

**E<sup>n</sup>**

---

CARINA INFANTE DO CARMO

FERNANDO J.B. MARTINHO

GASTÃO CRUZ

JOANA MATOS FRIAS

---

**S**  
**a i o**

---

## **A maior escritora de todos os tempos portugueses segundo José Gomes Ferreira**

CARINA INFANTE DO CARMO

---

**A 4 de Maio** de 1966 José Gomes Ferreira assinala, no primeiro volume da sua série diarística *Dias Comuns*, o êxito da 2.<sup>a</sup> edição de *Solidão* (1939) de Irene Lisboa. Tal facto fazia-o então admitir, com afecto e entusiasmo, que finalmente a autora deixaria de ser vítima da injusta e prolongada «greve geral dos leitores» (Ferreira, 1990: 55), da sua «triste aristocracia» (*idem*: 56), que sempre a magoara. Este registo, retirado de uma obra publicada postumamente, já em 1990, traz até nós o eco de um momento significativo para a recepção de Irene Lisboa: *Solidão* é reeditada em 1965 (esgotando a tiragem de 1.500 exemplares) e é reimpressa no ano seguinte, dando azo, na imprensa cultural de 1966, a secções especiais com testemunhos da autora, depoimentos de escritores e críticos relevantes da época, assim como a recensões e comentários diversos sobre aquele livro.

A este propósito, é importante não perder de vista a advertência de Paula Morão (1994: 25) sobre a continuada discrepância entre a falta de sucesso público da obra de Irene Lisboa e a recepção favorável da melhor crítica, ao longo dos anos em que ela foi publicando: quase sempre sob a forma de apontamentos breves, divulgados em páginas literárias. Por estranho que pareça, sendo Irene uma voz maior do modernismo e da escrita autobiográfica, este esquecimento continuou após a sua morte e de certo modo persiste até hoje, mesmo depois de ter suscitado estudos mais profundos, como a tese de doutoramento de Paula Morão, editada em 1989, ou o número especial da *Colóquio/Letras* a ela

dedicada em 1994, e depois de a Editorial Presença ter republicado a sua obra, nos anos 90.

Na recepção crítica que a consagrou, foram sendo repetidos dois tópicos constantes: por um lado, a autora ocupa inquestionavelmente um lugar cimeiro na literatura portuguesa contemporânea (assim o afirmaram, desde a primeira hora, José Régio, Gaspar Simões, Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, Óscar Lopes); por outro, é incompreensível a sua «posteridade vagarosa» (Oliveira, 1979: 171), o seu esquecimento no «círculo das estantes 'intelectuais'» (*idem: ibidem*) e, por maioria de razão, entre o grande público, quando afinal que ela antecipa caminho fértil para a literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Além do autor de *O Aprendiz de Feiticeiro*, vários escritores/críticos (Cardoso Pires, José Palla e Carmo, Luísa Dacosta, Luís Amaro, José Bento) olharam-na como precursora injustamente esquecida, num tempo que afinal já institucionalizara o modernismo e afirmara (nos termos de Eduardo Lourenço) uma *literatura desenvolva* e a-sentimental, herdeira de Álvaro de Campos, porque temperada pela ironia e pela consciência aguda da matéria-prima linguística. Entre esses escritores/críticos está também José Gomes Ferreira.

Prova disso é a «Breve introdução à poesia de Irene Lisboa», datada de Março de 1978, que José Gomes Ferreira redige para um projecto gorado de edição da obra completa da autora. Só em 1991 o ensaio conhece a luz do dia, abrindo, pela iniciativa de Paula Morão, o primeiro volume das Obras Completas de Irene Lisboa dedicado a *Um Dia e Outro Dia...* (1936) e *Outono Havias de Vir* (1937). A história deste estudo é sintoma ele mesmo dos tropeços editoriais a que a obra ireniana foi sendo sujeita, ao mesmo tempo que permite conhecer os métodos de trabalho do seu autor: a anotação e reserva de papéis soltos em gavetas e pastas, depois sujeitos a revisão, transplante e montagem para publicação, deixando, na versão final, vestígios dos vários momentos de escrita e releitura. No caso em apreço, sabemos que aquela apresentação da poesia de Irene absorve duas versões anteriores: um pequeno artigo publicado em *A Capital*, a 2 de Dezembro de 1970 («Primeira ficha para um prefácio que deve anteceder as 'Poesias Completas de Irene Lisboa'»), depois ligeiramente alterado na «Ficha para a hipótese de um prefácio para as poesias completas de Irene Lisboa», incluída no volume de ensaios *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II* (1980). Basta

atender aos títulos destes artigos para não restarem dúvidas quanto ao empenho de Gomes Ferreira em dar a conhecer e em contribuir activamente para a edição da obra de Irene Lisboa.

Importa dizer que José Gomes Ferreira foi dando provas, ao longo da vida, da apetência pela leitura crítica de autores anteriores ou seus contemporâneos. Sem nunca prescindir da memória pessoal, o seu exercício crítico beneficiou sempre de uma vasta cultura oitocentista e do convívio nos meios intelectuais e artísticos republicanos, modernistas e neo-realistas. A colaboração em publicações periódicas ou convites expressos para projectos editoriais levaram-no a escrever sobre Guilherme Braga, Almeida Garrett, Camilo, Pascoaes, Raul Brandão, Aquilino, Florbela Espanca ou Miguéis, e também sobre artes plásticas: sobre pintores modernistas de Lisboa, sobre Mário Eloy, Bernardo Marques ou Manuel Ribeiro de Pavia. *Gaveta de Nuvens* (1975) e *Relatório de Sombras* (1980) guardam o essencial dessa sua actividade crítica. Acresce ainda a experiência de cronista de cinema, nos exaltantes tempos da passagem ao sonoro, que foi reunida no volume da Cinemateca Portuguesa *Uma Sessão por Página* (2000), organizado por Teresa Barreto Borges e Nuno Sena. Sob vários pseudónimos, essas crónicas cinéfilas dos anos 30 desmancharam-lhe o estilo hirto e apuraram a sua «doce Ironia Melancólica» (Ferreira, 1979: 143) que a cada passo mostra os bastidores da oficina de escrita, ao deliberadamente «virar as coisas do avesso, [...] fazer o pino grave diante do público e [...] rir-[s]e ao espelho, por simulacro de cinismo, antes que os leitores ri[a]m» (*idem: ibidem*).

Em *A Memória das Palavras* (1965), a narrativa da aprendizagem literária desde criança fá-lo reconstruir um percurso criativo que vem da tradição romântica, sobretudo simbolista, e determina a sua juvenília poética, depois por si renegada: *Lírios do Monte* (1918), e *Longe* (1921). Avança depois rumo à adesão modernista (feita nos seus vários campos de interesse: musical, cinematográfico, plástico e literário) e à plena identificação com a modernidade pós-Pessoa, quando publica *Poesia I* (1948). Contar meio século de vida literária significa portanto articular o pessoal e o colectivo, em função da memória que as palavras preservaram desse tempo. E assim José Gomes Ferreira percorre, com apurada consciência histórica, uma galeria de artistas e escritores, mestres e companheiros seus conhecidos cujo legado foi apropriando, até encontrar o seu próprio caminho.

