

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



¿Ainda tenho uma hora minha?
O sujeito e o tempo na poesia de Irene Lisboa

Sara Marina Vilela da Silva e Vasconcelos Barbosa

Dissertação orientada pela Professora Doutora Paula Morão,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Românicos – Literatura Portuguesa.

2016

*Aos meus filhos, Gabriela e Júlio, ao meu irmão Daniel
e à minha avó, Gabriela Vilela, pelos dias partilhados*

*À Professora Paula Morão, pela orientação
atenta e rigorosa e, sobretudo, pela amizade*

Agradecimentos

Este trabalho muito deve ao apoio e à generosidade de diversas pessoas que tive o privilégio de encontrar à minha volta durante o tempo que durou a sua elaboração.

À minha família e aos meus amigos, por nunca deixarem de acreditar em mim e me aceitarem com as minhas *estranhezas*, nomeadamente aos “omnipresentes” Adriana F. Nogueira, Bruno Henriques, Lena Neves, Mira Colaço e Paulo Ricardo Angelini: obrigada, para vocês todo o longe é sempre perto. E à Isabel Lousada, à Raquel Freire e à São José Almeida por um Curso de Verão que me fez pensar na escrita das mulheres.

Aos meus colegas da Escola Secundária de Santa Maria (Sintra), sobretudo aos colegas do grupo disciplinar de Português e àqueles que me foram mais próximos, agradeço as palavras de confiança e encorajamento.

A minha sincera gratidão ao colega e amigo Jorge da Cunha, graças a quem pude contar com o carinho e a disponibilidade das gentes de Arruda dos Vinhos. A todas as pessoas com quem contactei na Biblioteca Irene Lisboa e no Externato João Alberto Faria, bem como à Câmara Municipal de Arruda, na pessoa do seu amabilíssimo presidente, André Santos Rijo, agradeço terem-me ajudado a *sentir* melhor a vida e obra de Irene Lisboa.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Portugal, bem hajam pela simpatia e diligência com que acederam aos meus pedidos.

Devo igualmente um agradecimento especial, pela amizade e competência profissional, que as tornou sempre disponíveis para responder às minhas questões e trocar ideias sobre os mais variados assuntos relativos ao trabalho que desenvolvi, às Professoras Doutoras Ana Luísa Amaral e Anna M. Klobucka. Ao Professor Doutor João Minhoto Marques agradeço também a preciosa ajuda durante a minha breve visita ao Campus de Gambelas da Universidade do Algarve.

E por fim, que é o princípio, agradeço à minha orientadora, a Professora Doutora Paula Morão, pela infinita paciência, aliada ao elevado profissionalismo, que permitiram a concretização do meu projecto de ler criticamente a poesia de Irene Lisboa.

¿Ainda tenho uma hora minha?
O sujeito e o tempo na poesia de Irene Lisboa

Resumo

Esta dissertação ocupa-se de algumas das temáticas relevantes e das linhas de força que se detectam na poesia que compõe os dois livros editados por Irene Lisboa, respectivamente, em 1936 e 1937, *Um dia e outro dia...* e *Outono havias de vir*. Reconhecendo que a sua obra se pauta pela unidade e pelas recorrências temáticas e estilísticas, bem como pela valorização do inacabado e do trabalho de depuração da linguagem, procura-se estabelecer alguns nexos entre os volumes em análise e outros textos da autora.

Estudam-se nomeadamente os processos retóricos e outros que, na poesia de Irene Lisboa, representam um sujeito auto-consciente e consciente da temporalidade que o sustenta. Procura-se demonstrar a relação entre tempo e memória, juntando-lhe as reflexões sobre a escrita, e, nesta, a aproximação à forma diarística e aos códigos da autobiografia, o uso do fragmento e a referência às tarefas diárias, repetitivas e banais, assim como a representação de um sujeito em diálogo e confronto consigo mesmo e com os outros, com a amizade e com o amor (ou com o desamor), com a vida e com a morte.

Numa sociedade patriarcal, machista e misógina como a portuguesa à época do Estado Novo, a escrita de autoria feminina é secundarizada, sobretudo quando defronta e afronta as normas sociais e literárias, como o faz Irene Lisboa. Considerando que se trata da representação de um discurso produzido por um sujeito-mulher, propõe-se que este factor deva ser tido em conta ao observar a voz poética desta escritora.

Palavras-Chave:

Auto-representação; Temporalidade; Mulheres escritoras; Irene Lisboa; Poesia.

Nota:

A autora deste trabalho não adopta o “Acordo Ortográfico de 1990”.

¿Ainda tenho uma hora minha?
O sujeito e o tempo na poesia de Irene Lisboa

Abstract

This dissertation focus on the relevant themes and guidelines detected in the two published volumes of poetry by Irene Lisboa, *Um dia e outro dia...* (1936) and *Outono havias de vir* (1937). By recognizing her work's unity and recurrent style and subjects, as well as the high value of the unfinished work and the depuration of language, it is intended to establish links between these analyzed volumes and other texts by the author.

The rhetorical and other processes in Irene Lisboa's poetry will be analyzed as they represent a self-aware subject and the awareness of the temporality that bears it. It is also the goal of this dissertation to study the connection between time and memory, the value of reflections on writing, the journal form and autobiographical codes, the use of the fragment and the references to the repetitive and trivial daily chores. Also studied are representation of a subject in permanent dialogue and confrontation with itself and others, friendship and love (or the absence of love), life and death.

In the patriarchal, male chauvinist, misogynist Portuguese society of the Estado Novo, female writing wasn't even considered as serious writing, especially when challenging social and literary rules. It is this work's premise that this factor ought to be considered when observing the poetic voice of Irene Lisboa.

Key-words:

Self-representation; Time; Women writers; Irene Lisboa; Poetry.

¿Ainda tenho uma hora minha?
O sujeito e o tempo na poesia de Irene Lisboa

Índice

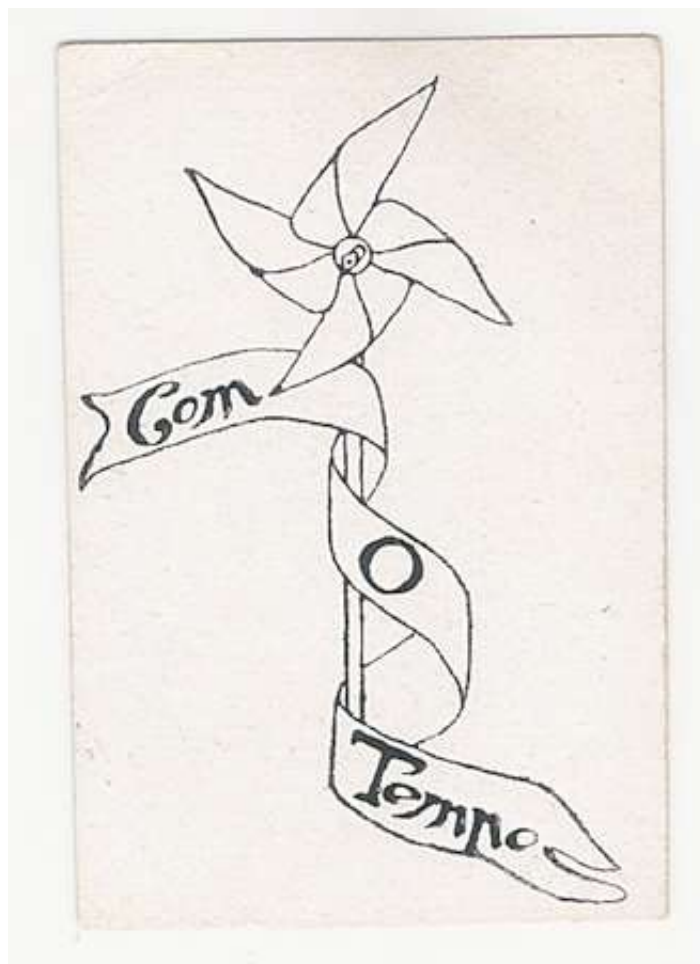
1. Introdução – <i>Não sei por onde hei-de começar...</i>	9
1.1 Escolhe-se ou é-se escolhida?	12
1.2 Metodologia.	14
1.3 Um tempo estilhaçado: unidade e fragmentarismo na escrita de Irene Lisboa.	16
2. <i>Um dia e outro dia... Diário de uma mulher (1936) e Outono havias de vir latente triste (1937)</i> – em busca do seu <i>tempo pessoal</i> (ou como aceder a um <i>mundo interior</i>)	28
2.1 <i>Tal qual como quem passa as contas de um rosário...</i> O registo diarístico. O sujeito e o tempo da escrita.....	48
2.2 <i>Voltar atrás para me socorrer...</i> A memória do passado.	61
2.3. <i>Só porque alguém me esperava...</i> Tempos e afectos: amor, desamor, amizade.	75
2.4. <i>¿Mas como se há-de morrer, sentindo-se a vida?</i> Pulsão de morte, pulsão de vida.....	94
3. <i>Toda a obra acabada devia ser enterrada...?</i> – Conclusão	102
4. Bibliografia	107
5. Anexos.....	136

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman.
Roland Barthes

*Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire,
sans contention et artifice: car c'est moi que je peins.*
Montaigne

*Why – do they shut Me out of Heaven?
Did I sing – too loud?*

Emily Dickinson



Vinheta desenhada por Ilda Moreira para a primeira edição dos *13 Contarelos* (1926)

1. Introdução – *Não sei por onde hei-de começar...*¹

Arte Poética
(*Invocação a Irene Lisboa*)

¿ Ensinas-me, Irene,
A deixar que o tempo passe
Tranquilamente e eu vá
Escrevendo, revendo,
Apurando a dor até lhe conhecer
O mais fundo dos contornos,
E depois a vá polindo, afinando,
Ao ponto de a já não conhecer
(apenas) por minha?

¿ Ensinas-me, Irene,
A fazer de cada dia:
Uma breve construção,
Um plácido rio,
Um suave jardim
De melancolia?

