

VOZES E GESTUALIDADES DO TRABALHO NAS CRÓNICAS URBANAS DE IRENE LISBOA

Carina Infante do Carmo*

A obra de Irene Lisboa é um marco na modelação da crónica, entre as décadas de 1930 a 1950. De estatuto marginal no sistema dos géneros literários, na tangência com o jornalismo, a crónica é, para esta escritora, uma forma de experimentação literária, sem deixar de ser *prosa alimentar*, um meio de sustento para quem, na prática, se viu impedida de exercer a profissão docente pelo regime salazarista. Nesse sentido, a crónica não funciona como laboratório adjacente a uma obra principal, de cunho romanesco ou poético: ela é o coração de um projecto estético. Mesmo com repercussão restrita junto do público leitor, este género fez de Irene uma protagonista da afirmação autoral das mulheres no campo literário e marcou o rumo da prosa portuguesa, tendo contribuído para a centralidade das correntes realistas desse período histórico.

Nas crónicas, Irene recria um modo fragmentário de escrever a vida, a sua e a dos outros, que implica a transfiguração ficcional: nelas sobressai o *fluir* repetitivo dos dias, mas em função do *nexo* entre tempo e memória. Cabe-lhes analisar objectivando, ao mesmo tempo que efabulam e encenam, quadros da vida comum, trabalhando o hiato que separa o observado/ouvido da sua narração posterior.

Opta por uma notação inacabada e auto-reflexiva do mundo que se revela “vivente e convivente, pessoal e relacional”¹ e se “lig[a] profundamente à própria constituição da consciência de uma personagem que observa o mundo e se observa, num constante ‘ir, vir’”². As apreciações de Óscar Lopes e Paula Morão sobre Irene Lisboa levam-nos à ideia de crónica como *autognose* e *realismo por dentro* que descobre o *outro*, sobretudo urbano, popular, femini-

* Universidade do Algarve e Centro de Estudos Comparatistas (FL-UL). Este artigo tem como antecedente uma comunicação homónima apresentada no IV Congresso Internacional de Cultura Lusófona – “A crónica entre o útil e o fútil” –, organizado pela Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, 1-2 de Julho de 2021.

¹ Óscar Lopes, “Uma lágrima engolida no ‘comum existir’”, p. 11.

² Paula Morão, Prefácio a *Poesia I*, p. 11.

no e marcado pela vida doméstica, a partir de um desassossego próprio do intimismo. Desse modo declina a história da modernidade estética que combinou a inquirição do humano, na escala comum e quotidiana, e o questionamento das fronteiras entre modos e géneros literários.

A busca do real em Irene Lisboa participa do tempo modernista que, na literatura, explora formas híbridas e informes e valoriza o lado performativo da arte em processo, do acontecer da escrita e dos efeitos de composição dos seus materiais. Desse tempo, em particular a década de 1930, datam um impacto forte do registo sonoro e visual, da rádio, da fotografia e, de um modo geral, a importância da montagem cinematográfica e de uma forte expressão documental, favorecendo cruzamentos intersemióticos e intermediáticos no âmbito literário. Walter Benjamin teve a percepção dessa tendência, em cima do acontecimento, no artigo “Crise do romance” (1930), a propósito de *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin.

Como escrita massificada, a crónica e a reportagem fizeram, desde o século XIX, a intersecção entre íntimo e campo mediático. Nas décadas de 1930-40, aqueles géneros fixam, com intensidade, o testemunho da História em marcha, no cruzamento das experiências individual e colectiva. Evidenciam a porosidade entre o eu-cronista/repórter, os lugares e os seres que se procura apreender, sejam as massas urbanas, não raro trabalhadoras, sejam os corpos e cenários coloniais. Assim se sustentaram discursos de amplo espectro ideológico, de cunho escapista, exótico e de promoção nacional ou imperial até à composição humanista, emancipatória e revolucionária dos oprimidos da sociedade³.

Estas notas de enquadramento histórico, por força sumárias, não esquecem, entretanto, o papel da palavra escrita e da imprensa cultural no contexto português pós-1926. Aí se situa o reduto da racionalidade intelectual antifascista contra um regime que, além dos aparelhos de repressão e censura, controlava a emergente cultura audiovisual do entretenimento, com poder de difusão e inculcação sobre as ideias de nação, povo e império. É nesse reduto que se aglutina, a partir de 1937, a resposta do neo-realismo, com o seu projecto de democratização cultural, fundado em Bento de Jesus Caraça, e o inquérito ao homem e paisagem portugueses, por meio de formas literárias que exploraram “o modo etnográfico de construir a ideia de nação”⁴ e o sentido patrimonial da língua e da literatura.