Nessa galeria não falta Irene Lisboa, evocada por ser sua amiga, por ter sido sua vizinha (ignorada) no Monte Agudo da sua infância e sobretudo por ela partilhar consigo e com Fernando Lopes-Graça (em *Canto de Amor e Morte*, 1962) o labor artístico da experiência da solidão, sempre sedenta de calor humano; nos dois criadores, afirma, «vemos de súbito erguerem-se do poço dois braços sangrentos em busca de outras mãos para apertar» (Ferreira, 1979: 127). Quanto a Irene Lisboa, é certo que

[...] desceu como ninguém até o último degrau ermo da treva e a descreveu, num milagre de talento, cingida à visão realista, limitada e implacável das pequeninas coisas que a espartilhavam e constituíam afinal os acontecimentos fundamentais da sua ilha deserta: o breve toque dos chuviscos nas vidraças, [o] sobressalto do vento na ramagem, o voo das gaivotas, o ritmo dos gestos anónimos, os passos no patamar, a lengalenga da mulher a dias, as recordações da infância morta... (idem: 126-127)

Por esta breve amostra de *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira revela um conhecimento sólido sobre Irene, o que reforça ainda mais o efeito retórico de sedução do leitor, por via da *humilitas*, na abertura da sua introdução «despretensiosa» (Ferreira, 1991: 17) e «simples» (idem: 29) da poesia ireniana. Nessa tarefa Gomes Ferreira não se sente pertencer à casta dos «críticos verdadeiros» (idem: 29) por quem a escritora esperou tanto tempo e que à data (1978) ainda não tinham aparecido porque sobre ela apenas se tinham feito «estudos parciais e incompletos nas páginas literárias dos jornais» (idem: 17). Claro que ela foi objecto de leituras críticas muito certeiras: Vergílio Ferreira, Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, José Bento, Jorge de Sena e, desde logo, José Régio, numa recensão publicada na *presença* (n.º 50) sobre *Um Dia e Outro Dia...* e *Outono Havia de Vir*, em Dezembro de 1937. José Gomes Ferreira conhece-os a todos e apoiar-se-á na sua leitura, sobretudo em Régio, de que cita extensas passagens. O seu conhecimento de Irene Lisboa chega inclusive à poesia inédita ou apenas publicada em periódicos, como os citados *Pequenos Versos Mentais* ou *Versos Amargos*, que Paula Morão anuncia para um segundo volume de poesia, em nota de rodapé ao texto de Gomes Ferreira. Por isso, é bem mais do que uma *boutade* irreverente a declaração com que abre o prefácio, em caixa alta provocatória: «PARA MIM É A MAIOR ESCRITORA DE TODOS OS TEM-

POS PORTUGUESES. LEIAM-NA.» (idem: *ibidem*). Na verdade, daí em diante, o que se lê é um ensaio bem fundamentado cuja marca distintiva é a perspectiva histórico-literária, um pouco à semelhança do que o autor faz consigo próprio, em *A Memória das Palavras*. Irene Lisboa é compreendida em função do campo literário seu contemporâneo, na justa medida em que os anos 30 – tempo da «verdadeira entrada de Irene na história da literatura portuguesa» (idem: 20) – são apresentados segundo um desenho constelar, dialógico e evolutivo, sem a habitual arrumação estanque e linear de personalidades e movimentos literários.

O desdém constante por Irene Lisboa é aqui justificado por duas razões histórico-literárias fundamentais: por um lado, ela afrontou o expectável na poesia do seu tempo, ao explorar o «desconcerto formal, dessacralizando-a [à poesia], esvaziando-a de todos os rituais, sem contudo banalizar nem tomar ares de revolucionária indómita» (idem: 19); por outro, ela fez a diferença da «chocha literatice feminina dominante até essa data» (idem: 18), emergente no contexto republicano de alargamento modesto de liberdades cívicas para as mulheres. Para uma e outra razão, José Gomes Ferreira faz questão de assinalar o que separa Irene Lisboa de Florbela Espanca, cumprindo o projecto de comparação entre as duas que anunciara no fecho da sua «Primeira ficha para um prefácio», de 1970.

Vejamos a primeira razão invocada. Irene criou «uma poesia de rigor novo que alguns míopes logo classificaram de prosa porque despedaçava inclemente as velhas metáforas além dos fatais sonetos apodrecidos por anos e anos de uso pelas raras mulheres» (idem: 21-22) que ousavam dedicar-se à literatura. Irene corta com a tradição neo-romântica e alinha pelo diapasão modernista dos «luminosos anos de 30» (idem: 21), sem ímpetos «de revolucionária indómita» (idem: 19). Não se estranhe que José Gomes Ferreira o diga: como Jorge de Sena e Casais Monteiro, ele conhece a natureza híbrida do modernismo português que, em vez de se dividir entre um *Orpheu* revolucionário e uma *presença* contra-revolucionária, acumulou o traço vanguardista e a matriz pós-simbolista e se concretizou em múltiplas direcções e *nuances*. Na vaga modernista da década de 30, que desaguam na *presença*, na *Revista de Portugal* e noutras publicações congéneres, cabem – e Gomes Ferreira enumera alguns deles – Régio, Nemésio, Alberto Serpa, António Sousa, Edmundo de Bettencourt, Casais, Afonso Duarte, Carlos

1. José Gomes Ferreira publica o poema «Viver sempre também cansa» e Irene, uma série de fragmentos em prosa: «Chão molhado», «Passeio», «Namoro», «Mau tempo», «Cidade» e «Tardinha».

2. Apoiado na opinião Nemésio e Sena, Gomes Ferreira rejeita a influência pessoana sobre a sua maturação literária do início dos anos 30: «[...] considero o meu versilibrismo *paralelo* e não descendente ou derivado de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos – até porque o desconhecia» (Ferreira, 1979: 158; itálico do texto). Graças ao verso livre, abandona o caminho pós-simbolista e encaminha-se para a expressão modernista que lhe dará campo para assumir as contradições da auto-sinceridade e explorar a expressão perplexa, melancólica, histriónica perante as injustiças e os esplendores do seu tempo. Nessa evolução não esquece Raul Brandão (a par de Antero, Nobre, Gomes Leal e Pascoaes), a quem vai buscar o *leitmotiv* do remorso social e tam-

Queiroz, Torga, Saul Dias ou Irene Lisboa, que (como Gomes Ferreira) publica pela primeira vez na *presença* no n.º 33, de Julho-Outubro de 1931.<sup>1</sup>

Nessa foz de muitos afluentes que é a poesia modernista da década de 30 começa a fazer-se a absorção do sismo pessoano e órfico e dele saíram caminhos diversos, inclusive «alguns que ensaiavam, no segredo dos laboratórios-oficinas [...] os filtros inéditos do neo-realismo e do surrealismo» (*idem*: 21). E aqui de novo é impossível separar o discurso crítico e o percurso literário vivido e contado por Gomes Ferreira. Recusa fazer uma leitura monolítica da poesia modernista, pois considera os seus antecedentes na modernidade estética inaugurada pelo romantismo e as suas derivações até meados do século XX. Pode dizer-se que segue o que Aguiar e Silva designa como «visão holística do modernismo» (1996: 35), concebido como um megaperíodo literário de diferentes vozes e fases. Daí também que não exclua o neo-realismo da linhagem modernista, não obstante sectores daquele movimento literário a terem hostilizado, por preconceito ideológico e afinidade privilegiada com o cânone realista.

Quanto ao modernismo, Gomes Ferreira identifica-lhe o ascendente oitocentista de Gomes Leal, Cesário, Pascoaes e Pessanha. Pessoa é, sem dúvida, o «primeiro rei da nova Dinastia» (Ferreira, 1991: 21), secundado por Sá-Carneiro, mas está longe de ser para si uma referência exclusiva a que responda e se contraponha, no sentido de construir a sua identidade poética. No seu caso, interpôs-se, em primeiro lugar, o *mestre secreto* Raul Brandão. Depois, claro, assimilou e superou o colosso pessoano, trabalhando a despersonalização da figura de autor mas sem chegar ao fingimento anónimo e impessoal; a sua filiação é mais a do sujeito alterizado rimbaldiano e com ela compôs um projecto autobiográfico e, dentro dele, uma voz excêntrica, marcada por efeitos parateatrais e pela apropriação paródica do modo panfletário (cf. Gusmão, 1999).<sup>2</sup> A sua exuberância auto-irónica e imaginística, a sua fidelidade ao humano permitir-lhe-ão ocupar a «posição de pioneiro da síntese do neo-realismo com as tendências mais amplamente renovadoras dos fins da década de 40» (Cruz, 2008: 61), em que se incluem Nemésio, Cinatti, Eugénio de Andrade, Cesariny, Sophia ou Sena. *A Memória das Palavras* é de tudo isso testemunho explícito.