Começar a escrever é sempre instituir um corte no tempo, demarcar um ponto: *terminus a quo...*; é aceder a um lugar *outro*, o lugar de todas as representações, distante daquilo a que nos habituámos a chamar *real*. Será ainda: expor(-se) a olhares, desde logo ao seu próprio olhar, íntimo e impiedoso, circunstância que a autora que é objecto desta dissertação nunca ignorou. “Eu escrevo e vou tomando posse de mim mesma” (Lisboa, 1998: 51), afirmava, consciente também de que “[h]á sempre muitíssima técnica e estratégia no escrever” (Lisboa, 1992: 85), bem como de que “[e]screver é teimar, teimar... (...) é enganarmo-nos e entretermo-nos, também.” (Lisboa, 1992: 62).

Tratando-se de uma aproximação de cunho pessoal, procura de um caminho próprio, embora bem sinalizado e constantemente iluminado pela bibliografia disponível, considera-se este verso de *Um dia e outro dia* (1936) como quase obrigatório *incipit*: “Não sei por onde hei-de começar...”. Mais do que exórdio, pretendeu-se invocação: *com o tempo*², com persistência e labor, se procura o caminho para um entendimento das delicadas mas rijas (para seguir de perto a terminologia ireniana) construções verbais a que chamaremos poemas.

¹ Lisboa, 1991: 39 (*Um dia e outro dia...*). As citações de obras de Irene Lisboa seguem as edições da Presença, salvo indicação em contrário.

² “Com o tempo”: expressão inscrita na vinheta (Anexo 1) que Ilda Moreira desenhou para a 1ª edição dos *13 Contarelos que Irene escreveu e Ilda ilustrou para a gente nova* (Lisboa, 1926).

Irene Lisboa escolheu, muito justamente, para o início do primeiro poema da série que constitui a obra *Um dia e outro dia...*, o verso “Não sei por onde hei-de começar...”, revelador, por um lado, de uma aguda consciência desta necessidade de instituir um tempo, de sinalizar um começo e, por outro, da angústia da escrita, da dificuldade em puxar um “fiapo de guita” (Lisboa, 1991: 308), um “fio de paisagem” (*idem*, 79) para “estender/ o delgado, esfiado,/ inoperante/ pensamento” (*idem*, 47)³; agarrar um pedaço da sua voz interior e torná-la material, representando-a através da escrita.

Este primeiro texto é, além disso, o único que a autora intitulou “um dia” – salientando pelo uso do determinante artigo indefinido que se está perante um marco, distintivo porque inaugural –, já que os poemas seguintes deste volume terão por título, geralmente, “outro dia” (ou, mais raramente, a referência, sobretudo na secção “dias soltos”, a um determinado dia e mês ou a uma parcela pouco definida do mês⁴), assim se relacionando, de algum modo, com esse “dia” inaugural. Ao mesmo tempo, pelo emprego de um indefinido, aponta-se para que mesmo esse dia não seja mais do que um entre tantos (“uns”) dias.

Assim sendo, como (ou seja, através de que processos) se acede ao tempo de uma escrita e dele se toma posse? Com que objectivo se faz esse registo de dias, de acontecimentos, de tempos, afinal? Que tenta o sujeito representar através destas memórias, num jogo entre continuidade e descontinuidade, numa aparente tentativa de recolher e reunir pedaços de tempos outros, de dialogar com todos os tempos ou com um tempo personificado e onnipotente? Como se registam os afectos ou a falta deles, frequentemente geradora do desalento e da solidão que marcam e definem o sujeito, e qual a sua relação com a passagem do tempo e o instável equilíbrio entre o desejo de, como escreve o seu “poeta mais amado” (Morão, 1991a: 12), “deslizar sem ruído!/ [n]o chão sumir-se como faz um verme...” (Pessanha, 1995: 75) e uma pulsão vital que, saída dessa mesma terra, se manifesta no constante movimento de recomeço (num coração como “um bocado de/ terra ou de erva sempre a murchar e a rebentar”; Lisboa, 1991: 311) ?

Desenha-se assim, e desde já, uma série de questões que deverão ser abordadas ao longo desta dissertação. Não sem antes, porém, se fazer referência, em analéptica

³ Como o “fio a desdobrar, que não termina”, de Camilo Pessanha (1995: 142), autor dilecto de Irene Lisboa e, também ele, mais preocupado com a construção da poesia, com o “trabalho poético”, que se apresenta sempre fragmentário e inacabado, do que com o atingir de uma conclusão ou de um ponto de chegada (cf. Morão, 2011 e 2011c).

⁴ Por exemplo, “meados de maio” (1991: 191); “ainda maio” (203); “último dia de maio” (209); “princípios de agosto” (233); etc.

narrativa, a algumas das linhas circunstanciais que conduziram à opção pela obra de Irene Lisboa e, mais especificamente, pelos dois livros de poesia publicados em 1936 e 1937.

1.1 Escolhe-se ou é-se escolhida?

COMPRENDRE. Percevant tout d'un coup l'épisode amoureux comme un nœud de raisons inexplicables et de solutions bloquées, le sujet s'écrie : "Je veux comprendre (ce qui m'arrive)!"

Roland Barthes (1977 : 71)

A escolha da autora e do tema para esta dissertação não foi óbvia nem imediata, antes fruto de um longo período de latência, comparável à semente que, sob a terra e no interior da noite, vai germinado e procurando a luz do sol⁵.

O conhecimento da escrita de Irene Lisboa chegou-me, primeiramente, pelos textos incluídos em livros escolares, que trabalhei com os meus alunos do Ensino Secundário: excertos relativamente curtos de algumas crónicas, sobretudo dos livros *Esta Cidade!* (1942), *O pouco e o muito - Crónica urbana* (1956) e *Crónicas da Serra* (1958), bem como um ou outro breve excerto das novelas autobiográficas *Começa Uma Vida* (1940) e *Voltar Atrás para Quê?* (1956). Estes textos, sendo embora do meu agrado, não me conduziram, nessa altura, a uma vontade de aprofundar ou prolongar leituras.

Ao frequentar o Seminário de Literatura Portuguesa, o entusiasmo e a rigorosa orientação da Professora Doutora Paula Morão levaram-me a ler, na íntegra, com maior interesse e agrado, as já referidas novelas, bem como os livros para crianças e jovens *Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma* (1955) e *Queres Ouvir? Eu conto* (1958).

No entanto, não era minha intenção trabalhar sobre esta autora, embora me interessasse particularmente pelo Modernismo e pelas obras vindas a lume na primeira metade do século XX, bem como pela escrita de autoria feminina. Até me ter deparado, algum tempo passado sobre as aulas supracitadas e como que por acaso, com o anúncio de uma conferência intitulada "Irene Lisboa, Escritora, 120 anos depois" a ser proferida no dia 4 de Dezembro de 2012 pela Professora Paula Morão, na Biblioteca Museu República e Resistência, por ocasião dos 120 anos do nascimento da autora de *Voltar Atrás para Quê?*. Não me é possível deixar de referir que foi do que ouvi nesse dia que nasceu a minha vontade de, por um lado, retomar o trabalho conducente à escrita de uma dissertação de mestrado, longamente adiada por impedimentos diversos, e, por outro, de

⁵ Faço, obviamente, alusão à parábola do sementeiro, *Evangelho de São Marcos*, 4, *Bíblia Sagrada* (2008: 1632-1633).

conhecer melhor a escrita de Irene Lisboa, particularmente aquela que me era quase totalmente desconhecida: a poesia.

Não foi sequer necessário adiantar demasiado a leitura, pois desde as primeiras páginas de *Um dia e outro dia...* me fui rendendo, tanto a um irrecusável fascínio pelos poemas e pelos universos a que davam acesso, como à vontade de, pelo menos, tentar compreender, se não explicar, as razões de tal fascínio. Como se, reforçando um lugar-comum, o livro escolhesse, de facto, a leitora e esta se sentisse ao mesmo tempo honrada e desafiada por tal eleição.

De regresso aos textos, e obtida a concordância da Professora no que diz respeito à orientação de um trabalho sobre a poesia de Irene Lisboa, procurei, então, possíveis razões para esta escolha de que não me senti agente. Em primeiro lugar, interessou-me a forma como é representado (e se auto-representa) este sujeito escrevente que se assume “mulher”. Depois, a constatação de que essa representação nunca perde de vista (e, por vezes, literalmente) a consciência da sua inscrição no tempo, aproximando à vida “a igualdade do seu curso/ e a do curso dos rios” (Lisboa, 1991: 37).

1.2 Metodologia.

É preciso pensar sem autoridades nem citações, como quem pensa para si mesmo, embora em voz alta, para que a presença alheia nos continue imanente.

Oscar Lopes (1970: 15)

A obra de Irene Lisboa, conforme será explicitado no próximo ponto, constitui-se como um conjunto de textos coeso e inter-legível que muito ganha em ser lido (e relido) em articulação. Quer sejam categorizados como poesia, crónica, diário, notas ou ficção autobiográfica, os diferentes textos estabelecem relações de sentido, completam-se, esclarecem-se. E não parece abusivo estender este aspecto característico à obra pedagógica, pois a todo o momento é possível detectar linhas estilísticas que a interseccionam e a inscrevem no conjunto que podemos designar como *a Obra* de Irene Lisboa⁶. Assim, seria impensável qualquer abordagem a qualquer dos textos da escritora que não passasse por uma prévia leitura de todos os volumes que a constituem, independentemente das categorias e do género que se pretendesse trabalhar.

Depois de uma primeira leitura da obra literária de Irene Lisboa e da crítica disponível (artigos em periódicos à época de publicação e de reedição das obras, bem como alguns estudos sobre estas), que permitiu uma delimitação, ainda que incipiente, das questões a tratar, considerou-se necessário esclarecer alguns aspectos gerais importantes para uma abordagem à escrita ireniana. Destes aspectos preliminares se dá conta no ponto 1.3. deste trabalho.

Em seguida, foi delineado um itinerário que, abrangendo os dois volumes de poesia em análise, e sempre em relação com o conjunto da obra literária da autora, dê conta da forma como é representado este sujeito “mulher”, na relação com o *seu* tempo. Pretendeu-se, no ponto 2, clarificar alguns conceitos e esclarecer alguns aspectos teóricos para uma melhor compreensão das problemáticas a abordar nos subpontos seguintes, que constituem o desenvolvimento desta proposta analítica.