Numa posição independente mas de todo alheada dessa contra-hegemonia estão Irene Lisboa e o exercício cronístico que apreende corpos e vozes (na maioria populares) da capital e também da região saloia e da Serra da Estrela. E quando identifico na sua crónica um processo experimental de escrita, é porque ele resulta de um trabalho vigilante, sem delimitações rígidas de género

³ Cf. Anne Reverseau *et al.*, “Document, documentaire et documentation dans l’hybridation des genres littéraires autour de 1930”, pp. 7-18 e Mélodie Simard-Houde, “Les corps du reporter: corps propre, corps ‘témoin’, corps public”.

⁴ João Leal, “Usos da cultura popular”, p. 129.

e em permanente revisão. Veja-se a migração dos textos de jornais e revistas para folhetos e livros⁵; e igualmente a estrutura interna dos livros, num esquema de tema e variação, que evolui por aprofundamento gradual, como sucede com as três crónicas sobre a mulher-a-dias Adelina, em *Esta Cidade!* (1942), replicado em personagens sucedâneas de obras posteriores, sobretudo de *O Pouco e o Muito* (1956). É essa escrita irradiante que Paula Morão divulgou e estudou, desde 1986, com uma recolha de crónicas publicadas, na *Seara Nova*, entre 1929 e 1955, e com a reedição, iluminada pelos respectivos prefácios, da obra ireniana, na última década do século passado.

São instigantes os desafios levantados pela representação de figuras e ambientes populares e de trabalho e irei de seguida estudá-los nas crónicas urbanas da autora. Desde logo nas estratégias de observação e escuta das vozes, gestos e rotinas nas ruas, lojas, oficinas, estaleiros de obras e bairros de lata; a ocupação das casas e de espaços de sociabilidade; histórias de vida que mostram a violência que embrutece e aliena mas também a complexidade e força humanas da gente de vida precária que convive, serve ou depende do mundo burguês.

Para o comprovar, parto do conto-crónica “Boba! Onde estás?!”: o título do volume a que ele pertence, *Título Qualquer Serve para Novelas e Noveletas* (1958), revela o carácter informe e inconventional do género mas também a convergência entre o traço ficcional e a narrativa descritiva e crítica da crónica. A protagonista é uma costureira, afim das engomadeiras de Cesário e Almada, em tensão interior e esforço físico, pelo desgaste da tarefa e pela febre que lhe atormenta o corpo:

Está cosendo apressada. O desenho, num papel alinhavado no vestido, é muito miúdo, de arabescos múltiplos, concêntricos, porém, ela não se atrapalha, já os conhece de cor. Nem do papel precisaria. Chega mesmo a aborrecer-se de não poder pôr um pouco de fantasia naqueles labirintos do lápis. De fantasia pessoal, já se sabe.

Sempre o mesmo! diz de si para si, sem saber se se refere ao que faz ou ao que pensa. Monologa mentalmente, quase irritada.

Estou doente, remata. E decide ir tirar a temperatura. Poisa o trabalho, vai em cata do termómetro. [...].

Com o termómetro no sovaco imagina, aplacada: e porque não... porque não... só um pequeno romance... na minha vida, mais qualquer coisa... até um romance inventado! e porque não?⁶

Sem sinais gráficos que demarquem as falas da narradora e da protagonista,

⁵ Vejam-se as crónicas oriundas da *Seara Nova* que transitam para os folhetos *Lisboa e Quem Cá Vive* 1 e 3 (1940), subscritos pelo pseudónimo João Falco. São integradas em *Esta Cidade!* (1942), onde Irene Lisboa assume na capa esse seu nome autoral, embora ainda associado ao pseudónimo.

⁶ Irene Lisboa, *Título Qualquer Serve*, pp. 123-124.

a cena pressupõe a proximidade entre narradora e narrado, em função do ponto de vista de um membro das classes trabalhadoras: por isso, sublinha a minúcia dos materiais, dos gestos e do pensar emocionado, em monólogo interior. Alguém frustrado com a vida e com a ingratidão de uma sobrinha, indaga, de permeio, o rosto e a origem social das donas das roupas que tem em mãos. A omnisciência da narradora tem respaldo na marca ficcional da narrativa e torna verosímil a mescla do discurso directo e indirecto da personagem. Daí nascem a força documental do relato e a subjectividade lírica que irrompe da corrente de consciência da personagem.