No que a Irene Lisboa diz respeito, Gomes Ferreira insiste no seu apego à realidade, contra o decorativo e o passional exacerbado.

do. Na versão de 1980 da «Ficha para a hipótese de um prefácio», diz que ela fez «poesia *esfaimada de naturalismo*» (Ferreira, 1980: 53; itálico do texto), «através de palavras *substitutas* da realidade, baixas e até vis» (*idem*: 54; itálico do texto): afinal de contas, «a sua concepção de Arte exigia-lhe a naturalidade e uma espécie de resignação ao que via, ouvia e sentia – embora a vida em redor lhe surgisse quase sempre exígua, morrinhenta e monótona» (*idem: ibidem*). Nela, ao registo exacto, repetitivo, sincopado, por vezes áspero, sobre as coisas e os homens soma-se o verso livre, que, como sabemos, é herdeiro do realismo prosodicamente articulado de Cesário Verde e do verso trabalhado entre os simbolistas, na fronteira fluida entre a prosa poética e o poema em prosa. Neste aspecto Gomes Ferreira antecipa as palavras de Joaquim Manuel Magalhães sobre Irene Lisboa, considerada em conjunto com Raul de Carvalho e Manuel da Fonseca. De facto, o verso livre é entre nós a expressão poética modernista por excelência, em regra sem radicalismos formais: na sua «linearidade declarativa» (Magalhães, 1989: 71), o versilibrismo articula «o vagueante encontro de um eu com as coisas, dentro de um padrão enumerativo que nunca perde de vista o realismo da inscrição e que não hesita em utilizar o assunto aparentemente mais banal na mais banal construção discursiva» (*idem: ibidem*).

Irene faz do comum existir, seu ou das figuras miúdas do quotidiano, o motivo de inúmeras *reportagens íntimas*, num registo realista, informe, melancólico e fragmentário dos dias, fluidos e repetitivos. Trata-se, em grande medida, de uma poesia de cunho narrativo e testemunhal. Não poderiam ser o romance ou a novela de formato oitocentista, mas sim o diário (em verso ou prosa) a forma da sua voz no interior do mundo, ciente da linguagem e dos seus limites, fascinada pela fala chã do quotidiano, contrária à retórica da sentimentalidade que não à emoção. Nesse sentido, Gomes Ferreira (1991: 29) propõe incluir a poesia ireniana (1936-1937), *Solidão* (1939) e *Apontamentos* (1943) numa fase *diarística*, a que se sucedem a fase das *crónicas-relatórios* (como *Esta Cidade!*, 1942) e a *fase novelística* (*Começa uma Vida*, 1940, e *Voltar atrás para Quê?*, 1956). Ambos os escritores desenvolveram um projecto autobiográfico, muito para lá de rígidas fronteiras genológicas; por isso, para o poeta militante, ao contrário de outros críticos, não há nenhuma incomodidade com o hibridismo da obra dela. Em prosa ou em verso, é sobretudo no diário e na crónica que ela faz a introversão da realidade, que dá corpo textual ao

bém a solidão existencial, o visionarismo cósmico, o realismo caricatural.

# UM DIA E OUTRO DIA...

JOÃO FALCO

A água dos rios  
costuma correr  
tranquila e monotonamente.  
Os dias da nossa vida  
assim correm também.  
Lá vem hoje,  
e lá vem daqui a tempos,  
um pequeno salto sentimental  
que os perturba.  
Mas a igualdade do seu curso  
é o do curso dos rios  
refaz-se sempre, teimosamente...  
Como poderá um diário  
deixar de ser monótono,  
corrente  
e vulgar?

1ª EDIÇÃO, 1936

Diário  
de uma  
mulher

«seu longo monólogo de poesia dialogante» (Ferreira, 1991: 26) e à dispersão própria de um sujeito modernista, na dialéctica entre o mental e o sentimental e na assunção do artifício da escrita.

Já a «grande poetisa de *Charneca em Flor*» (*idem*: 21) é dada como o fim de uma «certa linha tradicional da poesia portuguesa anterior a Fernando Pessoa» (*idem: ibidem*). Não foge ao epigonismo neo-romântico e os seus versos têm «sabor aristocrata» (*idem*: 19), que, para Gomes Ferreira, caracteriza a poesia simbolista e se prolonga nas expressões do paulismo pessoano, do primeiro Álvaro de Campos e de Sá-Carneiro. A perícia formal dos sonetos de Florbela traziam ainda consigo a imagem da «mulher-sombra-rasteira-do-homem, ao mesmo tempo que gritava a sua revolta autêntica, e por vezes escandalosa, da amada insatisfeita» (*idem*: 18). Com essa atitude Florbela violou os limites permitidos às escritoras da época, não deixando, contudo, de estar «socialmente presa à sua classe» (*idem: ibidem*).

Em contraste, Irene fez uma opção formal e ideológica radicalmente diferente. Contrariou os lugares-comuns pequeno-burgueses da literatura feminina da época e dos «convencionais sentimentos da humildade agradecida de ser cortejada por fantasmas de machos perfumados de valsas a três tempos e vérias de galanteios» (*idem: ibidem*). Apoiado em José Régio, José Gomes Ferreira sublinha na escritora a ânsia de amor puro, o desejo sexual, a concentração narcísica, o peso dos constrangimentos morais e sociais que dão ao sujeito poético ireniano a firmeza dolorosa de quem recusa ser mulher-objecto.

É também com a ajuda de Régio que este prefácio lida com a questão do pseudónimo João Falco que subscreve a obra literária ireniana entre 1936 e 1940, de *Um Dia e Outro Dia...* a *Começa uma Vida*. Naquele período, outros pseudónimos dão conta de zonas diversas da sua obra: Maria Moira, para as crónicas publicadas na *Seara Nova*, e Manuel Soares a que cabe assinar a obra pedagógica da autora. Irene «recorreu a este paradoxo de escolher uma máscara masculina por pudor social, para ser inteiramente feminina, visto não haver hábito de as mulheres falarem abertamente dos seus problemas pessoais considerados communmente de mau gosto» (*idem*: 24). José Gomes Ferreira justifica o pseudónimo masculino não apenas pela pressão moral e política circundante de uma sociedade que se fascizava aceleradamente e que, no caso de Irene, a afastará das suas funções na inspecção escolar, pela coacção de uma reforma

compulsiva. É também ao preconceito então esmagador contra a mulher escritora e a temática feminina a que o crítico indirectamente se refere: «[...] a Irene temia que a considerassem subversiva pela sinceridade nua com que criava as suas obras de arte. Tentava assim disfarçá-las com um nome de homem – senhor da Criação a quem, em certos domínios, tudo era permitido.» (*idem*: 24-25). A verdade é que, logo em *Solidão*, com plena noção da hegemonia masculina na instituição literária, Irene recusa acantonar-se numa específica arte feminina (cf. Lisboa, 1992: 136-138). Prefere identificar-se com os *femininos mentais*, artistas capazes de, sem distinção sexual, fazerem «a apreensão do mundo íntimo, do infinitamente pequeno e do banal através de um estilo baseado no cruzamento complexo da subjectividade com o objectivismo» (Morão, 1994: 28).

No entanto, a escolha do pseudónimo masculino tem uma outra significação que José Gomes Ferreira não explora de todo. A decisão de assinar João Falco tem também uma dimensão de jogo com o nome suposto da figura autoral, o que implicitamente José Régio identificara na sua crítica da *presença*, em 1937. Segundo Paula Morão (2011a: 333), em Irene o pseudónimo poético não dissolve a identidade feminina de quem assina a obra: assim comprovam os subtítulos *Diário de uma Mulher* (de *Um Dia e Outro Dia...*) e *Notas do Punho de uma Mulher* (de *Solidão*), assim como o género dos pronomes e outras referências ao sujeito de escrita, nos poemas de 1936 e 1937. Em *Apontamentos* (1943), virá a assumir em pleno o nome Irene Lisboa, embora em *Esta Cidade!* (1942) já o tenha feito, assinando ainda em simultâneo com o pseudónimo João Falco.