A poesia de Irene Lisboa é marcada por uma expressiva relação entre o sujeito e um tempo corporizado e *especializado* de que, umas vezes, esse sujeito toma posse, como que habitando-o (“¿Ainda tenho uma hora minha?”; Lisboa, 1991: 82) e, outras vezes, se apresenta como entidade personificada com que o eu se defronta e confronta,

⁶ Veja-se, a título de exemplo, como em *Modernas Tendências da Educação* (1942) a notação/descrição se aproxima da crónica e algum discurso pedagógico segue de perto o tom e a forma de articular as reflexões que se encontram nos livros de “notas” e apontamentos.

frequentemente de uma forma que se pode considerar algo violenta (“Tempo!/ (...) Inutiliza! Mas não demores!/ Destrói! Mata!”), *idem*: 49).

Nas listas de obras insertas nos livros publicados em vida, a designação “poemas” é atribuída, pela própria autora, a duas das edições em volume: *Um dia e outro dia...* (1936) e *Outono havias de vir* (1937) e ainda ao opúsculo *Folhas Volantes* (1940)⁷. O último destes títulos não é objecto do presente trabalho que, por razões de tempo e método, se cinge às duas primeiras obras, reeditadas em 1991, deixando, deliberadamente, de parte (para além desse pequeno conjunto de poemas que ainda aguarda reedição e de outros dispersos) a extensa colaboração de Irene Lisboa em jornais e revistas do seu tempo (*presença*, *Seara Nova*, *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Cadernos de Poesia*, para referir apenas os mais conhecidos).

⁷ Porém, é interessante notar que no volume de 1939, *Solidão*, em notas que se podem datar de 1936 – veja-se o prefácio da editora de 1992 – Irene Lisboa escreve: “Releio, para liquidar papéis, uns poucos dos meus ligeiros poemas. (Já não posso com este nome!)”, discorrendo em seguida sobre a “a forma ou o estilo poético” (1992: 160).

1.3 Um tempo estilhaçado: unidade e fragmentarismo na escrita de Irene Lisboa.

*um romance é que era !...
dizem-me olhando de lado
os poemas
longos
magros
enguias pensantes
agarradas ao papel*

Rosa Oliveira (2013: 142)

A escrita de Irene Lisboa dificilmente se conforma a rótulos ou categorias, bem como a uma inclusão ou filiação em escolas ou correntes literárias. Apesar de pouco lida e ainda menos conhecida pela generalidade do público leitor, facto reiteradamente lamentado pela crítica ao longo dos anos que nos separam da época de vida e escrita da autora⁸, é pelo menos curioso constatar a sua inclusão em recolhas antológicas das mais variadas origens e orientações literárias e ideológicas⁹.

Salientando, desde o início, a dificuldade em determinar, de forma inequívoca e comumente aceite, os géneros das obras de Irene Lisboa, que parecia cultivar deliberadamente a fluidez e o esbatimento das fronteiras genológicas, Paula Morão apontou “três linhas fundamentais (escrita para a infância, escrita autobiográfica, quadros da vida comum)” (1985: 9), definidas mais pela unidade de cada conjunto do que pela possibilidade de delimitação entre eles. A mesma estudiosa aprofundará esta distinção (Morão, 1999a: 9-10), considerando, nas obras destinadas ao público adulto, três grandes núcleos: um núcleo intimista, composto pelos livros de “notas”, *Solidão* (I e II) e *Apontamentos*, e ainda pelos volumes de poesia de 1936 e 1937, *Um dia e outro dia...* e *Outono havias de vir*; um núcleo de cariz autobiográfico, integrando as narrativas *Começa uma Vida* e *Voltar atrás para Quê?*; e um núcleo cronístico, do qual fazem parte os textos dos volumes *Esta Cidade!*, *O pouco e o muito*, *Título Qualquer Serve* e *Crónicas da Serra*.

Esta tentativa de agrupar os escritos de Irene Lisboa de acordo com temáticas e modos de expressão introduz algumas alterações à proposta de José Gomes Ferreira (1978: 29) que identifica o primeiro conjunto apontado por Morão como pertencente a

⁸ Ver, por exemplo: Ferreira, 1991; Oliveira, 1995; Pires, 2005.

⁹ Conforme se pode observar pela recolha, não exaustiva, de alguns desses volumes, que se apresenta na Bibliografia – secção “Textos de Irene Lisboa em Antologias”.

uma “fase diarística”, considera que os textos aparentados aos de *Esta Cidade!*, pela procura de uma representação objectiva da verdade, fazem parte de uma “fase das crónica-relatos”, e inclui os textos a que a própria autora chamou “novelas” sob a designação de “fase novelística”. Aceitar-se-á, assim, que os volumes de poesia que serão objecto de análise no presente trabalho fazem parte de um conjunto de obras de carácter intimista e auto-reflexivo e partilham com a categoria literária habitualmente designada “diário íntimo” algumas características que mais adiante se explicitarão.

A consciência de uma difícil (ou mesmo impossível) distribuição dos escritos de Irene Lisboa por aqueles que se consideram ser os géneros canónicos – *i.e.* geralmente definidos e aceites pela crítica e teoria literárias, ensinados nas Escolas e apostos frequentemente aos títulos das obras para orientação do público leitor – suscitou, logo à época das primeiras publicações, algumas perplexidades nos seus leitores mais críticos.

Veja-se, como exemplo, o texto assinado por “Faca de papel” no suplemento dedicado às artes do jornal *A Voz* de 13 de Março de 1936, em que é saudado o aparecimento do volume *Um dia e outro dia...*, de João Falco (pseudónimo de Irene Lisboa), mas manifestada uma enorme estranheza pelas características da obra: “Não sabemos dizer se são versos ou prosa. O autor deu ao livro uma disposição gráfica a arremedar versos, mas na verdade composições não têm metro nem rima. Para os considerar prosa poética falta-lhes quasi [sic] sempre o sentimento poético. Verdade seja que há versos inteiramente prosaicos...”. E mais adiante: “há composições que são prosa da mais terra-a-terra, a que foi dado, não se sabe porquê aquele jeito de bocadinhos gráficos postos uns em cima dos outros” (1936: 8). Castelo Branco Chaves, ao recensar a mesma obra na *Seara Nova*, estranha também a “forma adoptada (...) a que a autora chama ‘prosa versificada’”, afirmando, mesmo assim, que “há páginas deste ‘Diário’ que são admiravelmente versificadas” (Chaves, 1936: 237); não tem, porém, qualquer receio de assinalar a sua concordância com outro dos críticos, Rodrigues Lapa, peremptório em afirmar que “[o] livro de João Falco ficará: talvez só para os ‘raros’, mas ficará” (Lapa, 1936)¹⁰.

Esta dificuldade de acomodação dos textos de Irene aos géneros e modos literários conhecidos e reconhecidos e, por isso, orientadores de leitura e de certa forma tranquilizadores, pôde ser lida, sobretudo assim que alguma distância o permitiu, como

¹⁰ Para uma percepção mais completa da forma como foram recebidos criticamente os livros publicados por I. Lisboa em 1936 e 1937, vejam-se as notas e críticas em periódicos coevos que se elencam na bibliografia deste trabalho.

reveladora de um projecto moderno e modernista: a construção de uma obra que se unificará pelo encaixe, como se de um *puzzle*¹¹ se tratasse, de diversos fragmentos cujas fronteiras esbatidas facilitarão a leitura da sua globalidade.

Tal forma de entender a construção de uma escrita e de uma obra relaciona-se sem dificuldade com um outro aspecto fundamental: a contínua revisão, o apuramento (e o depuramento) dos textos, a atitude do operário, do artífice que trabalha a matéria-prima (e o poeta é, por definição e etimologia, o operário, aquele que cria e compõe¹²) e nunca dá “a obra” por terminada, mantendo sempre em aberto a possibilidade de continuação, de renovação, de melhoramentos. Já por isto, Paula Morão salienta a inscrição de Irene Lisboa nas correntes da modernidade, não como confinamento mas como abertura, integrando-a, sem quaisquer reservas, numa tradição da poesia portuguesa sua contemporânea:

O texto e o trabalho de escrita são postulados como um processo em crescimento e revisão permanentes; por isso é a fragmentaridade que domina, por isso o ‘nunca acabado’ é uma opção, radicando, aliás, na modernidade que Irene Lisboa e os seus contemporâneos prosseguem, na esteira de um Cesário, um Pessanha, um Pessoa. Como eles, quem escreve estes textos é um sujeito para quem *ser vivo* é *ser escrevente*, contra tudo e contra todos. (Morão, 1991a: 14-15)

E recorde-se aqui que Cesário Verde, Camilo Pessanha e Fernando Pessoa são os autores portugueses mais referidos por Irene nas suas notas, de onde não está ausente, também, a figura tutelar de Eça de Queirós, o modelo de retratista¹³.

Como sublinha ainda esta ensaísta no prefácio à panorâmica antologia de textos que Irene Lisboa fez publicar na *Seara Nova*:

(...) o facto é que são contínuas as linhas de fuga dos textos uns para os outros, complexificando escrita e leitura, como se não fosse possível, no alinhamento das palavras, dar conta do múltiplo mover da consciência; por isso, talvez os fios suspensos vão, em muitos casos, ser explorados em outros lugares da obra, em outros livros. (Morão, 1986: 13)

Ou seja, por se tratar de uma obra composta de fragmentos, a sua unidade vai tornar-se patente nas ligações e implicações intertextuais, mesmo, e sobretudo, entre textos que se consideram de género distinto: poesia, crónica, ficção autobiográfica, diário.

O termo “fragmento” remete para a desintegração de uma unidade, como se uma força (externa ou interna ao sujeito) impedisse, num mesmo espaço e num mesmo tempo,

¹¹ “(...) como num puzzle cuja imagem completa só se obtém uma vez colocada a última peça” (Morão, 1986: 14).

¹² “Poeta, s. Do gr. *poiētēs*, ‘autor, criador; (...) fabricante, operário (...); pelo lat. *pōēta* ‘poeta, fabricante, operário’” (Machado, 1977: 389).

