes:

Bem quisera co’as letras do teu nome
 Rosário de camândulas radiosas,
 Sepultar com preces mil fervorosas
 A Saudade que abraza... que consome...

² Na sua apresentação em *Orpheu* como “um anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros” a identidade de género da pseudoautora é posta em causa e o carácter performativo da sua identificação feminina é salientado, num nada discreto piscar de olho aos entendidos. Ao mesmo tempo, porém, no contexto histórico do crescimento explosivo da autoria feminina, frequentemente pseudónima e a manifestar-se principalmente em forma de poesia, nas primeiras décadas do século, é incontornável a inserção implícita da poetisa órfica no coletivo das autoras suas contemporâneas. Para uma consideração mais detalhada destas questões, ver Klobucka (1990; 2015). Uma exploração aprofundada do fenómeno Violante, que também se debruça sobre a sua sobrevivência na obra de Armando Côrtes-Rodrigues depois do *Orpheu*, encontra-se em Câmara (2020).

³ Nesta e em todas as citações subsequentes da época a grafia foi atualizada.



.....
 Seja o teu nome o prisma da ventura,
 O marco do meu sonho predileto!
 Um sorriso, no cofre deste afeto...
 Constelação da minha noite escura. (C., 1917: 2)⁴

Sem ser universal, é frequente o uso das dedicatórias nos poemas publicados nesta e noutras revistas femininas da época; tal uso encaixa-se, por sua vez, no entendimento mais generalizado, característico deste ramo da imprensa, dos discursos veiculados pelo periódico, incluindo o discurso poético, como um espaço de comunicação e convívio. Além da poesia propriamente dita, contribuem também para a construção e definição deste espaço rubricas regulares como o “correio literário” (respostas às leitoras que submeteram os seus poemas à consideração da revista) e concursos poéticos. A moldagem de Violante de Cysneiros como uma personagem autoral cujos textos se dirigem aos outros colaboradores de *Orpheu* ecoa deste modo – quer intencional quer inconscientemente – os aspetos estruturantes das revistas destinadas ao público leitor feminino na época modernista.⁵

Convém lembrar, neste contexto, que o próprio Fernando Pessoa tinha uma experiência íntima de tal funcionamento interpessoal e, inclusivamente, utilitário da enunciação poética. Segundo expõe Richard Zenith, quando Fernando, então com dez anos de idade, reagiu com ciúmes ao nascimento iminente da irmã Madalena Henriqueta, a mãe, Maria Madalena Pinheiro Nogueira, dedicou-lhe um poema intitulado *Escuta!*, no qual explicava que todos os filhos têm direito igual ao amor materno: “Todos têm o seu lugar / E são eles tão iguais / Que no coração da mãe / Todos eles são rivais” (Zenith, 2022: 124). E não se tratou de um ato isolado:

Durante a gravidez e nos meses que se sucederam ao parto, Maria Madalena escreveu outros poemas dirigidos a membros da família: ao marido, à primeira filha de ambos, à mãe falecida e à irmã Anica. Coligiu alguns dos seus poemas numa pequena coletânea manuscrita intitulada *Flores singelas* e dedicou-a “ao meu adorado marido” em 30 de Dezembro de 1898, terceiro aniversário do casal. De vez em quando, durante o chá ou a seguir ao jantar, provavelmente leu em voz alta

⁴ Laura C. terá sido talvez Laura Chaves (1888-1966), que se estrearia em 1919 com o volume *Esboços*, publicando depois vários outros livros de poesia ao longo dos anos 1920 (Leitão, 2005: 494).

⁵ Entre outras revistas femininas da época, anteriores ou contemporâneas do *Orpheu*, nas quais a poesia ocupa um espaço considerável, encontram-se *Alma Feminina* (1907-1908) e *Jornal da Mulher* (1910-1937).



alguns dos seus poemas – nesses tempos antes da rádio, a recitação era uma forma de entretenimento familiar –, e pode ter deixado Fernando lê-los todos sozinho (Zenith, 2022: 124).