Ora, o trabalho em torno do nome autoral mostra até que ponto este é um *eu* que se experimenta na composição da obra, se faz com ela e por ela, explorando as relações entre a vida e a sua representação. Afinal de contas, o pseudónimo masculino é mais do que um tópico de sociologia literária porque é também uma questão de poética: não é dissociável da rejeição de convenções genológicas, da consciência do traço ficcional da escrita de si e da vontade incansável de a ajustar ao pensar, ao movimento mental de observar o mundo e de apurar a consciência de si nesse acto. Por isso, a obra de Irene se define pela forte consciência do tempo, pela introspecção e pela memória, numa poética intimista de tom menor que anota o real em deriva e que se concentra nos *pequenos saltos mentais*, nas insignificân-

cias de um quotidiano quase sempre feminino e tantas vezes doméstico (cf. Morão, 2001b: 339-351).

A leitura de José Gomes Ferreira insiste na marca ideológica da obra de Irene Lisboa. Também aí Florbela serve de contraponto, já que a esta última as leitoras «escuta[va]m, e ainda hoje escutam, com mais facilidade, os protestos contra as humilhações de tipo amoroso do que as da escravatura política e social, estas por assim dizer menos fisiológicas, se bem que mais desalienantes» (Ferreira, 1991: 18-19). Régio e Sena já haviam falado da preferência de Irene pela gente do povo, pela sua miséria, graça e força. Gomes Ferreira reconhece-lhe a ironia ácida sobre os tiques burgueses (a começar pela família de seu pai) e a adesão à «causa do povo [...] verdadeiro que a autora das *Folhas Volantes*, que sonhava vendê-las nas feiras, sempre acompanhou sem desfalecimento, talvez para poder amar, com mais profundidade e limpidez de coração, a sua mãe camponesa» (*idem*: 30).

Esta passagem leva-nos, desde logo, a um aspecto muito desafiante em Irene Lisboa: é que, indo além da mera desolação pessoal por não ter sucesso público, a escritora persistiu em chegar a novos leitores, não apenas ao escrever para crianças e jovens mas igualmente ao tentar divulgar o que escrevia através de edições da autora e até da venda directa dos seus livros. Esta sua iniciativa malograda não dá apenas sinal do isolamento particular de Irene. Em causa está a segregação dos escritores na sociedade portuguesa da altura, reduzidos, nos termos de Gomes Ferreira, a pouco mais do que «nomes para enfeitarmos selectas e fingirmos cultura» (1991: 25). Tal situação devia-se ao aparato repressivo salazarista e sobretudo à iliteracia e analfabetismo endémicos que tornavam frágeis as estruturas e a intervenção dos agentes do campo cultural e literário.

Numa entrevista publicada pela página literária do *Diário de Notícias*, em Dezembro de 1955, depois reproduzida pelo *ABC – Diário de Angola*, em Julho de 1966, Irene Lisboa antecipa José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira ou José Cardoso Pires que tanto insistiram nas questões políticas do isolamento do escritor e da mentira por omissão, do «estilo *clandestino*» institucionalizado – a expressão é de Cardoso Pires (1999: 174; itálico do texto), no ensaio «Técnica do golpe da Censura» (1972) – da imprensa e da literatura portuguesas do Pós-Guerra. Na verdade, sem esquecer a independência material do escritor, Irene reivindica com subtilidade a posição de mulher culta e livre

# Outono havia de vir

JOÃO FALCO

1ª EDIÇÃO, 1937

JOÃO FALCO

Outono  
havia de vir  
latente  
triste

*Ao que vos parecer verso chamai verso  
e ao resto chamai prosa.*

num meio opressivo, atrasado, asfixiante, na linha do que escrevera no conto «O dito», de *Esta Cidade!*: fala de independência «[...] espiritual, o direito de chamar ao pão, pão e ao queijo, queijo. Esse direito atacado ou entibiado dá a conhecida e pouco recomendável literatura eufemística, adocicada, anémica [...]» (Lisboa, 1966: 8).

Ao sublinhar o apego de Irene ao povo urbano e serrano, em apontamentos e observações directas de episódios e tipos sociais, bem na linha de Cesário, como é sabido, José Gomes Ferreira refere o amor dolorido pela mãe camponesa de quem Irene se viu afastada desde tenra idade. A sua interpretação ideológica é todavia mais abrangente. Não identifica, em todo o caso, a autora com os neo-realistas que assumiram o desvelo ideológico pelo povo trabalhador (mais ainda rural), não sem alargar a sua atenção a outros estratos sociais como o operariado, a pequena burguesia e os proprietários rurais em decadência. Para o efeito, sobretudo a narrativa neo-realista privilegiou os mecanismos estruturais da economia capitalista e das relações violentas entre classes. Já o olhar de Irene (inclusive na poesia) não se serve de tais instrumentos de análise social: a pretexto de sair de si e de alargar o campo de observação do mundo, centra-se nos dados miúdos de um quotidiano castrador e miserável, opção que de forma alguma a torna apolítica ou a-histórica; essa é justamente a sua forma de impugnar a ordem patriarcal que então hegemonizava o campo literário e político (Sapega, 2008: 87-114).

Também nesse aspecto ela é um pouco afim de José Gomes Ferreira que marcou a diferença dos seus companheiros neo-realistas quando, na poesia e sobretudo nos contos-crónica de *O Mundo dos Outros* (1950), descobriu o *irreal quotidiano* desolado da cidade sua contemporânea e denunciou os mecanismos de reprodução ideológica que asseguravam a perpetuação da ordem salazarista: a passividade, o servilismo, a violência, inclusive sexual, no plano público e privado. Nada que Óscar Lopes não tivesse assinalado ao juntar o trio Irene-Gomes Ferreira-Miguéis para falar de um realismo ético, centrado no tema da «responsabilidade inteira por si próprio e pelas frustrações e iniquidades sociais» (Lopes, 1996: 1038).

Em termos ideológicos mais do que José Gomes Ferreira é Carlos de Oliveira quem exprime as razões do lugar ermo e incompreendido para que foi relegada Irene Lisboa. Pergunta,

na forma da interrogação retórica, se seriam falta de zelo na divulgação editorial e crítica,

*receio dos que gostariam de ver nela apenas a 'existencialista' (que talvez nunca tenha existido) e esbarram com uma arte de agreste carácter social?; indiferença dos humanistas sem complicações que a solidão quase desumana da escritora, ao fim e ao cabo, assusta um pouco?; ou poeira a mais no ar levantada pela feliz mediocridade e portanto sufocação do que é essencial e vivo (neste caso uma obra singular à espera de leitores)?* (Oliveira, 1979: 170)

3. Oliveira sabia do que falava: em 1949, já em plena polémica interna do neo-realismo, ele próprio merecera objecção da parte do crítico e director da *Vértice*, Raul Gomes, incomodado com o tom melancólico do seu poema «Noite inquietada», de *Colheita Perdida* (1948).

4. Como sucede amiúde em José Gomes Ferreira, são reiteradamente glosados episódios da sua vida ou de conhecidos seus. A cena de Irene em casa do escritor a quem ele se dirige assegurando a sobrevivência do seu nome surge, com pequenas variantes, em *Dias Comuns I* (Ferreira, 1990: 55-56), *Calçada do Sol* (Ferreira, 1983: 29) e a terminar a ficha sobre Irene publicada em *Relatório de Sombras*: «E boa eternidade, Irene Lisboa.» (Ferreira, 1980: 55).

A lucidez de Carlos de Oliveira expõe sem rodeios incúrias e preconceitos vários que penalizaram a autora. Por exemplo, o preconceito dos alérgicos à arte de denúncia social e também dos «humanistas sem complicações» (*idem: ibidem*), isto é, da ortodoxia neo-realista dada à exaltação resistencialista (mais rara do que se julga na poesia neo-realista) e avessa a expressões de solidão individual, ainda por cima crua, desolada, pós-romântica, como é a de Irene.<sup>3</sup> Opositorista, colaboradora da *Seara Nova* e até de periódicos como *O Diabo*, *Sol Nascente* e *Vértice*, amiga de neo-realistas, a começar pelo *outsider* Gomes Ferreira, Irene, como outras autoras dos anos 40, fica na margem de um campo cultural dominado por homens, num tempo de hegemonia neo-realista, cujas ideias sobre a Nova Mulher não coincidiam exactamente com as suas convicções acerca da condição feminina (Ferreira, 1996 e 2002).