Reconhece-se aqui o ascendente da ficção modernista, pautada pela presentificação e relativização das realidades observadas. Aliás, mesmo em “rivalidade conflituosa”⁷ com tal herança, essa foi também a referência dos realismos sociais dos meados do século XX, sob a forma cinematográfica (do neo-realismo italiano ou do documentarismo britânico) ou romanesca, como vemos em Pratolini, Graciliano ou Redol, graças a um narrador cronista ou à delegação de parte da focalização numa personagem ideologicamente posicionada. Por sinal, a introversão psicológica de “Boba! Onde estás?” usa, a espaços brevíssimos, o discurso indirecto livre, trabalhado noutras crónicas de Irene e ensaiado em *Gaibéus*. Neste último caso, são várias as soluções tentadas, como a técnica narrativa da colagem, da corrente de consciência da personagem, da linguagem expressionista e do marcador lírico, apropriado na tradição popular e oral. Evidencia-se, porém, o “realismo extrospectivo”⁸ dos corpos esgotados e maquinais dos camponeses. Com ele Redol assegura dois objectivos: a figuração popular e colectiva incorpora os constrangimentos na forma de esse povo se dizer interiormente, antes de mais pela penosidade do trabalho; depois, dá credibilidade ao olhar imerso do narrador-repórter na ceifa dos arrozais ribatejanos e habilita-o a consciencializar o leitor das relações de exploração aí vividas.

Passo a um segundo exemplo, desta feita extraído de “A cabrilha”, de *O Pouco e o Muito*, num formato híbrido entre a crónica, a reportagem e a notação diarística. Nota-se a observação participante, auto-reflexiva da cronista sobre um estaleiro de obras dominado por um engenho rudimentar que vai ganhando forma monstruosa e massacrante de quem ali trabalha.

O movimento da cena resulta de uma narração que não chega ao pleno registo factual e documental. Sendo evidente o interesse pelos corpos, submetidos ao poder dos donos e do mestre da obra, é restrita a transcrição da voz dos operários. Citam-se termos soltos do seu ofício, inscritos a itálico no enunciado da narradora que faz prevalecer o estilo cursivo, a frase entrecortada, a sintaxe oral, capazes de sugerir as rotinas domésticas, bem como as operações de consciência, nas suas hesitações, repetições e desvios, diante da paisagem avistada da janela de casa:

⁷ Margarida Losa, “O herói”, p. 170.

⁸ Oscar Lopes, “*Gaibéus* – uma leitura (uma lição) cinquentenária”, p. 12.

Eu não estou ininterruptamente a espiar o movimento dos operários, nem tal poderia, gastava-me... mas considero este trabalho do carroto incessante uma espécie de moinha dolorosa, exagerarei? um fado cumprido.

À custa de muito passo, de muito trilho forçado se ergue uma casa!

Vejo sempre, de manhã, de tarde, agora e logo... na semana que corre, na que passou, aqueles ternos pezinhos descalços, pisando tudo, a lama, as tábuas, a brita solta e as lascas dos tijolos nos andaimes, no chão...

Há pouco o dono dos pezitos vazou o seu balde de argamassa na *trolha* de um pedreiro e depois fez rodar a boina na cabeça. Gesto de criança!⁹

O quadro representa relações e circunstâncias de trabalho muito degradadas, ainda para mais quando implicam trabalho infantil. A fixação condoída nas mãos e pés do pequeno *trolha* e do fardo que ele e os colegas mais velhos carregam é um *leitmotiv* dos realismos da época, como emblema do esforço físico, da exploração laboral e da potência da luta. Assim o fizeram Rivera, Modotti ou Portinari, e, por cá, Pomar, Pavia, Lyon de Castro ou Maria Lamas, em paralelo com a ficção de Soeiro, Redol ou Manuel da Fonseca.

“A cabrilha” dá atenção aos gestos penalizados pela inclemência do clima e por uma estrutura produtiva atrasada que recusa aliviar os homens com auxílio da máquina, tão baixos eram os seus salários:

Em cima, ao pé dos pedreiros, largam-nas [pedras enormes]. Estes só dão ajuda quando o *mataculho* é desproporcionado. Então o homem que o levou às costas agacha-se e o pedreiro poisa a colher e a *trolha* para lhe dar um jeito.

É certo que já se usam os montadores de cargas, mas a mão-de-obra ainda é tão barata! Quem levantou as pirâmides? Homens, ao que se supõe.¹⁰

A cronista vê no trabalho uma actividade transformadora da natureza mas cuja mão-de-obra tem de vender a sua força e o seu tempo, reduzindo-se a mercadoria, para garantir a sobrevivência. Com naturalidade ressoa nesta citação um poema de Brecht que põe a nu a barbárie de uma organização sócio-económica que sempre invisibilizou os anónimos construtores dos empreendimentos humanos¹¹. O nexos intertextual faz sentido mas desde que se relativize a associação às bases marxistas da obra brechtiana.

Em *Crónicas da Serra*, Irene irá acentuar o descritivismo quase neutral na

⁹ Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, pp. 145-146.

¹⁰ *Idem*, p. 146.