Sendo provavelmente seguro que a maior parte da poesia intimista produzida pelo contingente limitado de mulheres portuguesas letradas, maioritariamente burguesas, não circulava fora do ambiente familiar, os versos publicados na imprensa feminina da época modernista muitas vezes seguem o modelo dialógico ou interpelativo, sendo direcionados para um destinatário – ou, mais frequentemente, destinatária – que é nomeado na dedicatória, como vimos nos dois exemplos reproduzidos acima. Neste sentido, aliás, o caso de Violante de Cysneiros – tratando-se de uma autora singular inserida num coletivo de autores masculinos – diverge decisivamente do padrão predominante na imprensa periódica feminina, embora na imprensa generalista contemporânea abundem publicações redigidas exclusivamente por homens, porém muitas vezes com uma ou outra colaboradora, ocasional ou regular, a contrastar pontualmente com a composição monolítica das redações.⁶

As poetisas e o desejo homosocial feminino

Para além de se encaixar com frequência no molde comunicativo, a poesia de autoria feminina publicada em jornais e revistas (femininas e não só) da época modernista foge repetidamente às leituras estereotipadas, tanto contemporâneas como posteriores, que têm insistido em perceber nela uma adesão universal ao modelo do lirismo amoroso formulaicamente heteronormativo. Como um exemplo particularmente eloquente da aplicação de tal prisma interpretativo, leia-se a seguinte apreciação do crítico Câmara Lima:

Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. (...) O pior é que todas ferem a mesma tecla, dizem a mesma coisa. O teu amor já não me serve. Vai-te embora. Vem depressa. Não posso passar sem ti. Aí tens as tuas cartas. Porque não me escreves? Nunca mais. Até amanhã. Que tortura. Que delícia. Dá cá um beijo. Some-te daqui para fora.

⁶ A primeira jornalista portuguesa a figurar como membro da redação foi Virgínia Quaresma (1882-1973), no jornal *A Capital* a partir de 1910. A carreira jornalística de Quaresma era vista, no entanto, como um fenómeno único em Portugal, devido também ao seu pioneirismo profissional nas áreas de reportagem e, mais tarde, de publicidade redigida.



Algumas há que dizem estas coisas bem, com muita correção, com o seu pozinho de emoção, interessando o leitor, mesmo que ele não seja o feliz preferido (Câmara Lima, 1923: 3).⁷

No entanto, como já se viu e como ainda veremos, o discurso lírico com assinatura feminina nos periódicos e outras publicações da época frequentemente dispensa qualquer referente masculino, situando os seus arrebatamentos de sentimento e paixão no espaço da convivência entre mulheres. Aliás, esta tendência ocasionalmente chega a ser explicitada e mesmo policiada, como aconteceu em 1916 a Florbela Espanca (então ainda Moutinho) quando enviou dois sonetos seus a *Modas & Bordados*: um dos sonetos, cujo título desconhecemos, foi rejeitado por “incharacterístico, se o considerarmos da autoria de uma senhora e se atentarmos em que fala da paixão amorosa apesar de ser dedicado a uma senhora também” (*Modas & Bordados*, 1916: 4). Mas muitos outros poemas de autoria feminina, dedicados a uma mulher e mais ou menos apaixonados – como o acima citado *Teu Nome...*, de Laura C. –, chegaram a passar pelo crivo da censura de bons costumes. Se o caso de Judith Teixeira, ostracizada e efetivamente exilada do foro literário português depois do período da sua notoriedade fulgurante entre 1923 e 1927, demonstrava claramente os limites inultrapassáveis da expressão erótica no feminino, o discurso do amor romântico, implicitamente dessexualizado, entre mulheres parecia situar-se numa zona imperfeitamente definida entre a legitimidade inquestionável e a desaprovação a que “uma senhora” não se devia sujeitar. Este espaço de ambiguidade entre o desejo lesboerótico proscrito e a convivência homosocial entre mulheres, socialmente autorizada e expectável, poderá ser lido, com todas as devidas reservas, como análogo à esfera do desejo homosocial masculino teorizado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985), na qual se esboça um contínuo – em vez de uma distinção categórica – entre a homosocialidade legitimada como um dos alicerces da cultura patriarcal e as relações propriamente homoeróticas/homossexuais entre homens.