«Breve introdução à poesia de Irene Lisboa» termina com uma mudança abrupta de tom, à imagem do que se lê, de forma sucinta, na ficha publicada em *Relatório de Sombras*. De repente, o ensaio crítico ganha a cor e o afecto do registo saudoso de uma amiga: Irene em casa do escritor, em conversa amena com ele e com a mulher, Rosalia, sentada numa cadeira a sorrir e a lamentar-se da falta de leitores. «Descansa, Irene, a dos 'olhos vigilantes'. Não-de ler-te até ao fim da língua portuguesa, cada vez mais viva e alargada pelo mundo em pátrias novas» (Ferreira, 1991: 30).<sup>4</sup> Reincide no desejo de perenidade da escritora, já formulado no apelo escrito em letras capitais, a abrir o prefácio. E Irene transforma-se em efigie fantasmática, de traço grave, sábio, clássico. O epíteto («a dos 'olhos vigilantes'») aproxima-a da divindade da sabedoria (Atena) descrita por Homero e a recta final do ensaio lembra uma lápide que, contra toda a evidência, quer assegurar que Irene vencerá a morte e o esquecimento, para ela tão imerecidos.

A fechar a apresentação, a paráfrase de Saint-Just, no seu discurso ardente e destemido, na Convenção, a favor da condenação de Luís XVI («On ne peut régner innocemment.»), é aplicada à autora: «nunca se escreve inocentemente» (Ferreira, 1991: 30; itálico do texto). Deste modo se eleva a coragem pessoal e literária de Irene ao estatuto de exemplaridade irrecusável, para lá de toda a efemeridade humana. Assim sucede também na belíssima cena do seu funeral, amplificada por José Gomes Ferreira até a uma escala planetária, alegórica, em *Imitação dos Dias* (1966):

Luto. 26 de Novembro de 1958.

*Enterro de Irene Lisboa. Cemitério da Ajuda. Poucos acompanhantes, mas todos imersos nessa profunda cerimónia religiosa do Silêncio, onde os ateus e os agnósticos tanto sentem o princípio do Tudo e do Nada.*

*Nenhuma necessidade de provar que estávamos vivos, com palavras ou lágrimas.*

*Só o rasto do ruído dos pés na terra atrás do caixão. O pequenino e discreto choro da Terra...* (Ferreira, 1970: 97)

#### BIBLIOGRAFIA

CRUZ, Gastão (2008), «Duas notas sobre José Gomes Ferreira» in *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 61-64.

FERREIRA, Ana Paula, «Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminino», *Colóquio/Letras* n.º. 140-141, Abril, pp. 147-154.

— (2002), «A literatura feminina nos anos quarenta: uma história de exclusão» in Ana Paula Ferreira (org.), *A Urgência de Contar. Contos de Mulheres dos Anos 40*, Lisboa, Caminho, pp. 13-53.

FERREIRA, José Gomes (1970), *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2ª. ed., Lisboa, Portugal.

— (1970), «Primeira ficha para um prefácio que deve anteceder as 'Poesias Completas de Irene Lisboa'», *A Capital*, 2 Dezembro, pp. 1 e 5.

— (1979), *A Memória das Palavras I ou o Gosto de Falar de Mim*, 4ª. ed., Lisboa, Moraes.

— (1980), «Ficha para a hipótese de um prefácio para as poesias completas de

- Irene Lisboa» in *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*, Lisboa, Moraes, pp. 53-55.
- (1983), *Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*, Lisboa, Moraes.
- (1990), *Dias Comuns I. Passos Efêmeros*, Lisboa, Dom Quixote.
- (1991), «Breve introdução à poesia de Irene Lisboa» in Irene Lisboa, *Um Dia e Outro Dia... Outono Havias de Vir. Poesia I*, Obras de Irene Lisboa, vol. I, org. e prefácio Paula Morão, Lisboa, Presença, pp. 17-30.
- GUSMÃO, Manuel (1999), «Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry» in Miguel Tamen & Helena Carvalhão Buescu (org.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, New York / London, Garland Publishing, pp. 153-175.
- LISBOA, Irene (1966), «Lembrando uma entrevista com Irene Lisboa», *ABC – Diário de Angola. Artes e Letras*, 6 Julho, p. 8.
- (1992), *Solidão. Notas do Punho de Uma Mulher*, Obras de Irene Lisboa, vol. II, org. e prefácio Paula Morão, Lisboa, Presença.
- LOPES, Óscar (1996), «7ª. Época (Época Contemporânea)» in Óscar Lopes e António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª. ed., corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, pp. 937-1147.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989), «Raul de Carvalho» in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, pp. 67-78.
- MORÃO, Paula (1994), «Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro», *Colóquio/Letras* n.º 131, Janeiro-Março, pp. 25-36.
- (2011a), «As infinitamente delicadas coisas do espírito. Notas sobre a poética de Irene Lisboa» in *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 333-377.
- (2011b), «A dor, o tempo e o sujeito que escreve em Irene Lisboa» in *idem*, pp. 339-351.
- OLIVEIRA, Carlos de (1979), «À espera de leitores 2» in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3ª. ed. corrigida, Lisboa, Sá da Costa, pp. 169-171.
- PIRES, José Cardoso (1999) «Técnica do golpe de Censura» in *E Agora, José?. Ensaios*, 2ª. ed., Lisboa, Dom Quixote, pp. 161-197.
- SAPEGA, Ellen W. (2008), «Family Secrets: Irene Lisboa's Critique of 'God, Pátria and Family'» in *Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Visual and Literary Negotiations of the National Text 1933-1948*, University Park, The Pennsylvania State University Press, pp. 87-114.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1996), «A constituição da categoria periodológica de modernismo na literatura portuguesa» in Luís Machado de Abreu (coord.), *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*, Aveiro, Fundação João Jacinto de Magalhães, pp. 17-35.

## O espelho embaciado do verso em Irene Lisboa\*

FERNANDO J. B. MARTINHO

Em Novembro de 1992, no âmbito de um colóquio dedicado a Irene Lisboa, por ocasião das celebrações do centenário do seu nascimento, tive oportunidade de me debruçar sobre *Um dia e outro dia...*, livro que punha em confronto com dois outros de poetas da sua geração cultural, Régio e Torga, que tinham igualmente constituído acontecimento no ano de 1936, *As encruzilhadas de Deus* e *O outro livro de Job*, respectivamente. O texto da minha intervenção naquele colóquio veio a lume, sob o título “1936 – um ano a três vozes: Régio, Torga e Irene Lisboa”, no número que a *Colóquio/Letras* (n.º 131, Janeiro-Março de 1994) dedicou à autora de *Solidão*. Não entrei, então, em linha de conta com *Outono havias de vir*, livro dado à estampa em 1937, por estar já fora do âmbito temporal que definira para o meu artigo. Chegou, agora, o momento de fazer incidir a minha atenção sobre a segunda colectânea poética de Irene Lisboa.

Trata-se de uma obra muito diferente da que, imediatamente, a antecedeu. *Um dia e outro dia...*, atribuído a João Falco, apresentava-se como “Diário de uma mulher”, e, embora em verso, integrava-se genologicamente, sem dificuldade, no âmbito da escrita diarística. *Outono havias de vir*, igualmente atribuído a João Falco, não se afastava do modelo das recolhas poéticas formadas por poemas individuais ou sequências poéticas, com títulos próprios. Tal circunstância não implica que esteja ausente do livro também uma unidade, já não tanto,

\* O presente ensaio, no qual foram introduzidas algumas alterações, foi lido, em Dezembro de 2012, na Universidade de Évora num Colóquio subordinado ao tema “A Poesia «diante do espelho: vendo-se, pensando-se?»”.

porém, no plano formal quanto no plano temático, como, pelo menos, o título logo indiciava.

Era este um título que transportava consigo uma forte emotividade, o que, de imediato, o diferenciava do registo neutro do título do livro seu antecedente. Com efeito, ele expressa, com veemência, a *insatisfação* da poeta perante a situação presente e o *desejo* de uma mudança, centrada numa precisa estação do ano. O título completo do volume (*Outono/ havias de vir/ latente/ triste*), habitualmente amputado das suas duas últimas palavras, em termos de referência bibliográfica, encarrega-se, aliás, de sublinhar uma outra dimensão do estado de espírito que vai presidir a toda a colectânea: o comprazimento do sujeito na melancolia, na sua *tristeza*.