¹³ Particularmente em *Apontamentos* (cf. o prefácio de Paula Morão à referida obra - Lisboa, 1998: 7-16).

o acesso a uma totalidade, a um discurso ou a uma narrativa completos, terminados¹⁴. Será então a multiplicidade de fragmentos (o conjunto de textos formando um texto maior – um volume, e o conjunto de volumes formando um texto ainda maior – a obra, a ler como unidade e projecto em permanente construção, *work in progress*), que levará o leitor a compreender, não só as linhas condutoras de uma representação da vida e de um sujeito, mas também as questões e as temáticas que, de forma recorrente, vão surgindo, desenvolvendo-se por processos de reformulação e acrescentamento, retomadas e amplificadas, nos vários textos.

O fragmentarismo como forma de construir, peça a peça, uma obra e de lhe conferir, ao longo do tempo – como se de um tempo também ele em fragmentos se tratasse –, uma peculiar unidade, parece cruzar-se, ou melhor, entrelaçar-se, com outro aspecto que não pode ser ignorado neste ponto introdutório: a questão do nome de autoria. No caso de Irene Lisboa, há contornos que a tornam digna de uma atenção especial, uma vez que o uso de pseudónimos é feito de uma forma pouco habitual e permite algumas ilações interessantes.

A problemática dos pseudónimos utilizados pela autora de *Um dia e outro dia...* foi objecto de cuidadosa atenção no ensaio de Paula Morão que serve de prefácio a *Folhas Soltas da Seara Nova* (1986: 21-30). Depois de um levantamento dos locais, datas e circunstâncias em que são dados a público os textos assinados pelos pseudónimos João Falco, Maria Moira e Manuel Soares (que, não sendo os únicos, se apresentam como mais relevantes) e de uma reflexão em que salienta a clara consciência que Irene Lisboa tem deste processo¹⁵, a ensaísta conclui pelo valor do pseudónimo enquanto criador de “entidades ficcionais”. Vale a pena citar a sua interpretação desta espécie de desdobramento, de consciente cisão de um sujeito que observa a representação que de si vai fazendo, muito em consonância, de resto, com a modernidade em que se inscreve:

Representando-se, ex-pondo-se (pondo-se fora dos limites de si) o eu-pessoa, as ficções que são o nome de autor e o pseudónimo mostram-lhe a sua face no espelho, alucinante, fascinadora, envolta na penumbra que seduz e atrai, siderante. O Eu vê, vê-se e dá-se a ler; entre Narciso e Medusa, entre o espelho e o perigo é que se situa quem escreve, no labirinto sem fim do Nome.

(Morão, 1986: 30)

¹⁴ “Etymologiquement, la notion de fragment renvoie à la désintégration d’une totalité: un texte nous est parvenu de façon lacunaire, son écriture est restée inachevée, ou encore nous ne le connaissons que par des prélèvements: morceaux choisis, citations” (Sangsue, 1997: 329).

¹⁵ Citando, para isso, dois textos (*Seara Nova*, nº 737 de 1941 e um excerto de *Solidão*, de 1939) em que Irene reflecte sobre o uso que faz dos pseudónimos e ensaia uma explicação para o fenómeno.

Os pseudónimos serão, de forma igualmente consciente e explícita, abandonados por volta de 1940 (cf. Morão, 1989: 29). A leitura atenta dos diferentes textos, nomeadamente dos poemas incluídos nos livros em apreço, não parece levantar outro tipo de questões: “trata-se de um jogo com o nome suposto, mas não de um princípio de dissolução da marca feminina da identidade” (Morão, 2001b: 333).

Cláudia Pazos Alonso e Hilary Owen consagram um capítulo do seu livro *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing* à obra de Irene Lisboa, destacando o carácter não conforme e não conformista da autora, não só relativamente ao papel socialmente destinado à mulher mas, sobretudo, ao lugar e à atitude da mulher que escreve. Irene Lisboa faz publicar as suas obras em edição de autora, apesar das dificuldades económicas que a sua biografia atesta e da ausência de retorno financeiro dessas edições, e recusa-se a produzir um romance, apesar das recomendações de críticos e amigos, opções que estas autoras lêem como denunciando a clara generização¹⁶ do conceito de “génio literário”. Esta leitura vai ao encontro do relato feito por José Gomes Ferreira acerca do escândalo social que terá sido a constatação de que a autoria dos poemas assinados por João Falco pertencia, afinal, a uma mulher:

Logo correu de boca em boca a notícia de que esse tal João Falco não passava de uma mulher e não hesitaram em acusá-la de desafiadora de todas as ordens estabelecidas: sociais, políticas, literárias, além de outras poucas vergonhas indizíveis. Certos meios policiais, ou paralelos, chegaram a elegê-la como símbolo. (Ferreira, 1991: 25)

Repare-se nos termos usados por J. Gomes Ferreira, denotando a inferioridade atribuída às mulheres – “não passava de uma mulher” – e a sua culpabilização pelo acto criativo que seria considerado dentro das normas e perfeitamente aceitável se de um homem se tratasse; sendo mulher, Irene é “desafiadora de todas as ordens estabelecidas”, acusada de “poucas vergonhas” e apontada como possível infractora, assinalada pelas forças repressivas do Estado.

Ainda que não seja objectivo deste trabalho aprofundar estas questões, considera-se relevante, a justificar alguma reflexão prévia que figure como uma espécie de pano de fundo na leitura dos volumes de poesia publicados por Irene Lisboa, a forma como é trabalhada a representação deste sujeito (auto-)identificado como feminino. Por meio da

¹⁶ Adota-se o termo “generização”, tradução do inglês “gendering” (também traduzido por “genderização”) que se tem vulgarizado, sobretudo nas ciências sociais, para referir o facto de que, a partir de uma sociedade que defende a existência de apenas dois géneros, masculino e feminino, a cada um desses géneros são atribuídas atitudes e comportamentos mais ou menos estereotipados.

atribuição da sua voz a um autor de nome masculino, é validado e projectado um discurso que, afinal, provém de uma mão feminina (no sentido em que se trata de uma autora – socialmente reconhecida enquanto mulher – e não, obviamente, no sentido da atribuição de um género sexuado à escrita). É de papéis sociais e de inscrição num espaço público de domínio masculino (o discurso literário) que aqui se trata:

(...) the discrepancy between the individualized male signature and the anonymity of the “uma mulher”, whose identity is relegated to subtitle almost as a footnote, an anonymity further compounded by the use of the indefinite article, flags up the paradox of female authorship in both cases. The speaking subject is clearly a woman, but it appears that the voice can only come into the public domain through embodiment in a male persona.

(Alonso e Owen, 2011: 72)

Tendo em conta a época histórica (sob a ditadura do Estado Novo) e não esquecendo também que as filiações literárias (quer se pense nos presencistas, quer, um pouco mais tarde, na emergência do neo-realismo) eram concebidas por e a partir de textos de autoria masculina, poderão ler-se as opções de Irene Lisboa como uma forma de resistência ou mesmo de rejeição de um “sistema discursivo masculino” (considerado como um conjunto de regras e métodos de abordagem e trabalho da escrita), “in favour of fluidity, hybridity, and nonlinearity (...) an attempt to articulate experiences from a consciously marginalized position” (Alonso e Owen, 2011: 72). É, assim, sugerido por estas autoras que, ao conceber *Um dia e outro dia...* como um jogo em que uma série de peças (“dias”) se podem alternar, encaixar e/ou trocar de posição, sem que seja relevante a sua ordem ou hierarquia, Irene Lisboa está também a responder antecipadamente, de forma subtil, irónica e competente, às críticas que lhe serão feitas por não produzir um romance.

Tal acontece em 1939 quando, numa breve nota crítica a propósito de *Solidão*, Andrée Crabbée, ao mesmo tempo que dá como justificada tal recusa, de alguma forma a lamenta, por lhe parecer que produziria resultados dignos de nota:

Falco recusa-se a produzir o quer que seja de demasiado fácil como seria um romance ou uma novela, – e, sem razão, despreza um filão que lhe possibilitaria, com as qualidades que tem, uma obra literariamente curiosa e interessante. Recusa-se a agradar ao público, repelindo sistematicamente o pitoresco ou até as imagens (Crabbée, 1939: 568).

E mesmo se aplaude a “criação de um género pessoal” que a obra em apreço evidencia, não parece compreender o alcance maior da rejeição de convenções empreendida pela autora, apesar de reconhecer que tem à sua frente “um ‘romance de interior’, de uma

desagregação sistemática e desoladora de pensamentos, de estados de alma, de ‘paisagens mentais’” (*id. ibid.*).

Vitorino Nemésio, saudando aquela que considera “ sob muitos aspectos, a única personalidade da nossa literatura feminina”, a propósito de *Outono havias de vir*, não resiste a interrogar “se um dia estas belas notações rítmicas de Falco não levantarão voo para uma construção não menos poética, mas mais narrativa e ousada” (1937: 125-127).

De igual modo, José Régio por mais de uma vez questionará a obstinação de Irene em não dar ao público um romance. Em carta de 26 de Maio de 1940, a respeito da publicação de *Começa Uma Vida* (1940), como que a admoesta: “ Pois não é verdade que sempre lhe disse que a Irene devia tentar a novela, o romance, a disciplinação das suas magníficas qualidades...?” (Régio, 1994: 142). Dois anos mais tarde, numa outra carta, datada de 9 de Novembro, o autor d’*As Encruzilhadas de Deus* manifestará tristeza pela forma como Irene parece desprezar não só o romance como quem o cultiva, acusando-a de “contribuir para aumentar a tão actual confusão entre arte e vida” (*idem*: 168), por reputar de artificiosa a construção romanesca; conclui, no entanto, com alguma compreensão:

Se a Irene alguma vez quiser escrever um autêntico romance, – baterei palmas. Mas se não quiser ou não puder, que importa isso, contanto que nos dê livros admiravelmente vivos, humanos, (e subtis... pensem embora os parvos e as parvas que não) como *Esta Cidade!* (Régio, 1994: 169-170)

Em *Apontamentos* (1943), nas notas datadas genericamente “De Setembro de 1942 a Fevereiro de 1943”, a resposta surgirá, assertiva: “Depois do romance, já clássico, alguma coisa ainda havia de surgir. Participando dele, excedendo-o? Exactamente: excedendo-o” (Lisboa, 1998: 124). E mais adiante: “Teria razão o Reis [José Régio] (...) quis dar foros de existência e direitos de cidadania a outro género literário. Aparentado com ele? Certamente, mas em algumas coisas diferente” (*idem*: 130).