Pelas mesmas alturas da preparação e lançamento do *Orpheu*, Fernando Pessoa escreveu o que viria a ser um dos seus poemas mais famosos, *Ela Canta, Pobre Ceifeira*, cuja versão manuscrita é datada de 1 de dezembro de 1914 e que foi inicialmente divulgado por Pessoa

⁷ O diagnóstico de Câmara Lima surge no contexto da sua recensão, aliás globalmente positiva, do *Livro de Soror Saudade*, de Florbela Espanca, lançado em janeiro de 1923. Para mais detalhes sobre a receção crítica daquela que será futuramente a única poetisa da época modernista considerada digna (posto que de forma qualificada) de inclusão individualizada nas narrativas histórico-literárias nacionais, ver Pazos Alonso, 1997.



numa carta a Côrtes-Rodrigues no ano seguinte. A dívida intertextual da ceifeira pessoana para com o poema *The Solitary Reaper*, de William Wordsworth, tem sido amplamente reconhecida e analisada por António Feijó (1996) e George Monteiro (2000), entre outros, e não cabe aqui reproduzir esta cadeia hermenêutica, exceto no que diz respeito à sua viragem feminista, em que a ceifeira – tanto a de Wordsworth como a de Pessoa – emerge como uma apropriação e interpretação alegórica depreciativa da voz artística feminina, cuja “alegre inconsciência”, projetada no seu canto “sem razão”, impele a consciência hiperativa e torturada do poeta para uma reflexão transcendente que supera e reprime a sua inspiração. O ensaio (Klobucka, 2013) que formula a interpretação assim resumida – com base nas ferramentas teóricas articuladas por Rachel Blau DuPlessis (2004) em “Marble Paper: Toward a Feminist ‘History of Poetry’” – conclui com a evocação contrastiva do soneto de Florbela Espanca *Alentejano* (1923), cuja construção do espaço da enunciação poética restitui o protagonismo discursivo à figura da ceifeira ou, mais precisa e prosaicamente, da mulher trabalhadora rural. Agora, porém, vejamos outro espécime, este da mesma década do *Orpheu*, trata-se de um poema extraído do primeiro livro de Fernanda de Castro (1919: 35), *Ante-Manhã*:

CANÇÃO DO MEIO-DIA

Ceifeira dos meus amores
É cantar garganta aberta!
Ceifeira vá de tristezas,
Pulso rijo e olho alerta.

Ai a vida quem ma dera,
Quando chega a primavera.

Toma cautela nos lábios
Olha lá se te descuras,
Podem julgar os pardais
Que são cerejas maduras.



E se na hora da sesta
Te deitares nos restolhos,
Pode o sol embriagar-se
A namorar os teus olhos.

Ai a vida quem ma dera,
Quando chega a primavera!

Sem as pretensões intertextuais ou filosóficas do poema de Pessoa, este fragmento da estreia poética em livro de Fernanda de Castro, então com apenas 18 anos, permite no entanto construir um contraponto hermenêutico potencialmente fértil para uma (re)leitura do seu denominador comum e das respetivas abordagens deste. Tanto Pessoa como Castro, ambos burgueses urbanos, interpelam e objetificam, em jeito extrativista, a figura humana da trabalhadora rural e a figura sonora do seu canto. O contraste, porventura surpreendente, reside aqui sobretudo na erotização exuberante da ceifeira no poema de Castro, inexistente em Pessoa e que somente pela mão de Mário Cesariny será palimpsesticamente insinuada na sua reescrita de *Ela Canta, Pobre Ceifeira* na segunda edição de *O Virgem Negra* (Cesariny, 1996: 53-54). A exaltação do erotismo campestre em *Canção do Meio-Dia* – recorrente, aliás, em *Ante-Manhã* – mais tarde será também transferida por Castro (1924: 43-46) para o cenário urbano e para a figura da varina no volume *Cidade em Flor*. Mas o que me interessa sublinhar, principalmente, no presente contexto, é a relação distinta que se instaura nos dois poemas entre a subjetividade da enunciação (representada pelo eu lírico do poeta ou da poetisa) e a subjetividade do enunciado (representada pela ceifeira), para ecoar estes conceitos de Anthony Easthope que DuPlessis (2004) emprega na sua análise de *The Solitary Reaper* no artigo acima citado. Reforçada pelo emprego da forma popular ou popularizante em *Canção do Meio-Dia*, a indistinção desejada entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado é autorizada pela fusão de ambos no espaço de expressão lírica formatado no feminino, no qual entre a cantadeira rural e a poetisa se instaura um contínuo de identificação culturalmente condicionada, por mais que o apelo subjacente ao poema de Castro *também* possa ser assimilado à exclamação “Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso!” (Pessoa, 2005: 229). E a erotização explícita deste cenário de identificação desejada autoriza, ao mesmo tempo, a sua inscrição no contínuo do desejo homosocial feminino, que se manifesta de forma nem sempre