¹¹ Começa assim o poema brechtiano “Perguntas dum operário leitor” (pp. 152-153), escrito em 1935, publicado em *Das Wort* (Moscou), em 1936, e incluído em *Poemas de Svendborg* (1939): “Quem construiu Tebas das sete portas?/ Nos livros estão os nomes de reis./ Foram os reis que arrastaram os blocos de pedras?/ A várias vezes destruída Babilónia —/ Quem é que tantas vezes a reconstruiu? [...]”.

transcrição das falas camponesas, “despido de qualquer propósito ideológico ou demonstrativo”¹², nos termos de Paula Morão, se bem que seja impressiva a imagem que fica de um país estagnado e sobrevivente. Já “A cabrilha” se esboça uma ponderação materialista do trabalho, está longíssimo de considerar as relações, historicamente estabelecidas, entre indivíduos e classes com modos e estruturas de produção e destes com as formas de pensar o mundo que lhes naturalizam os efeitos devastadores ou potenciam a abertura à mudança revolucionária. A vontade de conhecer a fundo a vida e o carácter do povo e a compreensão do gesto solidário e mobilizado não contempla o que entende serem “visões de quadros simplistas, animadores”¹³. Não restringe o seu espectro popular, indo até à margem de malteses e lumpenproletariado, faz congregar o indicador pitoresco com a crueza atávica da miséria, assim como a denúncia com o deleite burguês da contemplação estética.

“A cabrilha” questiona, com igual subtileza, o pitoresco folclorista, concebido em ambiente romântico e neo-garrettista e, mais tarde, esteticizado pelo salazarismo com o camponês ou pescador de *bom gosto*. Fá-lo através do olhar de uma norueguesa, embora seja essa a “figura de adorno e objecto de desejo”¹⁴ que a ditadura imunizou da miséria e do conflito: com *design* modernista, conformou-a às bases supostamente naturais e conservadoras da nação portuguesa e exibiu-a em edições impressas, filmes, desfiles e certames junto do público burguês e das elites estrangeiras. Comprova-o o seguinte trecho, no remate da crónica:

Até aquela pintora nórdica, que eu conheci há dias, achava tudo isto bonito, pitoresco; e teria razão. Dizia que o trabalho, entre nós, era descansado. Sim, os pedreiros fazem cigarros, enquanto outros da “obra” assobiam; mas de permeio com o cigarrito e o dichote lá vai um baldão, ou um prego mal pregado que fere, uma prancha solta, podre, que racha... Um dedo, um pé esmagado... bagatelas.¹⁵

Sem procurar o sentido pragmático do texto literário nem idealizar tipos sociais, Irene atribui aos operários não só insegurança, exaustão e silenciamento mas também incúria e inconsequência; alienação, de todo o modo. Aproxima-se, então, um pouco do eixo conceptual do neo-realismo, a alienação e a privação de humanidade, que afectam antes de mais (mas não só) o proletariado. De resto, a matéria do neo-realismo esteve longe de se ficar pela exaltação de heróis conscientes da sua exploração e assumidos revolucionários, de assegurado efeito prosélico.

¹² Paula Morão, Prefácio a Irene Lisboa, *Crónicas da Serra*, p. 9.

¹³ Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 154.

¹⁴ Vera Alves, “O povo do Estado Novo”, p. 191.

¹⁵ Irene Lisboa, *op. cit.*, p. 146.

Carlos de Oliveira chamou-lhe “arte de agreste carácter social”¹⁶, com tonalidade existencialista, pela razão simples de Irene não dar potência de emancipação às suas personagens e investir no traço auto-irónico. Graças a ele expõe o lugar social de onde observa e salvaguarda a busca estética. Senão vejamos outro momento de “A cabrilha”:

Mas quem pode negar, de facto, o agrado que se tira deste pic-pic ouvido, tão acompanhador? É isto que importa ao artista ocioso, ou simplesmente curioso, delicado de espírito. [...] Feliz terra, sem pressas, dir-se-á. Em que, bem pensando, um prédio ainda representa o produto de ágeis braços, de resistentes pernas, de músculos, de nervos, de constância, de alguma fome e de bastante paciência.¹⁷

Desta maneira a escritora não romantiza a pobreza, sob o impulso de um “amor cego, acrítico e ingenuamente revolucionário pelos avessos sociais”¹⁸, o que, em *Apontamentos* (1943) e *Solidão II* (1974), associa à literatura social brasileira e às primícias neo-realistas. Nesse sentido, antecipa argumentos invocados por Dionísio, Cochofel, Lopes-Graça e Carlos de Oliveira na chamada *Polémica Interna* (1949-1954) e a avaliação histórico-literária do neo-realismo, feita por Fernando Namora, Óscar Lopes e Mário Sacramento, na fase de maturação e dissolução do movimento, no limiar e durante a década de 1960: os limites da origem burguesa desses escritores na relação com o povo trabalhador que apontam como objecto de representação (em particular, o campesinato e menos o operariado urbano) e destinatário desejado da sua obra.