Na abertura do livro, chamava-se, de um modo não inteiramente isento de provocação, a atenção para a forma discursiva usada nos poemas que o constituíam, um «verso» que, para alguns, estaria mais perto da «prosa» do que propriamente do discurso versificado: «Ao que vos parecer verso chamai verso/ e ao resto chamai prosa». O que na frase haverá de *provocatório* tem sobretudo a ver com a indiferença da poeta perante a designação que o leitor possa atribuir à forma discursiva utilizada. Se no livro anterior aquilo que tínhamos era um recurso total ao verso livre, o que, agora, há de novo é uma chamada de atenção para a forma escolhida, susceptível ainda de provocar, à época, dúvidas no espírito do leitor menos informado sobre as transformações operadas nas formas poéticas a partir do simbolismo. Subjacente às palavras de Irene Lisboa, está a sua assumpção plena do verso livre, como a forma mais adequada para a expressão dos seus sentimentos e emoções, que a poeta não quer submetidos «ao artifício da composição sintáctica e métrica», como deixará dito num dos mais emblemáticos textos do livro, «Escrever» (Lisboa, 1991: 300-301).

Na magnífica nota crítica a *Um dia e outro dia... e Outono havias de vir* que publicou no nº 50 da *presença* (Dezembro de 1937), refere-se José Régio à «influência» que teria tido na «libertação do nosso verso moderno» Adolfo Casais Monteiro, deixando implícito que o poeta de *Confusão* e *Poemas do tempo incerto* teria sido um dos modelos para as inovações trazidas pela própria Irene Lisboa. Difícil se torna não aceitar a sugestão lançada por Régio, que tem, de resto, o cuidado, no confronto que estabelece, logo a seguir, entre os dois poetas, de pôr em

evidência o que os diferencia, fazendo ressaltar a originalidade de Irene Lisboa: «Mas os versos livres de Adolfo Casais Monteiro cantam cada vez mais de intrínseca musicalidade. Os de João Falco, raramente. Às vezes, são gritos; ou pedradas; ou reticências; ou onomatopeias; ou repetições; ou como frases inacabadas; ou pura prosa, e áspera; etc.» (Régio, 1977: 216-217). O autor de *Poemas do tempo incerto* não é, porém, bem vistas as coisas, senão um dos vários poetas que, nas décadas de 20 e 30, dão um contributo importante para a imposição do versilibrismo no âmbito da tradição modernista iniciada pelo *Orpheu*. Outros poetas no grupo da *presença* poderiam citar-se por uma prática radical do verso livre, como, por exemplo, para não ir mais longe, António de Navarro, sobretudo enquanto autor dos poemas precisamente dados à estampa na revista. O grande exemplo ter-lhe-á, no entanto, vindo de Pessoa, que Irene Lisboa teve ensejo de ler «disperso» na «folha de arte e crítica» de Coimbra (onde, como é sabido, colaborou com frequência) e noutras publicações abertas ao modernismo em ascensão. Da sua admiração por Fernando Pessoa deixou ela expressivo testemunho nas páginas de *Apontamentos*, de 1943 (Lisboa, 1998: 111-116). E, em relação à prática do verso livre, terá a poeta certamente acompanhado com particular atenção alguns dos textos de Campos e Caeiro que Pessoa foi dispersando, ao longo dos anos, por revistas e jornais. Neles terá, sem dúvida, reconhecido «a linguagem afinada e individualizada» que via como «último e mais perfeito bem do poeta» (cf. *ibid.*: 112). E não custa imaginar a concordância que lhe teriam merecido, se as pudesse ter lido, as palavras que Pessoa escreveu sobre o ritmo praticado por Caeiro e Campos, ao qual deu a designação de ritmo paragrafístico (in *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, 1994: 271-274), e que se distinguia essencialmente pela recusa de «tudo quanto é artificial no verso – a rima, o metro, a estrofe», e que, quanto a limites, apenas aceitava os que ele deixou consignados no mesmo texto: «O limite que temos é a nossa personalidade: é o sermos nós e não a vida inteira. É isso o limite dentro do qual temos que trabalhar, porque não podemos trabalhar fora dele. E, para limite, basta esse.»

Curiosamente, a maior parte dos versos que Irene Lisboa citava, nas páginas de *Apontamentos* dedicadas a Pessoa, pertenciam, não aos dois heterónimos que lhe serviram, em larga medida, de referência no exercício do versilibrismo, mas ao ortóni-

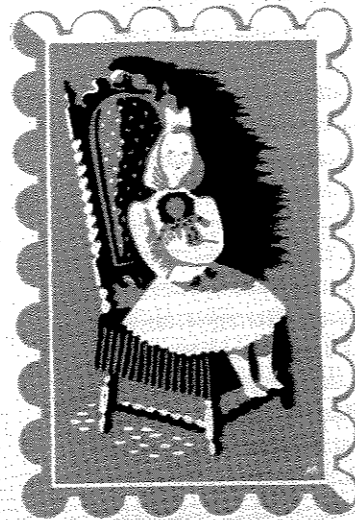


do livro (1991.: 285), experimenta a poeta sentimentos contraditórios. Por um lado, ela dá expressão ao «cansaço» e à «pobreza» do seu «viver» repetitivo, sem horizontes, «sem qual-quer/ esperança». Por outro lado, descobre nela uma fonte de sabedoria, algo que lhe traz «a arte da verdade,/ a pobreza e a constância.» Quando no fecho do poema a poeta se lhe dirige, é como se, à maneira de Reis, lhe estivesse a pedir a indiferença, a *ataraxia* dos gregos: «Monotonia, torna-me desinteressada.» A monotonia de que amargamente se *queixa*, e que *lamenta*, no princípio, acaba por aceitá-la com resignação, por nela, afinal encontrar uma lição de vida. Tal apaziguamento não oculta, no entanto, o dramatismo com que é experienciado o sentimento inicial, e ele não se apaga, como a repetição de formas não flexionadas do infinitivo dos verbos, de adjectivos e advérbios se encarrega de lembrar. Logo neste poema inaugural, Irene Lisboa vai pôr em jogo uma inovação rítmica de que ainda não lançara mão no livro anterior. Não lhe basta já o *enjambement* enquanto marca da incoincidência entre a pausa métrica e a pausa semântica; vai muito mais longe e faz incidir a pausa numa sílaba que separa do resto da palavra a que pertence, como em «insistir» e em «chá-/ mente». É, afinal, um modo de ela sublinhar a importância que atribui aos efeitos rítmicos na realização do poema enquanto objecto artístico.

O sentimento que domina o poema seguinte (*ibid.*: 286) traz igualmente consigo a carga da negatividade: a «inquietação», o «desassossego», convocado, aliás, para o título. Esse sentimento estivera já no centro de alguns trechos em prosa, atribuídos quase exclusivamente a Bernardo Soares, que Pessoa publicara em revistas de que Irene Lisboa poderia ter tido conhecimento, nomeadamente na *presença*, e que num ou noutro caso não andavam muito longe das próprias prosas que, subscritas por Irene, ela dera a lume na «folha» de Coimbra. [Entre parênteses, se esclareça que Irene Lisboa publicou ainda na *presença* os seguintes trechos: “Bagatelas”, um conjunto de 4 textos atribuídos a Mara, no nº 47, relativo a Dezembro de 1935, no primeiro dos quais deixa clara a sua aproximação à «literatura de introspecção», ou seja, a praticada então maioritariamente pelos «presencistas», e que, em sua opinião, poderia, ou deveria, empenhar-se numa renovação das «formas verbais», do «estilo da linguagem escrita», e «derrubar» o «academismo» desta, «a sua correcção lógica»; 5 fragmentos, sob o título de “O que aponto”;