à partida evidente, mas inegável e recorrente, na produção lírica das poetisas portuguesas nas primeiras décadas do século XX.⁸

A Literatura de Sodoma – e de Gomorra

Voltemos agora à questão da narrativização canónica da poesia modernista na história literária portuguesa, por via de uma contranarrativa particular desta herança, esboçada por Joaquim Manuel Magalhães (1999) no ensaio “Demasiado Poucas Palavras sobre Florbela”. Este ensaio, que talvez tenha tido demasiado poucos leitores, organiza epistemologicamente a história da poesia portuguesa moderna desde o Romantismo mediante a definição de dois paradigmas rivais de expressão poética, o primeiro dos quais consistiria no “esmagamento da identidade” (e, a partir daí, “invenção de sujeitos”, “alusão, fingimento”) e o segundo no “sobrepajamento, por via do sentimento, das emoções, da pessoalidade”; por outras palavras, numa “presença esmagadora da identidade” (22-23). Neste quadro, Fernando Pessoa e Florbela Espanca surgem como duas cristalizações tutelares na modernidade poética portuguesa e figuras de proa de duas tradições expressivas, uma dominante e a outra desprezada e reprimida, embora a tendência definidora desta última, de “afirmação da potência dos sentimentos afirmados como ligados a si” (26), seja também cultivada, de acordo com o crítico, por um poeta tão consensualmente canónico como Herberto Helder. Por mais complexa e dissidente do consenso estabelecido (também diagnosticado no ensaio) que fosse esta proposta de Joaquim Manuel Magalhães, ela reproduz a mesma singularização que foi imposta a Florbela por José Régio, cerca de duas décadas depois de “Literatura Viva”, ao comentar, na esteira de Jorge de Sena, a “excepcional e, por isso, representativa feminilidade” (172) da poetisa, afastando-a implicitamente (como António Ferro fizera de forma explícita já em 1931) da coletividade das suas irmãs em verso (Ferro, 1931: 1).⁹ Recuando outra vez até à época modernista, verificamos, porém, que a condição do “esmagamento” pelas “formas simbólicas

⁸ O poema *Canção do Meio-Dia*, de Fernanda de Castro, foi, aliás, recentemente incluído no volume *O Tamanho do Nosso Sonho é Difícil de Descrever: Antologia do Homoerotismo na Poesia Portuguesa* (Correia e Nunes, 2022: 268-69).

⁹ É interessante observar que Régio aplica exatamente o mesmo diagnóstico, aparentemente inclusivo e efetivamente exclusionário, à outra “mulher excepcional” da época modernista, escrevendo em 1937 sobre Irene Lisboa: “se a autora desses livros originalíssimos se nos exhibe tão representativa do seu sexo, não é senão por não ser ela uma mulher como qualquer outra: não é senão por ser uma mulher excepcional” (*apud* Barbosa, 2019: 50).