Conforme defende Paula Morão, a “busca incessante de como dizer, defrontando-se com a própria mobilidade da consciência”¹⁹, em cisão e tensão, incorpora Irene na tradição moderna/modernista de Cesário, Pessanha, Brandão, Pessoa, diversa (embora com coincidências) da dos neo-realistas:

Estes ‘olhos interiores’, parentes dos de Cesário e da família pessoana são o emblema do sujeito dividido, apanágio da modernidade; e os ‘olhos interiores’, com a ‘sua objectiva’, simbolizam perfeitamente o balancear entre a objectivação, através de um instrumento técnico, e a pulsão subjectiva, reino dos fantasmas e das sombras.²⁰

No entanto, esta é uma autora de tangências e intersecções complexas e inconfundíveis. Distingue-se pelo traço humanista mas a sua inquietação coloca-lhe problemas. Não representa o povo numa visão atomizada de indivíduos, subsumidos no movimento seriado da paisagem urbana e catalisador da expe-

¹⁶ Carlos de Oliveira, “À espera de leitores”, p. 170.

¹⁷ Irene Lisboa, *op. cit.*, pp. 146-147.

¹⁸ Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 132.

¹⁹ Paula Morão, “Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro”, p. 30.

²⁰ Paula Morão, Prefácio de Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 16.

riência estética²¹. Dá-lhe, sim, densidade humana e protagonismo, na relação tensa com a classe burguesa (instalada ou em ascensão) e dentro do campo popular, segmentado em camadas e hierarquias próprias.

Coloca-se-lhe, portanto, o problema de trabalhar a voz de outros e incorrer numa composição *emboncada*. Diz-se diferente do povo e conhece os limites de falar do que conhece mas também não fica desautorizada por um *lugar de fala* que não é o seu, fechado numa redoma identitária desligada da realidade económico-social. Só que também não é sua a tradição racionalista e universalista do marxismo que convoca os trabalhadores para uma solidariedade em torno da classe, com o sentido da sua autodeterminação e da revolução. Nessa conformidade, alinha com as contradições do olhar burguês de Cesário, naquela compaixão “sem desprezo”²² do eu lírico pela enfezada vendedora de legumes de “Num bairro moderno”; ou, então, com o sentimento brandoniano de responsabilidade e remorso, fascinado pelo valor das histórias, desejos e dores dos pobres, que desagua na *militância melancólica* de José Gomes Ferreira.

Transcrevo agora um excerto da crónica “Teatro”, de *O Pouco e o Muito*, que perscruta uma mulher-a-dias, Beatriz de seu nome; melhor, “senhora Beatriz”, como convinha ao tratamento socialmente escalonado dessa profissão. Fora ela personagem secundária no primeiro texto daquele volume, intitulado “Gregório Máximo”, e ganha aqui foros de protagonista. À narradora, merecem-lhe atenção as lides domésticas, a atitude corporal, por vezes próxima do grotesco, e, acima de tudo, as falas apanhadas no ar, registadas em testemunho paradramático, a par das deixas, reflexões e gestos da narradora:

A senhora Beatriz areava já os talheres enquanto me fazia este relato. Pousou a folha da lixa e olhou-me, talvez para descansar. Qualquer coisa surpreendeu no meu olhar que a intrigou, e descaiu a boca para um lado. Vêm para aí [jovens criadas]! Comidas de piolhos, e depois é a *permanente* e é o sapatinho de salto... lá na terra, pé descalço, pois! aquilo não foi coisa de leiteiro nem de padeiro... põem as vistas muito alto... é bem feito! Coço uma orelha, porquê nem sei bem, e a senhora Beatriz cala-se. Hoje vamos à sala? pergunta-me ela, levantando-se. Faça-lhe com a cabeça que sim, sem me lembrar de que me estou portando incorrectamente, mais e mais. Nem sei que horas são, murmura a senhora Beatriz, arrumando os talheres no faqueiro. Eu socorro-a; apesar de tão lidada não sabe ver as horas. Vejo-a depois *pegar* na lata da cera e nos pânos *do chão* e deixo-a em paz.²³

²¹ Assim são interpretados os *travellings* de Lisboa, *Crónica Anedótica* (1930), de Leitão de Barros, ou a serialidade nas odes futuristas de Campos por Luís Trindade, “A cidade despovoada”, pp. 371-383.

²² Cesário Verde, “Num bairro moderno”, p. 102.

²³ Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 34.

É um mano-a-mano, quase sempre trazido à boca de cena de forma presentificada, com o que se mostra a riqueza da personagem, nas suas penas, mesquinhezes, preconceitos de classe e ganas de sobrevivência. Mais uma vez, as falas transcritas formam uma cadeia verbal dialógica, por forma à *narradora* traduzir a linguagem popular e, de caminho, a sua também. É *uma corrida* atrás do efêmero e do impressivo. Assim o declara, em *Solidão II*, a propósito de uma senhora Maria dos Remédios, sabendo da dificuldade da tarefa a que se propõe: “A sua alma está na sua linguagem. Transpondo-a peço, ou perco-a.”²⁴ Ou dito de outro modo, em *Apontamentos*: é “[e]sta literatura em que eu salto e me desmando. Em que permito que cada um fale à sua guisa e não cuide das aparências; onde o meu pensamento pouco ajuda o alheio, deixando-o cheio de falhas e deformidades”²⁵.