Assim, também em relação a *Um dia e outro dia...* ou a *Outono havias de vir* se poderá dizer: eis o livro – ao leitor é deixada a tarefa de construir o percurso, de dispor este conjunto de dias ou de fragmentos da forma que mais lhe agrada. O género literário pode ser, ele mesmo, uma construção, um juntar de estilhaços: de fragmentos de dias fazer um diário, de um diário fazer um romance. Poesia ou prosa, o mais importante é, de facto, um ritmo que integra a fluidez, o hibridismo e a não linearidade apontados por Alonso e Owen. Por uma questão de género (no que este tem de socialmente construído,

de uma representação do feminino¹⁷), opondo-se ao discurso masculino dominante ou, principalmente, por uma visão particular, inconformista e intrinsecamente modernista da construção literária?

Em todo o caso, genologia literária e género enquanto categoria social¹⁸ parecem, pelo menos na perspectiva destas autoras, tocar-se e até interseccionar-se na obra que Irene Lisboa vai construindo, organizando, aperfeiçoando e que só conseguimos apreender satisfatoriamente quando juntamos os diferentes fragmentos (textos) de modo a obter uma visão de conjunto e a encaixar cada peça, que será esclarecida ao mesmo tempo que dilucida as que lhe ficam mais ou menos adjacentes. O que obrigará também o leitor mais atento a (re)pensar a linearidade temporal e uma particular consciência deste tempo estilhaçado em múltiplos fragmentos, que se procurarão explicitar ao longo deste ensaio¹⁹.

Também a aparente simplicidade formal dos textos de Irene Lisboa e a escolha da pequena dimensão, seja ela relativa à extensão dos textos ou ao tratamento de temáticas tidas como pouco importantes (a vida quotidiana, as pessoas ditas simples, a vida das mulheres das classes mais ou menos desfavorecidas), podem ser vistas nesta mesma linha de desafio às convenções vigentes e à imagem da “casa portuguesa”, onde a mulher tem um lugar e um papel bem definidos e assim deve ser representada²⁰.

No célebre discurso “As Grandes Certezas da Revolução Nacional”, proferido em Braga, no dia 28 de Maio de 1936, Oliveira Salazar sublinhara as linhas de força da sua governação, as certezas inquestionáveis e indiscutíveis, que formarão gerações de portugueses e portuguesas: “Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever” (1945: 130). No que diz respeito à família, esta é apresentada como a estrutura natural e indispensável à “moral, consistência e coesão” de toda a sociedade (*idem*: 134). O agregado familiar é, assim, um núcleo bem regulado, com normas claramente definidas e que se articula com os outros elementos apresentados, visando construir e conservar uma nação idealizada e imposta como verdade absoluta e irrefutável.

¹⁷ Esta questão será retomada mais adiante.

¹⁸ A partir deste momento emprega-se o vocábulo *género* no sentido “explicitamente relacionad[o] com as dimensões política, sexual e cultural” (Amaral e Macedo, 2005: 87), reservando a expressão *género literário* para as categorias a que este habitualmente se refere : romance, conto, crónica, poema.

¹⁹ Paula Morão dá também conta da consciência da temporalidade como reflexo da concepção ireniana dos géneros literários e dos limites do realismo no prefácio a *Solidão* (Lisboa, 1992: 7-12).

²⁰ A casa portuguesa, “pequena e humilde casa familiar, desempenha um papel importante na objectivação progressiva e na análise cada vez mais detalhada dos comportamentos individuais” (Martins, 1986:81).

Considere-se, a título de exemplo, o conjunto de cartazes publicitários, editados e distribuídos em 1938 para assinalar os dez anos de governação salazarista, sob o título genérico “A lição de Salazar”. Um deles – com a legenda: “Deus, Pátria, Família: a trilogia da educação nacional” – reproduz de forma muito clara a ideologia subjacente ao conceito de “casa portuguesa” (Anexo 2). Nele se podem ver os elementos da família nuclear: o pai que provê ao sustento da casa e é respeitado e saudado pela mulher e pelos filhos, ao regressar do trabalho no campo; a mãe que trata da casa e das crianças, mantendo a limpeza e a arrumação; o filho que, respeitosamente, se levanta à chegada do pai e está vestido com o uniforme da Mocidade Portuguesa (simbolizando os valores da Pátria); e a filha mais pequenina, que brinca “às casinhas” (preparando-se para reproduzir o papel da mãe), interrompe a brincadeira para saudar, de forma animada, o pai. A casa destaca-se pela simplicidade da decoração, que revela humildade e pobreza mas ordem e aseo, bem como a importância da religião (simbolizada no altar doméstico com o cruxifixo)²¹. Esta “casa portuguesa” é também descrita por Irene Lisboa no volume de 1942, *Esta Cidade!*, no texto “A Adelina, etc. – I”, em que se pode verificar, apesar da pobreza da mulher-a-dias e da sua hóspede, o aseo desvelo e o grande empenho em manter arrumado e com bom aspecto geral o diminuto e humilde espaço de habitação:

Tudo naquela casa era aseo olhasse-se para onde se olhasse, embora o cheiro de madeira podre fosse forte. O tecto, que abafava a cama da senhora Maria, era de tábuas velhas malhadas da chuva. Por mais que caiassem aquilo voltava sempre à mesma, já não se ia embora a poder de cal. O chão estava chapadinho de zinco: remendo aqui, remendo ali que o homem da Adelina ainda lá tinha posto.

As coisas, os móveis é que pretendiam conservar uma certa dignidade. No quarto da senhora Maria viam-se duas cadeiras Império largas de aseo e um baú de pregaria, coberto sempre com um pano de remendos muito aseo. (...)

Em cima da mesa maior, com o seu respectivo paninho de croché via-se um belo jarro verde da primitiva loiça das Caldas (...).

(Lisboa, 1995: 35-36)

Em *Apontamentos* (1943) é notória a crítica incisiva da autora em relação ao processo de mentalização a que está sujeita a população portuguesa, com a finalidade de legitimar as suas precárias condições de vida:

E o que se lê nas elegantes brochuras do tempo, patrióticas e bem escritas? Quase temos a tentação de as crer! Que o nosso *intimismo*, um sentido de vida muito português, muito particular, nos faz amar as pequenas casas, o pequeno conchego, o lar miniatural, pessoal... Mentiras e ridículos!

(Lisboa, 1998: 91)

²¹ Esta ideologia persiste ao longo do regime, sendo parte integrante da sua propaganda; veja-se, por exemplo, o texto de um dos fados de maior sucesso a partir da década de 50, popularizado por Amália Rodrigues, onde estão bem claros os traços e os valores inerentes à “portugalidade” (Anexo 3).

Esta lúcida e corajosa denúncia, corroborada por muita da actividade cívica de Irene Lisboa²², está também patente nas declarações que faz, a 9 de Fevereiro de 1944, em entrevista ao jornal portuense *O Primeiro de Janeiro*. Questionada acerca da sua presença no Norte do país, Irene esclarece que veio realizar palestras sobre educação, a pedido do Grupo dos Modestos (prestigiada associação cultural do Porto). E não se coíbe de fazer referência aos defeitos do sistema de ensino vigente (“desejei outro melhor”), sugerindo que a educação deve ser baseada em pressupostos que dificilmente estariam mais longe daqueles que se praticavam à época – “liberdade, expressão de tendências e alegria”:

Como nada tenho a perder, nem a ganhar, neste sector da vida nacional, não tenho que adular, nem criar ou manter clientelas. Assim, não falei romanticamente, nem estabeleci pura teoria. Falei do ensino que entre nós conheço, das casas em que ele se faz, das crianças que o recebem. Desejei outro melhor, necessariamente... e entremostrei a possibilidade de o termos. Apontei, sobretudo, aos pais a facilidade e o remédio que têm em suas mãos – darem eles próprios aos filhos e pupilos uma educação baseada em liberdade, expressão de tendências e alegria. (1944: 6)

O seu apurado sentido crítico também não está ausente dos volumes de poesia de 1936 e 1937. Ali afirma o sujeito de “outro dia”: “por tudo isto dou/ tendo das desigualdades da vida/ uma perfeita visão” (*Um dia e outro dia...*, Lisboa, 1991: 78). Tal visão leva a sua autora a deter-se na “pobre vendedeira de brinquedos” (*idem*: 89), na “criadita”, “vizinha,/ (...) da casa pobre” que “lava, lava, lava...” (*idem*: 127), nos “soldados” que se recusa a ver como “uma massa de homens” (*idem*: 134) ou no “cego” e no “outro homem pobre” (*idem*: 290). Mas é sobretudo no poema de *Outono havias de vir*, “Os laranjais em flor” (*idem*: 297) que se observa com clareza a discordância com o sistema de ensino da época, descrito de forma mordaz. Neste texto, as crianças que cantam, gritando, com “as faces muito sérias” não são ensinadas a pensar, apenas repetem palavras e conceitos que não entendem pois em nada se relacionam com as suas vivências. Assim, “o que bole dentro das cabeças?/ Está parado” e de forma alguma a realidade envolvente é integrada nas actividades de aprendizagem. Em vez de falarem dos “batatais ou dos favais”, da “vinha”, do “verde da terra, [d]a vida dos lavradores” cuja realidade bem conhecem, as crianças são obrigadas ao “verbalismo canónico”, recitando

²² A título de exemplo: Irene Lisboa subscreve, em 1945, o MUD (Movimento de Unidade Democrática), integrando a Comissão de Mulheres do movimento; é também uma das corajosas apoiantes da candidatura do General Norton de Matos (1949) e participa do grupo de trabalho da Comissão de Mulheres (Tavares, 2011: 48-50); em 1947, Irene Lisboa é a única mulher a integrar a Comissão Executiva do recém criado “PEN Club Português” (Neves, 1987: 7); veja-se ainda Leandro, 2003: 781.

acerca dos laranjais “que aqui ninguém/ conhece” e da “abstracta pátria” (todas as citações pertencem a 1991: 297)²³.