do poder” que Magalhães observa como exemplar em Florbela Espanca e em António Botto era partilhada, resistida e negociada, de maneiras e com resultados certamente diversos mas de forma muito mais comum. Como uma ilustração expressiva desta vulnerabilidade partilhada sirva o pequeno artigo de opinião (Alberto, 1923) publicado na edição da noite do jornal *O Século*, no mesmo dia – 19 de fevereiro de 1923 – da constituição da reacionária Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, que, aliada ao Governo Civil, procederá à apreensão e destruição dos livros ditos imorais de Botto, Raul Leal e Judith Teixeira.¹⁰ Embora não me tenha sido possível identificar o autor, para além do nome com que assina, a retórica do seu texto, como se verá, aproxima-o dos comunicados preservados da Liga (Gonçalves, 2014), em particular no que diz respeito à misoginia e homofobia militantes e, sobretudo, ao apelo à censura das publicações. Passo a transcrever o primeiro parágrafo do artigo, intitulado “A Nossa Repugnância”:

Cresce o monte dos versos femininos, o que quer dizer que alastra o mal. Não se trata, felizmente, de uma epidemia que exija a intervenção da direção geral da saúde, embora não fosse de todo descabida a existência de uma direção geral de profilaxia moral, que se desse à triste tarefa de lê-los, antes de serem publicados. Mas cresce a onda. E por que motivo só agora eles vieram à supuração, em tão grande quantidade?

Convém explicar, neste momento, a proveniência arquivística do documento de que me estou a servir nesta transcrição parcial: trata-se de um recorte encontrado no espólio da poetisa Branca de Gonta Colaço, com o nome do jornal e a data do artigo anotados pela mão da própria autora.¹¹ O recorte faz parte do conjunto reunido na pasta em que Gonta Colaço guardou os materiais relativos à sua conferência, “Nós Outras, as Poetisas”, apresentada a 15 de fevereiro (ou seja, quatro dias antes da data da publicação do artigo) no Salão Nobre do Teatro Nacional, na qual mencionou e comentou os nomes de algumas dezenas de autoras,

¹⁰ Um artigo de 20/2/1923 no jornal *A Época* refere a “grande reunião de alunos das Escolas Superiores de Lisboa”, realizada no dia anterior, durante a qual “foi resolvido iniciar-se um grande e imediato movimento de ação moralizadora”; o artigo garante também que “em breves dias, esse movimento se exteriorizará duma maneira decisiva e enérgica” (Gonçalves, 2014: 104-5).

¹¹ O espólio encontra-se à guarda da Biblioteca Municipal Tomás Ribeiro em Tondela. Aproveito para registar a minha gratidão à Dra. Luísa Albuquerque e às demais funcionárias da biblioteca pela disponibilidade generosa com que me receberam na BMTR.



recitando os versos de mais de dez.¹² Embora o próprio António Alberto não referisse explicitamente a conferência – que mereceu uma ampla cobertura na imprensa – como o estímulo imediato da sua denúncia, a ligação parece inegável (tal como o foi para a conferencista ao arquivar o recorte), uma vez que na primeira parte do artigo a repugnância do autor se dirige contra a coletividade indecorosamente numerosa e produtiva de “muitas damas supostamente intelectuais” que, tendo deixado de se contentar “em falar dos versos dos homens, recitando-os ao piano e adulterando-os escandalosamente”, passaram a “preparar a todo o vapor uns pobres livros desordenados, vazios de sentido e de ternura, sem profundidade e sem alma, com rimas de acaso e onde até os namorados são falsos (...)”.¹³

Desta avalanche de versos e versejadoras, ofensiva para ele enquanto tal, o autor do artigo opta por destacar, porém, uma “outra” poesia feminina, contra a qual considera ser seu dever prevenir a sociedade portuguesa decente:

Sucede, porém, que já não é só esta poesia banal que vem enchendo as livrarias. Dessa, ao menos, quanto mais não seja, pode resultar o cumprimento daquele preceito do Evangelho[.] *Crescei e multiplicai-vos*, pois que, à força de pedirem que as abracem, alguém aparecerá que lhes faça a vontade, sem sacrifício de maior... Outra pior – pior que a de muitos homens – começa a aparecer por aí, escandalosamente enroupada, em edições caras como as do sr. António Botto, ferindo a nota de uma decadência que diariamente conquista adeptas, medrando a ponto de merecer a atenção das mães de família.