Não por acaso, Irene Lisboa sintoniza-se com um fenómeno literário do seu tempo, dedicado à banalidade rasa do quotidiano e avessa ao escopo romanesco; sabe-se até pioneira na sua prática e reflexão. Tal como declara a sua afinidade com os “romancistas de *tese*”²⁶, por certo identificáveis com os realismos que se afirmavam na altura nos continentes europeu e americano. Comunga com estes a atracção pelo mundo social e o impulso divulgador das suas realidades e intervenientes. Em contraponto, nada a atrai no género romance, na composição artificiosa da intriga e nos retratos psicológicos que se querem comoventes. Logo, a crónica é o meio ajustado para conhecer e tratar literariamente os casos humanos, revelados a cru e a salvo da devassa de os oferecer “em holocausto à curiosidade fortuita dos *cidadãos*”²⁷.

E onde encontra a salvaguarda ética e estética para essa escolha? Implicando a enunciação com uma “impressionalidade reflexa em acção”²⁸. “Teatro” concretiza essa metodologia, anunciada, anos antes, em *Apontamentos* onde associa a autora a escritas do quotidiano que marcaram a história intelectual e artística do século XX, num diálogo frutuoso entre literatura, filosofia e ciências humanas²⁹. A textura da crónica reproduz a voz de Beatriz, a quem a narradora chega a acrescentar, entre parênteses, falas inconclusas que supõe adivinhar. Uma passagem longa merece atenção especial:

²⁴ Irene Lisboa, *Solidão II*, p. 121.

²⁵ Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 47.

²⁶ *Idem*, p. 125; itálico do texto.

²⁷ *Idem*, p. 31; itálico do texto.

²⁸ *Idem*, p. 23.

²⁹ Há no realismo crítico das crónicas irenianas algo de similar à participação auto-reflexiva (exotópica, para usar o termo bakhtiniano) do etnógrafo ou do sociólogo no terreno da experiência popular e laboral. Sustentam-na as noções de quotidiano e terreno social, desenvolvidas por Henri Lefebvre, Michel de Certeau ou Pierre Bourdieu, em diálogo com o pragmatismo, a fenomenologia e as filosofias da linguagem comum de Wittgenstein, Cavell e Blanchot. Sobre este assunto, cf. Michael Sheringham, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*.

Isto que importa! Pobre mulher, rica de imaginação, apenas. Conhece muito mundo, é discreta à sua maneira e tem o coração que pode ter. Ninguém lho leve a mal. Vê as fraquezas dos outros muito de perto e custa-lhe a perdôá-las, o que é compreensível. Tem muita coisa que a absorva e em que ruminar; a sua vida é e tem sido extensiva a muito lugar e ofício.

Segundo ela conta já teve negócio de hortaliça, a meias com outra; mas as meias só são boas para as pernas...

De hortaliça, de peixe e de roupa usada! acalora-se a senhora Beatriz a enumerar. E também já fiz gravatas e caixas para as *framácias*! Estas mãozinhas, estas mãozinhas... E cozinhar? Ainda se há-de inventar um ofício de mulher, aqui a senhora Beatriz torce ligeiramente a boca para sorrir, um ofício de mulher que eu não tenha experimentado. E gabo-me de ser perfeita! O que é que eu não tenho experimentado... repisa ela, que gosta da palavra. Até o meu outro me dizia muitas vezes: vamos à experiência. Era um homem educado, tinha estudos.

Esta mulher enquanto trabalha fala, e eu oiço-a, se tenho vagar.³⁰

Eis as tão desejadas “maleabilidade ondulatória”³¹ do relato e a “*flagrância*”³² da voz da mulher-a-dias, conquistadas a poder de anotação e memória, capaz de simular o efeito da gravação. De novo, sem sinais gráficos delimitadores, o discurso da narradora entretece-se, por vezes na mesma frase, com a fala de Beatriz, reportada em discurso directo, indirecto e (agora também) indirecto livre. A ambiguidade da voz que profere a oração por mim sublinhada em primeiro lugar é ilustrativa a esse título. Não falta a transcrição da corruptela, destacada a itálico, que vem a pontuar o manuscrito facsimilado de despedida da mulher-a-dias, a rematar a crónica. Trata-se de uma “prosa documental”³³ (o termo é assumido em *Apontamentos*, ainda que atribuída a críticos seus) tanto mais que incorpora um (suposto) documento dentro da crónica e testemunha a experiência de gente comum inclusive através das suas falas.