subscritos por João Falco, no nº 50, de Dezembro de 1937, e em que, às vezes, bem ténue se apresenta a fronteira entre a prosa e o verso; e “Três trechos do livro *Solidão*”, igualmente assinados por João Falco, no nº 53-54, referente a Novembro de 1938.] Mas, aqui, o que o texto põe especialmente em evidência é um traço muito característico da sua poesia: a combinação do «desassossego» interior com uma inquieta movimentação ou deambulação perceptiva. A poeta dá conta, com verdadeira minúcia fenomenológica, das mudanças que vai percebendo no mundo exterior que a rodeia. A percepção que ela, na circunstância, põe em jogo é a percepção visual. Os «olhos», na sua movimentação *circumvagante*, detêm-se em pequenos objectos do mundo doméstico, uma «chapinha circumflexa», um «sapatinho», uma «meiazinha de criança», «uma moeda redondinha», que transfiguram, num exercício em tudo semelhante ao do pintor impressionista diante do *fragmento* de realidade que escolheu para objecto de representação. Tal como na pintura impressionista a «luz» é o factor decisivo, fautor também de indeterminação que pode chegar à própria dissolução do objecto: «Agora é uma moeda redondinha./ Cada vez mais pequena./ Luz e forma sempre nova.../ Agora é só uma dedada, some-se./ Agora mais nada.» (De um modo semelhante ao que Daniel Bergez faz a respeito de uma aproximação entre Verlaine e os impressionistas, poderíamos dizer que em Irene Lisboa, no caso em apreço, «é a própria realidade do mundo material que se dissolve num universo vaporoso e ondulante das sensações», Bergez, 2004: 31). Mas, como acima ficou dito, há no poema uma combinação do mal-estar que abala interiormente o sujeito e das impressões que o mundo exterior nele vai suscitando, e, nessa tensão, é o «desassossego», convocado, não por acaso, para o título do poema, que acaba por prevalecer: «Mas de si que deixará esta minaz luta, este de-/ sassossego?! Cansaço e severidade.»

A «elegância» da poesia de Camilo Pessanha, como vimos, sempre atraiu Irene Lisboa. O desejo, mais propriamente do que a nostalgia, de «um belo verso./ Sonoro, elegante, correcto, de mármore!» (cf. *ibid.*: 287), nunca, a bem dizer, a abandonou. Mas então em que ficamos? Não manifestava ela, um pouco à frente do poema acabado de citar, “O belo verso” (*ibid.*: 287-288), no conhecidíssimo “Escrever” (*ibid.*: 300-301), o propósito de dar a «cada palavra» a *rijeza*, a *secura* da palavra «irresonante, sem música./ Como um gesto, uma pancada brus-



# COMEÇA UMA VIDA

JOÃO FALCO

1ª EDIÇÃO, SEARA NOVA, 1940  
CAPA E ILUSTRAÇÕES DE MARIA KEIL

Novelão

Composition littéraire de petite tendue,  
qui tient le milieu entre le conte et le  
roman.

(Paul Larousse, *Manuel*).

Adolfo Casais Monteiro: «o nome que dá ao A  
muito compõe o livro, e a ele acrescenta  
isto: [...]»  
Tudo o que escreves, gastas de poder está tam-  
bém na pele de qualquer livro desinter-  
sado.  
Que tem de eu as coisas embelezas que  
contes — o de fábula ou o de realismo?  
Até está um pouco sobre que posso ter tido-  
das. E tá-las submetidas pelo gosto da mo-  
derna, que não quer mais a vida e a morte,  
que de palavras e de humilhadas lá indif-  
erente. Mas não, não.



Vem cá, cá, cá! Este caso não é meu!  
O que é isso que estás a fazer, tu estás a fazer  
as coisas com estas coisas, estás a fazer as  
coisas com estas coisas, estás a fazer as  
coisas com estas coisas. Era velha, coitada,  
e eu não a conhecia. Tiveram-me a minha  
mãe para ir viver com ela. Tinha eu três irmãos?  
Tinha eu quatro irmãos. Não se foi há muito  
anos atrás.  
Ora, a casa em que a minha mãe me re-  
cebia era velha... Ela e que se não podia en-  
trar? Não sei mesmo se lá tinha passado algum  
tempo com a minha mãe, enquanto a minha  
mãe estava em Lisboa.

ca e sóbria.»? O *novo* é sobre o *velho*, se acaso são estas catego-  
rias absolutas, que se constrói, e, como Pessoa fazia questão de  
salientar, a «novidade, em si mesma, nada significa, se não hou-  
ver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente,  
há novidade sem que haja essa relação.» (1966: 390-391).

O sujeito toma, no entanto, consciência do desajustamento,  
da inadequação entre o verso belo que ouviu a um poeta e a que  
aspirava e a sua própria emotividade fácil e a manifesta insegu-  
rança da sua voz: «Estes olhos que sem querer se envidraçam,  
fúteis,/ sem recato, infantis, esta voz insegura, enfim,/ tudo  
isto.../ Que figura iriam fazer dentro de um verso ele-/ gante,  
lapidar?» A poeta entrega-se, então, a um impiedoso exercício  
de auto-depreciação, tão comum nos modernos, torturados pela  
ideia de fracasso, de falhanço. Irónica e paradoxalmente,  
porém, o poema irá encerrar com a valorização do verso  
próprio, do seu «nada», erguido à condição de coisa elevada:  
«Meu velhíssimo verso falhado, meu, não o dos/ outros...//  
Com que te haveria eu de ilustrar?/ Com que te encher, meu  
divino, lícilo, aéreo,/ palavroso poema do nada?»

Não por acaso, foi o poema “Escrever” (*ibid.*: 300-301),  
aqui, referido mais do que uma vez. É que ele é uma procla-  
mação orgulhosa da diferença ousada que representa a escrita  
poética modernista. Percorre-o o desejo intenso de quebrar com  
o que há de «artifício», de respeito por regras sem vida, de  
retórica oca, de «arredondado linguístico» na poética conven-  
cional. E é com inequívoca violência que Irene Lisboa faz a sua  
defesa do verso livre dos modernistas: «Para quê o arredonda-  
do linguístico?/ Gostava de atirar palavras./ Rápidas, secas e  
bárbaras, pedradas!» Percebe-se, por versos como estes, que ela  
não esqueceu o feroz ataque às «artes poéticas» convencionais  
levado a cabo por Adolfo Casais Monteiro alguns anos antes  
nos seus *Poemas do tempo incerto*: «Procura sempre aquilo que  
te ofenda,/ o ritmo sem ritmo, a palavra rude,/ e deixa que ou-  
tros façam pitagóricos/ equilíbrios de sons, ideias e *sentidos*.»  
(Monteiro, 1993: 51). Mas, tal como Casais no seu poema se  
mostrava, contraditoriamente, fascinado por uma certa regula-  
ridade métrica, Irene, na segunda parte do seu texto, parecia  
também expor-se à contradição, ao confessar, em clara  
«oposição com a braveza do jogo da/ pedrada», o «desejo» de  
«escrever com um fio de água», de, nele, no seu fluir «humilde  
e tranquilo», se dispersar e anular. O desejo de diluição, de

deixar o nome escrito no heraclitiano fluxo da água parece, afinal, sobrepor-se a tudo o mais, na modernidade que vem de Keats, das palavras gravadas no seu túmulo (cf. as palavras que, por vontade do poeta, foram inscritas na sua pedra tumular, no Cemitério Protestante, em Roma: «Here lies one whose name was writ in Water», Bush, 1966: 200), e passa pelo Pessanha, de que Irene se sentiu sempre tão próxima.

Já numa das páginas do «diário» que *Um dia e outro dia...* (Lisboa, 1991: 147-148) pretendia ser, a poeta assumia, veementemente, o desafio da sua escrita «sem compostura», e negava, com orgulho, «a arte de escrever» baseada na «medida» e no «senso estético». Não era como «artista» que se via, como simples *embelezadora* de «ficções»; antes, e «apenas», como um «ser humano/[...]/ desgostoso e maltratado» se encarava. Mas tais proclamações, com a nitidez e dureza com que se apresentam, raramente prescindem da interrogação. O poeta é, em Irene Lisboa, um ser eminentemente interrogante, inquieto, sem certezas fáceis: «Mas.../ artista é só aquele/ que cria ficção?/ Artista não é também/ o que põe num plano justo/ e claro/ uma razão?/ É...». E o que ela faz, como diz, mais uma vez sob forma preferentemente interrogativa, na estrofe de fecho do poema, não é «senão correr/ atrás de mil razões,/ com mãos inquietas/ que as não fixam». O verso final, na sua clara opção exclamativa («Não, não sou artista!»), só na aparência faz prevalecer a *vida* sobre a *arte*, o «ser humano» sobre o *artista*. O ela equiparar-se aos «desatinos» e «correrias» dos «animais bravos», o aspirar a «uma alma asselvajada» (cf. *ibid.*: 296) não significa que não seja sensível às «sensações subtis» (cf. *ibid.*: 340), ao desejo irrecusável de «elegância» (*ibid.*: 148) que o fazer da «prosa» (*ibid.*: 147) verso necessariamente implica.