Além de observar, de passagem, a colocação da poesia de autoria feminina ao serviço da heterossexualidade reprodutiva (no mesmo sentido, mas indo um passo mais longe do que

¹² O texto da conferência não foi publicado e na referida pasta não se encontra nenhuma versão manuscrita do mesmo. A pasta contém, no entanto, duas listas de nomes, com os cabeçalhos “Cito os nomes de:” e “Recito os versos de:”, o que me leva a crer que Branca de Gonta Colaço terá improvisado o seu discurso sobre as autoras que referiu na conferência. Um dos críticos que comentaram posteriormente o evento (José Dias Sancho, na *Revista Portuguesa*) sublinhou, aliás, a forma de inventário adotada pela conferencista: “Nessa conferência (...) só encontrei (...) referências a uma interminável série de senhoras e meninas que publicam versos e, modestamente, -- se ocultam sob o mistério dos pseudónimos...” (Sancho, 1923: 5-6).

¹³ A referência aos “namorados (...) falsos” terá sido uma farpa dirigida a Virgínia Victorino, a poetisa portuguesa mais aclamada ao longo dos anos 1920, cujo volume de estreia, intitulado justamente *Namorados* (1921), foi um êxito retumbante de vendas. Uma mulher que amava mulheres, Victorino terá efetivamente recorrido ao fingimento para moldar os namorados masculinos que perpassam em alguns dos poemas de *Namorados*, passando a cultivar a lírica amorosa escrupulosamente neutra no que diz respeito ao género da pessoa amada nos seus livros seguintes, *Apaixonadamente* (1923) e *Renúncia* (1926).



Câmara Lima, cuja crítica, citada acima, saiu no *Correio da Manhã* no dia seguinte ao da publicação n' *A Época* do artigo que tenho estado a comentar), convém explicitar a atribuição da responsabilidade pela corrupção das filhas de boas famílias através da poesia. Se no parágrafo anterior do artigo a palavra “namorados” acenava ao livro homónimo de Virgínia Victorino, neste o termo “decadência” é uma referência transparente ao também homónimo livro de estreia de Judith Teixeira, lançado no mercado livreiro, numa edição de luxo, poucos dias antes do depoimento de António Alberto.¹⁴

Na conclusão do artigo, tendo esclarecido que o amor do autor pela poesia não lhe permite deixar “passar sem protesto o uso que dela se está fazendo, aproveitando-a para transformar certos livros em manuais de pouca vergonha”, Alberto envereda por uma extrapolação curiosa:

Eça de Queiroz, que tão cruel se mostrou nas *Farpas* para os poetas do seu país e do seu tempo, definiria como ninguém esta poesia feminina de hoje. Como, porém, ele já não pode conhecê-la, não podendo nós, por isso, transplantar para aqui a sua opinião, fecharemos esta crónica, declarando que sentimos por essa poesia uma repugnância idêntica à que Augusto Gil manifesta na curiosa nota com que fecha a sua admirável *Sombra de Fumo*, pelo suor de um preto e pela purga de óleo. E ainda é favor que lhes fazemos, pois que podia ser muito pior...

Sombra de Fumo, livro publicado em 1915 – no mesmo ano do *Orpheu* –, fecha efetivamente com uma nota, que tem o propósito de esclarecer e justificar certas opções de grafia seguidas no livro, e que fogem ao padrão “aconselhado pela moderna lexicografia” (109), referência presumível à reforma ortográfica de 1911. É perante estas imposições que Gil afirma sentir “uma repugnância tão invencível como pelo suor dum preto, pelas *bas bleus* literárias, ou pela purga de óleo”. Deixando de lado a visceralidade das emoções provocadas pela grafia modernizada, comparáveis à náusea induzida pela ingestão de óleo de rícino – numa variante do sentimento de Bernardo Soares quando afirma odiar “a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enjoa independentemente de quem o cuspiisse” (Pessoa, 2011: 26) –, notemos a interseção dos ódios, por assim dizer, entre a repulsa racista perante o físico de