O meu segundo sublinhado indica outro dado interessante. A interrupção e a retoma da fala de Beatriz conjuga-se com o comentário intercalado da narradora, iniciado por um deíctico de lugar (“aqui”) que materializa o registo. Mais parece um efeito de montagem da fita de som e imagem, um *slow motion* que, ao fazer pausa na voz, foca e deforma o fâcias da personagem.

Na mira de um “realismo integral”³⁴, que, sabe-o bem, inclui a imaginação, a cronista tem um modelo artístico multimodal, não apenas determinado pela pintura e pelo teatro. A filigrana desta e de outras crónicas do mesmo volume incorpora a potencialidade audiovisual, em sintonia com os progressos tecno-

³⁰ Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 31.

³¹ Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 126.

³² *Idem*, p. 128; itálico do texto.

³³ *Idem*, p. 126.

³⁴ *Idem*, p. 129.

lógicos como a gravação de áudio, por meio de magnetofone, e de imagens em movimento registadas em fitas magnéticas. Com eles se democratizava, ao tempo, a gravação de som e imagem, determinando a diversificação de suportes e formas de expressão autobiográfica. Com eles se vinham multiplicando, desde a década de 1930, os registos fonográficos e arquivos da tradição oral e de recolha etno-musicológica (casos de Milman Parry ou Alan Lomax e, mais tarde, entre nós, de Michel Giacometti/Lopes-Graça ou Ernesto Veiga de Oliveira) que deram relevo e atestação às vozes populares. Compreensivelmente, uns e outros tiveram repercussão na produção literária e nas formas de esta cruzar inovação estética e tradução da experiência do discurso comum e de um *ethos* colectivo e popular.

A escrita ireniana mede-se com a fotografia e, mais ainda, com o cinema nas crónicas de *O Pouco e o Muito* (Paula Morão assinala-o no prefácio deste título³⁵) mas esse facto não é isento de contradição. A escritora desconfia do cinema, redu-lo a “chapador de imagens”³⁶, demasiado recente no campo artístico para lhe reconhecer estatuto artístico³⁷. E contudo, *malgré elle*, absorve sinais da reavaliação coeva do realismo sob o impacto da consagração modernista (pessoana, em grande medida), do surrealismo e de formas novas de expressão plástica, narrativa literária e concepção fotográfica e cinematográfica, de que serão devedores Maria Judite de Carvalho e José Cardoso Pires.

Digo *malgré elle* porque declara ter uma imaginação pictórica. Diante das revelações do quotidiano, lamenta não haver pintores para as fixar, como Nobre no fecho de “Lusitânia no Bairro Latino”:

E não haver pintores?

Em outra emergência, essa de exaltação, também António Nobre invocava os pintores da sua terra.³⁸

O seu modelo pictórico não é oitocentista. Irene sabe viver *outra* emergência. Quando, numa nota de *Solidão II*, datada entre 1944 e 1946, refere a superioridade da pintura, pelo rigor da sua visualidade, não elege naturalistas ou impressionistas mas Portinari³⁹: o modernista brasileiro, marcado pelo cubismo europeu e pelo muralismo mexicano, cuja arte deu expressão à gente comum e trabalhadora, com recepção entusiástica entre intelectuais e artistas neo-realistas, em particular Mário Dionísio.

Em “Teatro” fica a impressão de as suas cenas diluírem a sequência da trama que culmina no desaparecimento da mulher-a-dias, discretamente anunciado no arranque do relato mas só confirmado pelo bilhete fac-similado, no

³⁵ Cf. Paula Morão, Prefácio a Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 16.

³⁶ Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 198.

³⁷ Cf. *Idem*, p. 120.

³⁸ *Idem*, p. 69.

³⁹ Cf. Irene Lisboa, *Solidão II*, p. 73.

epílogo. Por isso, quando desenha círculos repetitivos, o retrato animado da personagem aprofunda-lhe as cambiantes. Não é um tipo grotesco da pobreza mas um emblema da vida, nas suas luzes e tragédias. Ao mesmo tempo, dentro do espaço doméstico, faz a contracena com a narradora que revela a sensibilidade do seu corpo face à cidade e o prenúncio dolorido da doença e da morte.

Aqui se sustenta o sentido performativo desta escrita, de extracção moder-nista:

Eu oiço calmamente a senhora Beatriz. Parecem-me os seus assuntos e o seu falar eternos, embora casuais. Sem poesia mas importantes, vibrantes. É a vida, ela representa a amarga vida. Bonita ou feia, pobre ou rica, velha ou nova, está vivendo à minha vista, revela-se-me. Coitada!