Atribui-se, por outro lado, na poesia de Irene Lisboa, uma grande importância aos dados sensoriais, sobretudo aos da visão. Pode, assim, a poeta dizer com a maior naturalidade: «Os meus olhos nasceram para ver.» (*ibid.*: 294-295). Nota-se isso não apenas no gosto pronunciado da sua poesia pelo descritivo, pela criação de *quadros*, mas também na tendência para aproximar, de múltiplos modos, o poético e o pictórico, e para falar de «pintores». Se os seus olhos nasceram para ver, os seus textos parecem, frequentemente, ter nascido para *dar a ver*. A realização da *ekphrasis*, parece, nela, coisa sem esforço. Com pinceladas mais soltas ou mais minuciosas, faz surgir o quadro.

Atente-se neste que ela intitulou de «Tarde santarena» (*ibid.*: 298), com sugestões impressionistas, nas mudanças de cor e luz do «Sol Posto»: «Aqueles dois barcos em baixo./ Senhores do rio, tão tranquilos!// O rio plano, sem margens./ Com bordaduras de terra apenas./ Terra verdadeira... é isto!/ A água atravessa-a, não a invade./ Dois barcos ali por acaso./ Sol Posto./ Sobre a água barrenta e luminosa, que bem ficam/ aquelas duas velas torcidas, vermelhas, a meio.../ Movem-se./ Mudam de lugar sem que o notemos quase.» Mas a aproximação à pintura, pode servir-lhe também para fazer a apologia das *pintura nova* numa época em que ela cada vez mais se demarca do academismo, na sua atracção pelo movimento, pela *irrealidade*, pela estranheza das combinações e no gosto pelo «radioso» e pelo «inesperado», em clara contraposição à banalidade e ausência de fantasia da pintura académica (cf. «Pintores», *ibid.*: 291). A poeta não tem telas, mas a sua relação com o sol e a luz é de idêntico tipo à dos pintores novos: registar, no seu caso, com palavras novas, originais, a variabilidade radiosa do mundo exterior.

A poeta debruça-se sobre o real, vê, observa; o seu olhar não é, todavia, neutro. Não deixa de se interrogar sobre o sentido do que faz quando descreve, e *pinta* com palavras o mundo que se lhe oferece ao olhar. Há, nela, um ponto de vista, que pode, inclusive, turvar-se de cores críticas, se não mesmo de fundos assomos de má-consciência, de sentimentos de culpa. Afinal aquilo que, para ela e para outros que podem dar-se ao luxo de contemplar a beleza dos lugares antigos, pitorescos, para os naturais, mais não é que miséria de terra pobre, «sáfara». Esse mal-estar ganha especial acutilância na estrofe que encerra o poema motivado por uma visita a Idanha-a-Velha (*ibid.*: 302-303): «Eu passo, gozo./ Os outros ficam./ Para eles não há terra bela, pictórica, arqueoló-gica, poética, histórica./ Há terra sáfara.» A poeta que, entre as tradições que na sua obra confluem, não enjeita a tradição realista, apostada, como está, em «dizer sensível e objectivamente» o «mundo e os «lugares», nunca terá estado mais próxima de ser tida como precursora do neo-realismo que, então, ensaiava ainda os seus primeiros passos, como no quadro de intenso dramatismo que nos deixou de uma passagem pelo Alentejo, no segundo texto do díptico com esse título (*ibid.*: 318-319): «Andam os segadores, os *Campaniços*, como por/ cá dizem, à espera de que os chamem./ Pobretões,

secos, remendados! Enchem o mercado, espalham-se pelas ruas./ Ano de chuvas, tardias as ceifas.// [...]». A Manuel da Fonseca (cf. artigo do A., no nº 6 da revista *Nova Síntese*, de 2011: 37-53), designadamente, em vésperas de publicar os seus dois livros de poemas de ambiência alentejana que irá povoar de personagens também eles marcados pela «pobreza», malteses, ganhões, campaniças, e outros, não terá, porventura, passado despercebido o segundo poema do díptico “Alentejo”, ademais tratando de um tema, o da oferta pelos trabalhadores sazonais dos seus braços em largos de vilas e aldeias de terras transtaganas, que se irá tornar cena quase obrigatória de muito romance passado naquelas paragens. Curiosamente, a última estrofe do segundo poema do díptico regista uma alusão bíblica, não muito comum na poesia de Irene Lisboa, que, por aí, igualmente se diferencia da de dois seus companheiros de geração cultural, Régio e Torga. Diz essa alusão respeito a Rute, afortunada no seu trabalho de ceifeira (*Livro de Rute*, capítulos 2-4: 380-382), contrariamente aos «deserdados» «campaniços» em quem a autora de *Outono havias de vir* faz incidir o seu olhar compadecido: «*Campaniços, campaniços!* Soa-me a barro esta palavra e a pobreza./ Por ela não entrevejo a simbólica Ruth nem as/ loiras searas./ *Campaniços!* Deambulatórios filhos da terra, famintos e deser-/ dados.»

Mas o que acaba por prevalecer na poesia de Irene Lisboa é um eu torturado, absorto na dor dos seus mais íntimos tropismos, que dificilmente se furta ao desejo de diluição numa «indiferença ilimitada» (cf. “Jeito de escrever”, *apud* Sena, 1958: 90-91). A permanente sondagem a que se entrega dos infinitos abismos interiores faz dela uma autora muito próxima dos «presencistas», que estiveram também entre os primeiros a dar-se conta da sua grandeza.

---

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

APOLLINAIRE, Guillaume, *Poèmes*, Paris, Le Livre de Poche, 1962.

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

BUSH, Douglas, *John Keats: His Life and Writings*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966.

COLÓQUIO/LETRAS, nº 131, Janeiro-Março de 1994 (*Voltar a Irene Lisboa*). FERREIRA, José Gomes, “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa”, in Irene Lisboa, 1991, pp. 17-30.

LISBOA, Irene, *Obras de Irene Lisboa – Volume I, Poesia I – Um dia e outro dia... e Outono havias de vir*, org. e pref. de Paula Morão, introd. de José Gomes Ferreira, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

LISBOA, Irene, *Obras de Irene Lisboa – Volume VIII, Apontamentos*, org. e pref. de Paula Morão, Lisboa, Editorial Presença, 2ª ed., 1998.

MARTINHO, Fernando J.B., “A obra poética de Manuel da Fonseca no contexto da poesia novecentista portuguesa: achegas para a sua compreensão”, *Nova Síntese – Textos e Contextos do Neo-Realismo*, nº 6, Edições Colibri, 2011, pp. 37-53.

MARTINS, António Coimbra, “De Castilho a Pessoa: achegas para uma poética histórica portuguesa”, in *Bulletin des études portugaises*, Nouvelle série, Tome XXX (1969), pp. 223-345.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *Poesias completas*, introd. de João Rui de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

NOVA BÍBLIA DOS CAPUCHINHOS, Lisboa/ Fátima, Difusora Bíblica, 1998.

PESSOA, Fernando, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estabelecidos e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, 1966.

PESSOA, Fernando, *Poesias completas de Alberto Caeiro*, pref. de Ricardo Reis, posfácio de Álvaro de Campos, recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, posfácio de Luís de Sousa Rebelo, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

RÉGIO, José, *Páginas de doutrina e crítica da “presença”*, pref. e notas de João Gaspar Simões, Porto, Brasília Editora, 1977.

SENA, Jorge de, sel., pref. e notas de, *Líricas portuguesas – 3ª Série*, Lisboa, Portugália Editora, 1958.