¹⁴ De acordo com a documentação reunida na importante reedição dos *Poemas* de Judith Teixeira (1996) por Maria Jorge e Luís Manuel Gaspar, a primeira menção de *Decadência* na imprensa terá ocorrido no *Diário de Lisboa* a 16 de fevereiro de 1923 (Teixeira, 1996: 230).



peessoas negras e o asco misógino que o autor dirige às mulheres literatas. É a esta repugnância polivalente pelo outro que António Alberto se associa, traçando um contínuo entre a multidão das poetisas, a poesia homoerótica de António Botto e o (lesbo)erotismo dos versos de Judith Teixeira.

Tanto o próprio evento da conferência de Branca de Gonta Colaço como as críticas citadas acima (e outras em tom semelhante que não chegaram a ser aqui reproduzidas) ajudam a perceber que a multiplicação das vozes poéticas femininas ou, mais globalmente, “outras” nas primeiras décadas do século vinte surge como uma circunstância quantitativa que pelo seu próprio volume e visibilidade pública adquire também uma dimensão qualitativa: o mercado literário e, de forma mais geral, o foro da produção cultural em Portugal não são nem serão mais os mesmos.

Em conclusão, regresso à contranarrativa da história da poesia portuguesa moderna esboçada por Joaquim Manuel Magalhães. Se o seu ensaio se apresenta como um ato de revisionismo diacrónico ou genealógico, o que se procura traçar a partir dos diversos retalhos que aqui juntei é uma tentativa de revisionismo horizontal, sincrónico, cujo ânimo desconstrutivo se alimenta da escavação do contexto e da subsequente reavaliação do que neste contexto importa e merece ser historiado. Pois uma das maneiras de “estranhar Pessoa” será colocá-lo – isto é, os seus textos, a sua ação cultural e a sua mundivisão – contra o pano de fundo de uma realidade histórica que viveu mas que não é tipicamente encarada como o seu meio devido ou sequer relevante. É certo, por exemplo, que o protagonismo de Pessoa – literário, jornalístico e editorial – foi decisivo no que diz respeito à direção e evolução dos estímulos que confluíram para a chamada polémica da “Literatura de Sodoma” entre os meados de 1922 e os primeiros meses de 1923. Mas é igualmente certo que era inteiramente alheio a alguns dos eventos de relevo na complexa paisagem cultural daquele mesmo período, como o baile dos travestis na Graça que provocou o ânimo moralizador dos “estudantes de Lisboa”¹⁵; ou como o lançamento ostentoso de *Decadência*; ou, ainda, como a conferência de Branca de Gonta Colaço. É, portanto, a convergência dinâmica – observável no arquivo alargado da época – entre os elementos da narrativa histórica sobre o modernismo português que são

¹⁵ O artigo n.º *A Época*, citado acima, que dá conta da constituição da Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, destaca “o torpíssimo baile da Graça” como um dos “sintomas alarmantes” que, juntamente com o lançamento dos livros tidos como imorais, representam “vilíssimas e desavergonhadas manifestações de decadência moral” e “cancros de depravação de costumes e de espíritos” que urge “queimar a ferro em brasa” (Gonçalves, 2014: 104).



tipicamente situados na órbita pessoana e outros, não atraídos nem admitidos à época por essa órbita, que se procurou aqui reconhecer e ilustrar, de forma forçosamente muito seletiva, como um contributo para o repositório dos “assuntos narrativos” modernistas – e também pessoanos.