Conforme observa Ana Paula Ferreira no ensaio “The Construct of Femininity in the Estado Novo”, o regime valoriza explicitamente as funções da mulher (com base em presumíveis diferenças resultantes “da sua natureza”²⁴) e o discurso sobre ela é um dos pilares de uma desejada *portugalidade*: “women must be domesticated into the role of not only selfless wife-mothers but, most significantly, of pedagogues of nationalist values” (1996a: 142).

De acordo com este programa, esperava-se que as mulheres produzissem um discurso, e uma literatura, que veiculasse este imaginário e esta ideologia²⁵. A submissão feminina é valorizada como um desígnio e uma capacidade (inerente ao género) de contribuir para a harmonia e prosperidade da Nação. A gestão do lar – económica, emocional, funcional – e a educação dos futuros cidadãos são as únicas tarefas que dignificam a mulher, tornando-a, ao mesmo tempo, cúmplice da autoridade política por uma similitude de poderes simbólicos (o Estado faz pelos cidadãos o que a mulher faz pela Família), bem como por uma dessexualização da figura da mãe de família. A. P. Ferreira menciona algumas autoras que, de facto, parecem espelhar nas suas obras uma imagem da idílica felicidade humilde da “casa portuguesa”, como é o caso de Maria Amália Vaz de Carvalho ou de Manuela de Castro²⁶. Porém, esta estudiosa alerta para o desencadear, neste período, do fenómeno que Foucault designa por “evento discursivo”, uma reflexa inversão de forças e poderes simbólicos:

(...) the reversal of a relationship of forces, the usurpation of power, the appropriation of a vocabulary turned against those who had once used it, a feeble domination that poisons itself as it grows lax, the entry of masked ‘other’.

(*apud* Ferreira, 1996a: 141)

²³ Também Ana Luísa Amaral considera este poema “her revolt against the institutionalized discipline, both of the received aesthetics and of the régime of Salazar”. (Amaral, 2001: 21; corrigem-se as gralhas: “institucionalized” e “asthetics” no original).

²⁴ A *Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial* de 1933, reconhece a existência de uma ordem natural e, por isso, na Parte I, Título I, Art. 5º, § único, proclama a igualdade dos cidadãos perante a lei “salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família” (1938: 4-5).

²⁵ Glória Fernandes, ao traçar uma panorâmica da situação da mulher na sociedade portuguesa do século XX, refere sobretudo a transmissão desta ideologia patriarcal e machista na literatura de autoria masculina: “Literature written by man for centuries has passed on patriarchal ideology to whoever read it; the characters and their roles influence everybody” (1996: 46); acrescenta-se que também as mulheres reforçam e perpetuam a cultura em que estão inseridas e em que foram educadas.

²⁶ Vejam-se sobretudo as obras de cariz pedagógico *Mulheres e Crianças: Notas sobre a Educação* e *A Educação da Mulher e a Alegria no Lar*, ambas publicadas em 1935, respectivamente por M.A. Vaz de Carvalho e M. de Castro.

Assim, um discurso hegemónico e opressor é também o gerador de uma reacção e de um contra-discurso: surge uma literatura de autoria feminina capaz de refutar a ideologia e a retórica discursiva em que foi formada, ou seja, de se opor àquela que é aceite e valorizada como *literatura feminina*, desmascarando a ficção política que é a “casa portuguesa”. Ao reflectir sobre este efeito, é sem grande esforço que ocorre, de imediato, o nome de Irene Lisboa, como referem diversos autores²⁷.

Curiosamente, o que é muitas vezes apontado como uma fraqueza da escritora será, sugere-se, uma das suas mais fortes marcas de originalidade e inovação literária. E como bem aponta Ellen Sapega, no estudo que dedica às artes visuais e literárias no Portugal de Salazar, não é inocente que Irene Lisboa escreva sobre pequenas histórias da vida quotidiana das mulheres portuguesas das diferentes classes sociais; trata-se de uma forma de dar a ver, de subtilmente desmascarar, as contradições da ideologia e da propaganda do Estado Novo:

(...) Lisboa's focus on the many small-scale dramas experienced by women of variety of social classes was her response to the totalizing public discourses developed around the ideology of God, *pátria*, and family, for it allowed her to talk in new ways about issues of dominance and power in Portuguese letters and society. (Sapega, 2008: 93)

Como se espera demonstrar, Irene Lisboa parece ter encontrado, convicta da sua diferença, a tal voz que, segundo ela própria afirmará em 1943, fazia falta nas letras portuguesas: uma nova forma de fazer literatura (“Do que eu gostava de me ocupar era da nova – chamamos-lhe nova forma de tratar literariamente os casos humanos, de contar a vida aos outros”, Lisboa, 1998: 124). Também no poema “Nova, nova, nova, nova!”, de *Outono havias de vir* (1937), que será objecto de análise mais adiante, o eu lírico manifesta uma fortíssima vontade de construir universos novos – “Querida ter uma alma nova./ Decidida, capaz de tudo ousar.” (Lisboa, 1991: 296). Ou talvez ainda, na esteira de Cesário Verde, que tanto admirava e de quem tanto se revela próxima, procurar, sempre, uma nova perfeição: como se também Irene “eternamente/ [b]uscasse e conseguisse a perfeição das cousas” (Verde, 2014: 66).

²⁷ Os autores do Volume VIII da *História Crítica da Literatura Portuguesa* referem, a par de Irene Lisboa, as escritoras Maria Lamas, Alice Ogando, Rachel Bastos e Maria Archer como exemplos de um desvio à “produção literária feminina neorromântica, típica dos anos vinte”, ao tematizarem os problemas e aspirações específicos de uma geração de mulheres que, não só se opõem às tradições limitativas do seu género como delineiam “um veio de produção literária autónomo, relativamente à evolução do modernismo” (Reis e Lourenço, 2015: 376). Opondo-se também, necessariamente, ao sistema patriarcal e a uma espécie de falocentrismo literário vigentes, acrescenta a autora do presente trabalho, ainda que algumas dessas escritoras não revelem particular qualidade literária, valendo mais pelo interesse das questões levantadas do que pelo valor estético (cf. Morão, 2002b).

2. *Um dia e outro dia... Diário de uma mulher* (1936) e *Outono havias de vir latente triste* (1937) – em busca do seu *tempo pessoal* (ou como aceder a um *mundo interior*)

Minhas irmãs:

Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (2010: 197)

Um dia e outro dia... é a segunda obra publicada por Irene Lisboa e a primeira sob o pseudónimo “João Falco”. Em 1926, “composto e impresso na tipografia da Escola Normal Primária de Lisboa” que frequentara, a professora Irene Lisboa tinha publicado um livro destinado a crianças e jovens (*13 Contarelos que IRENE escreveu e ILDA ilustrou para a gente nova*, lê-se no título completo que aparece na segunda folha do pequeno livro), ilustrado pela sua colega e amiga Ilda Moreira; intencionalmente e por claras razões de ordem pedagógica, assinado apenas com os nomes próprios das autoras: “Irene escreveu e Ilda ilustrou”²⁸. Dez anos depois, já não se trata de uma jovem iniciante e, embora estes volumes de poesia devam ser considerados “numa etapa inicial da sua obra de escritora” (Morão, 1991a: 9), Irene revela, na sua estreia poética em livro, uma escrita muito trabalhada, fruto de profunda reflexão e apuramento estilístico. Não é irrelevante lembrar que Irene tinha já publicado alguns dos seus textos, tanto prosa como poesia, em periódicos. A *Seara Nova*, onde colaborou entre 1929 e 1955, com 234 textos diversos – quer sob pseudónimos (João Falco, Maria Moira, Manuel Soares), quer assinando “Irene Lisboa”, apenas I.L., ou ainda sem qualquer assinatura –, publicou entre 1929 e 1936 um total de 48 textos da autora, distribuídos por diferentes géneros: crónica (34), narrativa (3), poesia (6), crítica literária (2) e pedagogia (2) (Morão, 1986: 18-20). Também a *presença – Folha de arte e crítica* recebe entre 1931 e 1938 a colaboração de Irene Lisboa: nos números 33 (Julho-Outubro de 1931), 39 (Julho de 1933) e 41-42 (Maio de 1934) aparecem textos assinados, simplesmente, “Irene”; nos números 50 (Dezembro de 1937)²⁹ e 53 (Novembro de 1938), os textos têm a assinatura de “João Falco”.

Este primeiro livro de poesia, como atrás se referiu (cf. p. 17), deixa perplexos os seus leitores-críticos que disso mesmo dão conta em comentários oscilando entre o

²⁸ Sobre este assunto, e como referência no estudo das obras de Irene Lisboa destinadas sobretudo ao público infantil e juvenil, remete-se para os trabalhos de Violante Florêncio, nomeadamente o ensaio *A literatura para crianças e jovens em Irene Lisboa* (Florêncio, 1994).

²⁹ Neste mesmo número sai a apreciação crítica de José Régio a *Um dia e Outro dia...* e *Outono havias de vir*.

rasgado elogio e os apelos a alguma cautela, face à inabitual e inusitada forma e ao ainda mais singular conteúdo dos versos apresentados. Há mesmo quem manifeste o receio de que a obra de tão original “temperamento” não venha a ser reconhecida como merece por falta de compreensão: “Fechamos o livro [*Um dia e outro dia...*] com a apreensão de que seja um caso literário que não vingará... por minguagem de reactivos” (Parreira, 1937).

Retome-se agora a questão anteriormente sugerida: como representar “o que me impressiona” (Lisboa, 1991:73), como “contar a vida aos outros” (Lisboa, 1998: 124)? Os poemas que compõem os dois volumes publicados em 1936 e 1937 talvez possam ser lidos como resposta a esta pergunta, se se considerar que há neles um sujeito procurando conhecer-se para se representar, em busca de um *tempo pessoal*, para usar a feliz expressão de José Gomes Ferreira³⁰, que permita dar a ler (e, de alguma forma, a ver) a “paisagem íntima” (Lisboa, 1992: 81), que constitui, no entender da autora de *Solidão*, a vida em toda a sua verdade.