Entretanto um cãozinho ladra, os carros passam e os calceteiros assentam afirmativamente os seus maços no chão. Tudo me chega cá acima, de mistura com a luz esparsa. Não tenho que pensar em mim; penso nos calceteiros e na senhora Beatriz.⁴⁰

O “voluntário desprendimento”⁴¹ da enunciação mais não é do que composição de simplicidade. No excerto acima transcrito, sublinho a combinatória do pronome expletivo e do pronome de objecto indirecto com a estrutura verbal perifrástica conjugada no presente. Dela decorrem a encenação da escrita e a procura do (impossível) apontamento não diferido do real, do directo gravado, em suma. Afinal, urde os meios que desvelam *por sua conta* a senhora Beatriz, sem lhe omitir nenhuma aresta. Não a liberta do plano alienado da sobrevivência nem a entende na engrenagem da produção e da mercadoria. Confere-lhe potência alegórica e enquadramento urbano embebido da poesia de Cesário Verde e com eles subverte os fundamentos da cidade burguesa que separa o público do privado e o político do poético.

A recriação irradiante do mundo faz-se a partir de um eu que se dá como personagem e *deixis*. É a partir dele que experimenta os modos modernistas de (se auto-) representar, no seu “teatro dos olhos e dos ouvidos”⁴², e que toma as classes populares como entidade desafiadora do seu olhar estético e político:

Em vez de rabiscar as minhas sensaborias, estas coisas do meu unímido espírito, encher-me, saciar-me da variadíssima alma dos outros. Do seu mal e do seu bem. E até da sua própria insânia! Apanhá-la às mãos cheias, sorvê-la, espoliá-la, bebê-la... Sobre as minhas tolas e velhas certezas construir as mais amplas dúvidas. Deixar de ser quem sou; desfazer-me, pulverizar-me nos outros...⁴³

⁴⁰ Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 47.

⁴¹ Irene Lisboa, *Solidão II*, p. 120.

⁴² Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 145.

⁴³ Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 200.

Referências Bibliográficas

- Alves, Vera Marques, “O povo do Estado Novo”, in *Como se faz um Povo*, coord. José Neves, Lisboa, Tinta-da-China, 2010, pp. 183-194.
- Brecht, Bertold, *Poemas e Canções*, in Quintela, Paulo, *Obras Completas IV. Traduções III*, org. António Sousa Ribeiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Educação, 1999.
- Leal, João, “Usos da cultura popular”, in *Como se Faz um Povo*, Lisboa, Tinta-da-China, 2010, pp. 125-137.
- Lisboa, Irene, *Solidão: Notas do Punho de uma Mulher*, 4.ª ed., org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1992.
- Lisboa, Irene, *Esta Cidade!*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1995.
- Lisboa, Irene, *O Pouco e o Muito. Crónica Urbana*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1997.
- Lisboa, Irene, *Apontamentos*, 2.ª ed., org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1998.
- Lisboa, Irene, *Título Qualquer Serve para Novelas e Noveletas*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1998.
- Lisboa, Irene, *Solidão II*, 2.ª ed., org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1999.
- Lopes, Óscar, “*Gaibéus* – uma leitura (uma lição) cinquentenária”, in Redol, Alves, *Gaibéus*, 18.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 7-27.
- Lopes, Óscar, “Uma lágrima engolida no ‘comum existir’”, *Colóquio/Letras*, n.º 131, Janeiro 1994, pp. 9-23.
- Losa, Margarida, “O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista”, in *Um Agora, Sempre: Ensaios*, org. Ana Luísa Amaral et al., Porto, Afrontamento, 2018, pp. 165-176.
- Morão, Paula, Prefácio a Lisboa, Irene, *Poesia I*, Lisboa, Presença, 1991, pp. 7-13.
- Morão, Paula, Prefácio a Lisboa, Irene, *O Pouco e o Muito*, Lisboa, Presença, 1997, pp. 7-20.
- Morão, Paula, Prefácio a Lisboa, Irene, *Crónicas da Serra*, Lisboa, Presença, 1997, pp. 7-14.
- Morão, Paula, “Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro”, *Colóquio/Letras*, n.º 131, Janeiro 1994, pp. 25-36.
- Oliveira, Carlos de, “À espera de leitores” in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3.ª ed. corrigida, Lisboa, Sá da Costa, 1979, pp. 167-171.
- Reverseau, Anne et al., “Document, documentaire et documentation dans l’hybridation des genres littéraires autour de 1930”, in Reverseau, Anne et al. (org.), *Littérature et Document Autour de 1930*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 7-18.
- Sheringham, Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006.
- Simard-Houde, Mélodie, “Les corps du reporter: corps propre, corps ‘témoin’, corps public”, *CONTEXTES*, n.º 20, 2018, <<http://journals.openedition.org/contextes/6421>> (consulta: 15.06.2021).
- Trindade, Luís, “A cidade despovoada – povo, classe e literatura moderna” in *Como se Faz um Povo*, Lisboa, Tinta-da-China, 2010, pp. 371-383.
- Verde, Cesário, *Obra Completa*, org. e estudo Joel Serrão, 6.ª ed., Lisboa, Horizonte, 1992.