Referências

- ALBERTO, António (1923) “A Nossa Repugnância”, *Século da Noite*, 19 de fevereiro de 1923, s.p.
- BARBOSA, Sara (2018) “Irene, João, Mara – sobre a Escrita de Autoria Feminina na *presença*”, *Estudos Regionais*, 24/25, junho/dezembro de 2018, 115-29.
- (2019) *Irene Lisboa – o Sujeito e o Tempo: Ainda Tenho uma Hora Minha?*, Lisboa, Colibri.
- C., Laura (1917) “O Teu Nome”, *Modas e Bordados*, 288, 15 de agosto de 1917, 2.
- CÂMARA, Pedro Paulo (2020) *Violante de Cysneiros: o Outro Lado do Espelho de Côrtes-Rodrigues?*, Vila Franca do Campo, Ilha Nova/Câmara Municipal de Vila Franca do Campo.
- CÂMARA LIMA, Teotónio Simão da (1923) *Correio da Manhã*, 20 de fevereiro de 1923, 3.
- CASTRO, Fernanda de (1919) *Ante-Manhã. Versos de Maria Fernanda de Castro e Quadros*, Lisboa.
- (1924) *Cidade em flor*, Lisboa.
- CESARINY, Mário (1996) *O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, 2.^a edição revista e aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CORREIA, Victor e Vladimiro NUNES (orgs.) (2022) *O Tamanho do Nosso Sonho é Difícil de Descrever: Antologia do Homoerotismo na Poesia Portuguesa*, Chamusca, Avesso.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (2004) “Marble Paper: Toward a Feminist ‘History of Poetry’”, in *Modern Language Quarterly* 65:1, março de 2004, 93-129.
- FEIJÓ, António (1996) “A Constituição dos Heterónimos I. Caeiro e a Correção de Wordsworth”, *Colóquio-Letras*, 140/141, 48-60.
- FERRO, António (1931) “Uma grande poetisa portuguesa”, *Diário de Notícias*, 24 de fevereiro de 1931, 1.
- GIL, Augusto (1915) *Sombra de Fumo*, Coimbra, Moura Marques.
- GONÇALVES, Zetho Cunha (org.) (2014) *Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal*, Lisboa, Letra livre.
- KLOBUCKA, Anna (1990) “A Mulher que Nunca Foi: para um Retrato Bio-gráfico de Violante de Cysneiros”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 103-14.
- (2013) “The Solitary Reaper Between Men (and Some Women).”, in *Fernando Pessoa’s Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*, edited by Mariana Gray de Castro, Woodbridge, Tamesis, 101-112.
- (2015) “A Propósito de Violante de Cysneiros: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as Poéticas e Políticas de Género no Modernismo português”, *Estranhar Pessoa*, 2, 120-36.



- LEITÃO, Leonorela (2005) “Laura da Fonseca Chaves”, in *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*, direção de Zília Osório de Castro e João Esteves, coordenação de António Ferreira de Sousa, Ilda Soares de Abreu e Maria Emília Stone, Lisboa, Livros Horizonte.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1999) “Demasiado Poucas Palavras sobre Florbela”, in *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Presença.
- Modas & Bordados* (1916) 243, 4 de outubro de 1916, 4.
- MONTEIRO, George (2000) *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- PAZOS ALONSO, Cláudia (1997) *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2005) *Poesia 1918-1930*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2011) *Livro do Desassossego*, edição de Richard Zenith, 9.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1927) “Literatura Viva”, *presença, folha de arte e crítica*, 1, 10 de março de 1927, 1-2.
- (1964) *Ensaios de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugália.
- SANCHO, José Dias (1923) “Elas, as Poetisas...”, *Revista Portuguesa*, 13, 9 de junho de 1923, 3-6.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- TEIXEIRA, Judith (1996) *Poemas*, Lisboa, &etc.
- VIRGÍNIA (1916) “Recordação”, *Modas & Bordados*, 205, 12 de janeiro de 1916, 4.
- ZENITH, Richard (2022) *Pessoa. Uma Biografia*, Lisboa, Quetzal.



Anna M. Klobucka é professora no Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth (EUA), onde leciona principalmente literatura portuguesa e literaturas africanas em língua portuguesa. É autora de *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (Angelus Novus, 2009) e *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural* (INCM, 2006; ed. original Bucknell University Press, 2000). Co-organizou também vários volumes, incluindo *O Corpo em Pessoa: Corporalidade, Género, Sexualidade* (com Mark Sabine; Assírio & Alvim, 2010, ed. original University of Toronto Press, 2007). Em 2018, publicou o ensaio *O Mundo Gay de António Botto*.