Para pensar o sujeito representado será necessário observá-lo com algum pormenor. De quem é este “diário de uma mulher”? De uma mulher que se apresenta “um dia”, deambulando “por ruas, ruas...”, observando espaços e coisas (“ruas velhas”; um “largo”; “portas”; “prédios”) mas também pessoas (“os homens/ (...) mais curiosos que as mulheres!”; “uma velha pintada”; “os estrangeiros no Rossio”) e dando conta das suas “impressões” e “pensamentos” (citações de *UDOU*³¹; Lisboa, 1991: 39-44). É ainda através do olhar desse sujeito lírico (a visão é o sentido privilegiado em grande número de textos) que se acede aos momentos, “despretensioso tempo”, fragmentos dessa linha temporal que se vai desenrolando, entre a “monotonia” e o “desassossego”, nos breves poemas do segundo volume do “romance da (...) [sua] vida” (citações de *OHV*, 1991: 285 e 286).

E. Sapega (2008) e C. Pazos Alonso (2007; 2008), lendo criticamente as obras de Irene Lisboa, notam a subversão e uma mais ou menos subtil inconformidade e mesmo um desafio aos papéis de género instituídos – recorde-se que absolutamente normativos e controlados pelo Estado Novo – que configuram estes dois livros de poesia. Tal desafio não passou nunca despercebido aos críticos mais sagazes que problematizaram a questão do género (se não o da poesia, da mão que a escrevera), encontrando soluções, por vezes

³⁰ J. Gomes Ferreira descreve o labor em busca da sua voz particular em temas que parecem adequar-se, salvaguardadas as óbvias diferenças, aos procedimentos da autora em análise: “Cortei aqui, emendei acolá, reduzi poemas de três páginas para seis versos, substituí adjectivos, decepei imagens e metáforas, busquei ansiosamente o *meu tempo pessoal* naquele caos de palavras (...)” (itálico do texto; Ferreira, 1980a: 120).

³¹ Daqui em diante utilizam-se, quando se referem os poemas destes volumes, as abreviaturas *UDOD* para *Um dia e outro dia...* e *OHV* para *Outono haviás de vir*.

curiosas, para o enquadramento (ou para o não-enquadramento) de João Falco/ Irene Lisboa na chamada poesia feminina, ou de autoria feminina, ou escrita por mulheres-poetas, independentemente de terem uma perspectiva mais sincrónica ou mais diacrónica.

Em Março de 1936, é publicada na *Seara Nova* a nota crítica a *Um dia e outro dia...* a que já se aludiu neste trabalho³². Este texto reveste-se de particular interesse pois é notória a dificuldade do seu autor em integrar o livro que tem perante si nas categorias literárias que conhece, embora não deixe de ser sensível à qualidade da obra. A solução encontrada passa por atribuir os traços modernos da obra (que parece não compreender) à “específica sensibilidade do génio feminino” (Chaves, 1936), aproximando a autora de K. Mansfield e de António Nobre. Como Mansfield, “João Falco” será “admirável e incedível nos pequenos quadrinhos em que anima um canto de rua, um jardim, uma janela onde se agita uma cortina alva e leve” (*id., ibid.*); o *Só* e os poemas de Irene Lisboa têm em comum serem “[a]mbos produtos de sensibilidades femininas”, ressaltando-se que “o livro de ‘João Falco’ tem sobre o de Nobre a vantagem de ser de uma ‘feminilidade’ que não destoa nem choca tanto talvez por ser a de uma mulher” (*id., ibid.*). Aparentemente, quando se não consegue aproximar uma obra de mérito indiscutível dos parâmetros com que se está familiarizado e se detectam traços que se associam ao estereótipo do feminino (“narrativa de paixões”, “anotação de sensações e emoções”), esta é considerada uma manifestação de “feminilidade” que “destoa” e “choca” (*id., ibid.*), sobretudo se sai da pena de um autor do género masculino³³. Chaves conclui sublinhando o “talento literário de primeira ordem” mas recorda à autora que tem o dever de “não turbar o que já é turvo, convulsionar o que já é convulso, mas fixar em formas perfeitas a essência eterna da dor que a atormenta ou da paixão que a domina” (*id., ibid.*). O que se entende como um convite à procura de conformidades e “valores literários” (*id., ibid.*) que a tornem mais legível, mais próxima do que se aceita que escreva uma mulher.

³² Crítica de Castelo Branco Chaves referida na p. 17.

³³ A incompreensão das inovações poéticas de António Nobre, que o fazem precursor do Modernismo, terá igualmente motivado a confusão entre os traços característicos deste poeta e uma *escrita feminina* (o que quer que isso seja), levando Teixeira de Pascoaes a dizer que Nobre era a maior poetisa portuguesa. Sabe-se que as aproximações ao género feminino se pretendem depreciativas e minorizadoras, enquanto comparações com grandes autores homens são elogiosas, o que apenas reforça a necessidade de combater estereótipos (sociais e literários) que nada acrescentam à dignidade do ser humano, gerando mal-entendidos que prejudicam qualquer escritor, independentemente do seu género. Identidade de género, orientação sexual, qualidade literária, estilo e filiação literária são variáveis que poderão ter pontos de intersecção mas que seguramente não apresentam normas de equivalência e afinidade (para uma reflexão sobre estas questões, veja-se, por exemplo, Morão, 2001: 235-252, Klobucka e Sabine, 2010 e Klobucka, 2011).

João Gaspar Simões assina no *Diário de Lisboa*, em Maio do mesmo ano, uma apreciação ao “Diário de uma mulher” (Simões, 1936). Abrindo com uma afirmação que aceita como incontestável (“É um facto os maiores poetas do mundo serem homens.”), todo o artigo é uma misógina demonstração da incapacidade da mulher para determinado tipo de pensamento e abstracção. “O espírito da mulher acorrenta-a à terra; do mundo ela recebe as solicitações mais activas”, assegura o crítico, garantindo que “[s]e não há um grande génio poético feminino, também nenhuma mulher foi alguma vez filósofo que valha” (*id.*, *ibid.*). No capítulo da prosa narrativa é apontada a excepção anglo-saxónica e de algumas autoras francesas, que Gaspar Simões relaciona com a educação praticada nesses países. Neste ambiente de certezas inquestionáveis se chega ao raro caso de Irene Lisboa/ “João Falco”. Se é certo que “[a] literatura portuguesa não nos oferece nenhuma grande escritora” (*id.*, *ibid.*), até porque o autor considera que elas se aproximam, nos defeitos, dos homens portugueses, é também certo que esta regra encontrou excepção nas “páginas de uma tão discreta e profunda observação” (*id.*, *ibid.*) de “João Falco”. Dizendo “o que poucas vezes se tem dito sobre as dores da feminilidade” (*id.*, *ibid.*), embora seja aconselhada a optar pela prosa, esta autora merece que o crítico em si deposite grandes esperanças e a eleve inclusive à palavra masculina:

Quanto a mim, formalmente, João Falco é prosador, não obstante essencialmente ser poeta, poeta como ainda não havia outro entre as mulheres consideradas *poetas* em Portugal. (Simões, 1936, itálico do texto)

Apesar de interrogar a escolha de um pseudónimo masculino, sem contudo avançar possíveis explicações, não ocorre a Gaspar Simões (o que será natural produto do contexto) questionar o cânone masculino a que se procura adequar toda a produção literária nem a necessidade de chamar “poetas” (e não poetisas) a algumas mulheres.

Observe-se também como, no seu décimo primeiro número, a 15 de Julho de 1937, o *Sol Nascente*, quinzenário que passará a contar com a colaboração de Irene Lisboa a partir da edição seguinte, noticia a publicação de *Outono havias de vir*: “João Falco é a autora de ‘Outono havias de vir’, um volume de poemas editado pela ‘Seara Nova’ (...)” (1937:14). Se, por um lado, se confirma que era do conhecimento dos leitores o facto do pseudónimo pertencer a uma mulher, não deixa de causar alguma estranheza a forma como a ele se refere quem aqui escreve.

Julião Quintinha, acrescentará, em 1939, a propósito do recém publicado *Solidão*, que se está perante “[u]ma mulher que escreve melhor do que muitos homens” (Quintinha, 1939), sem se dar conta de que o pretense elogio é, na verdade, o confirmar

da menorização geral das escritoras. “Invulgar e diferente da convencional literatura feminina. Uma escritora que sabe pensar e escrever melhor do que muitos homens escritores” (*id.*, *ibid.*) – assim se estabelece que a medida são os homens e se uma escritora se destaca pelas suas qualidades, aproxima-se dos melhores, afasta-se das suas congéneres e, de alguma forma, pertence menos ao género que lhe é atribuído.

Mais de vinte anos passados, António Salvado organiza a *Antologia das Mulheres-Poetas Portuguesas* em cujo prefácio justifica o uso de “mulheres-poetas e não poetisas” (Salvado, s/d: 9, itálico do texto), recorrendo a João Gaspar Simões e ao argumento de que “todos os que escrevem versos no plano do ‘exercício espiritual’ são dignos de um mesmo tratamento” (*apud* Salvado, s/d: 9). Reforça este confuso entendimento entre a poesia e a mão que a escreve, citando a infeliz referência de Pascoaes a António Nobre, já mencionada neste trabalho. Conclui-se da leitura deste texto introdutório que o autor está consciente de que “a distinção de sexos em literatura é, presentemente, uma ideia ridícula” (*idem*: 11). Acrescente-se que sempre o terá sido, mas que o problema reside em fazer coincidir ideias feitas sobre a escrita com preconceitos sobre identidade de género de quem a produz. Em aporia, Salvado resolve a questão com a aposição de “mulher” ao masculino “poeta”, numa tentativa de apagamento que, no entender da autora desta dissertação, apenas sublinha a desigualdade de tratamento que é dada a quem escreve poesia, consoante o seu género. Sobre Irene Lisboa, incluída na *Antologia*, o organizador dirá que é “justamente considerada um dos maiores escritores portugueses” (seria?), chamando-lhe “poeta na prosa e no verso” (*idem*: 124).

Em 1961, E. M. de Melo e Castro publica um texto que se considera merecer referência neste debate – “Poesia: as mulheres no fim dos anos 50” (Melo e Castro, 1981) –, uma vez que o autor começa por questionar o género do discurso poético. Partindo do pressuposto de que “a poesia como fenómeno de criação e ao nível da actividade espiritual, não é nem masculina nem feminina, o que não quer dizer que ela seja assexuada” (*idem*: 55), pretende-se, por um lado, dizer que a escrita poética não deve ser generizada³⁴, mas, por outro, que há diferenças entre “poéticas criadas por indivíduos masculinos e indivíduos femininos” (*idem*: 56) por razões biológicas e sociológicas. Daqui ao surgimento de uma amálgama que mistura sexo, género e orientação sexual, vai um curtíssimo passo, considerando Melo e Castro que “a poesia escrita por indivíduos femininos tem entre nós características literárias e poéticas próprias (...) para além das

³⁴ Cf. nota 16, p. 20.

naturais diferenciações temperamentais de intuição e percepção da realidade” (*id., ibid.*). Seguem-se as habituais considerações acerca de uma suposta natureza feminina, imbuída de preconceitos e crenças na hierarquia e complementaridade dos sexos, que só as idiossincrasias do autor tornam compreensíveis. Aceitando a recusa da palavra *poetisa* por razões históricas (épocas houve em que era sinónimo de escrita de má qualidade) propõe em seu lugar “poetas femininos” ou “mulheres poetas”. Melo e Castro afirma que “não houve poetisas que acompanhassem o progresso poético moderno, desde as suas origens [Geração de 70], e através do Simbolismo” (*idem*: 64); mais adiante, refere que Irene Lisboa é “o primeiro poeta feminino rigorosamente moderno” (*id., ibid.*). Parece ser clara a dificuldade em admitir um lugar de pleno direito às poetisas, sem as hierarquizar de acordo com conceitos e preconceitos masculinos e sem constantemente as aproximar (por comparação mas, sobretudo, nivelamento) dos “poetas masculinos” e, em relação à autora de que se ocupa este trabalho, em aceitar que as qualidades e a originalidade que revela se possam encontrar no seu género.

Regressando aos anos 30 do século XX, José Régio apresenta-se como o leitor crítico que melhor terá entendido a autêntica revolução que configuram os livros de versos de Irene Lisboa, pois afirma que a publicação destes dois livros (*Um dia e outro dia... e Outono havias de vir*) “bastou para que toda a literatura feminina infelizmente nossa contemporânea se apagasse como a luz duma dúzia de velinhas à luzerna duma explosão” (Régio, 1937: 14). Salienta, no entanto, que apesar da simpatia e do carinho que lhe merecem muitas das autoras recentes, a escritora em apreço revela que “isto de ser poetisa e criar no campo da Arte” não será para todas mas só para raras mulheres. Saudando entusiasticamente a escrita de “João Falco”, Régio interroga-se acerca das razões pelas quais não escrevem todas as mulheres com esta qualidade, concluindo:

(...) se a autora desses livros originalíssimos se nos exhibe tão representativa do seu sexo, não é senão por não ser ela uma mulher como qualquer outra; não é senão por ser uma mulher excepcional. (Régio, 1937: 14)

A excepcionalidade será responsável pela total ausência de “preconceitos literários” que a faz herdeira do primeiro modernismo, por exemplo no gosto pelo fragmentário ou na libertação que se opera no verso relativamente a todos os constrangimentos, inclusive o da “musicalidade”. Também no tratamento da temática amorosa vê José Régio a singularidade desta autora, que do particular passa à generalização do sentimento por “todos os seres, sobretudo os mais humildes” e por “todas as cousas, sobretudo as mais

miúdas”, sublinhando mais uma vez que esta forma de tudo ver “só um poeta muito feminino pode ter” (1937:15).

Irene Lisboa, porém, estaria longe de concordar com este tipo de apreciações, assumindo uma posição que ainda hoje parece ser confusamente entendida quando, por exemplo, se não distingue feminismo e reforço da histórica imposição de um duplo critério para avaliar atitudes e desempenhos, consoante o género reconhecido a quem os exhibe. A escritora refere-se ao “preconceito de que há uma *arte feminina*, arte de mulheres, diferente da dos homens” (1992: 136, itálico do texto); embora tente explicar o pensamento do ser humano de acordo com dois géneros, tem consciência de que tais categorias não correspondem “à ordem fisiológica sexual” (*idem*, 137) e expõe algumas ideias muito à frente do seu tempo. Veja-se o excerto:

Ora a minha curiosidade vai toda para as características variadas da arte e dos espíritos. *Mente feminina* (irracionalista) e *mente masculina* (racionalista) não distinguem nem especificam bem os tipos de arte e pensamento. Quanta coisa não deve ficar de fora desta divisão? E não distingue, realmente, a arte feminina da masculina! Um pensamento de mulher do de um homem...

(Lisboa, 1992: 137)

A inteligente intuição da cronista de *Esta Cidade!* parece já entrever as limitações de uma categorização em dois compartimentos, cada um com o seu conjunto de traços e preconceitos. Acredita-se que, ainda que de forma subtil, é aqui posto em causa o binarismo de género que se estende a um binarismo de pensamento, de arte, de escrita.

No seguimento do raciocínio que se tem vindo a desenvolver, considera-se que é possível – e talvez mesmo desejável – uma leitura que tenha em conta a relação entre o género do sujeito representado e as características do discurso por ele produzido. Sem nunca perder de vista o que atrás ficou dito acerca do uso do pseudónimo masculino, como bem sublinha Carina Infante do Carmo, corroborando e desenvolvendo as reflexões que se apresentaram a este respeito:

[é] mais do que um tópico de sociologia literária porque também é 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. (Carmo, 2012: 52)

A própria Irene Lisboa pensou de forma muito consciente sobre estas suas experiências, como notou Paula Morão, referindo um texto publicado em 1941 na *Seara Nova*. A autora de *Solidão*, outro dos livros assinados por João Falco, diz acerca de algumas notas inéditas que ali apresenta e que situa na mesma época do volume referido: “Creio que as pus na boca de um homem, por acanhamento de as revelar nuas e cruas, ou

para as tornar ligeiramente novelescas – aptas a tornarem-se trecho de novela, monólogo espiritual” (*apud* Morão, 1986: 26). Talvez existisse, de facto, algum “acanhamento”, mais do que justificado, tendo em conta os preconceitos que moldam a sociedade em que vive, mas haverá também uma estratégia criadora: através de outros “eu” pode mostrar-se um autor-personagem em diálogo com a personagem-autor. Assumindo-se diferente de outros “profissionais das letras”, diz Irene num passo de *Solidão*, também citado pela prefaciadora de *Folhas Soltas da Seara Nova*:

Que significa um nome de autor? Nada! À roda destas coisas ligeiras que eu aproveito para meus temas literários, porque não há-de flutuar um dos meus nomes de ocasião? Tanto faz que seja X o protagonista, como X o seu explorador... (*apud* Morão, 1986: 27)

Assim, para além de se legitimar uma voz através de um jogo de corporização masculina de um sujeito feminino, já por si tão moderno quanto subversivo³⁵ e muito revelador de uma recusa de conformidades e imposições, é possível interrogar a representação da identidade de género desse sujeito que, no seu discurso, se assume “mulher”³⁶, visto que tal representação não é inconsequente. Porém, aqui recomendará a prudência que não se avance na reflexão sem antes clarificar algumas das noções que se têm vindo a fazer necessárias: de que se fala quando se diz “género”, quando se diz “mulher”, quando se diz “discurso”?

Aceita-se e defende-se que a categoria “mulher” não é nem estanque nem estável, tornando-se, no entanto, absolutamente necessária para a construção de uma identidade, uma vez que a cultura que nos enforma se constitui no pressuposto de uma dualidade sexual ou, pelo menos, de género³⁷. Como frisa a filósofa e crítica feminista Susan Bordo:

A nossa linguagem, história intelectual e formas sociais são sexuadas. Não podemos fugir ao facto nem às consequências que ele tem nas nossas vidas (...) quer nos agrade ou não, na cultura presente as nossas actividades são codificadas como ‘masculinas’ ou ‘femininas’ e funcionarão como tal no sistema prevalecente das relações de poder entre os sexos.

(*apud* Amaral e Macedo, 2005: 88)

Este poderá ser um ponto de partida para interrogar a relação do sujeito representado com as estruturas de poder: tal sujeito será olhado como mais ou menos feminino ou masculino e as suas actividades, atitudes e, naturalmente, o seu discurso

³⁵ E de certa forma inscrito numa tradição que remonta às cantigas de amigo medievais.

³⁶ Repare-se que essa subversão está patente logo no subtítulo do primeiro volume assinado por João Falco: “Diário de uma mulher”.

³⁷ Tendo sempre presente, logo a partir das primeiras reflexões feministas, que “nosso género não é uma essência, mas sempre uma maneira pela qual somos constituídos na vivência com o outro e para os outros” (Alves e Borges, 2015). Simone de Beauvoir é talvez a primeira a explicitá-lo, no final dos anos 40: “On ne nait pas femme, on le devient” (1949: 285).

terão consequências na forma como será percebido na sua relação com o poder sociopolítico normativo e normalizador. E por ele será também julgada, segundo padrões aparentemente aceites como neutros, mas que são sempre fruto de um histórico de desequilíbrio de poder, raramente reconhecido tanto por quem o instituiu como por quem o valida e reproduz, independentemente do seu género. Raras são as dissonâncias a tais pontos de vista hegemónicos, mas, muito curiosamente, tal é o caso de um dos principais dramaturgos do século XIX. Lido e apreciado pelos maiores nomes da literatura portuguesa à época de Irene Lisboa, Henrik Ibsen³⁸ escreveu, em 1878, “Notes pour la tragédie de l’époque contemporaine”, vistas por alguns críticos como a reflexão que dará origem a uma das suas mais polémicas obras, *Casa de Bonecas* (1879). Nesse texto, Ibsen apresenta a grande dificuldade com que se debatem as mulheres na sociedade sua contemporânea, o olhar exclusivamente masculino dessa sociedade:

Une femme ne peut pas être elle-même dans la société contemporaine, qui est exclusivement une société masculine, avec des lois écrites par des hommes et des accusateurs et des juges qui jugent la conduite de la femme d’après un point de vue masculin. (Ibsen, 2010 : 18)

Aceite-se como indiscutível que esta situação se mantém à época de Irene Lisboa e que muito haveria ainda a dizer a esse respeito, se se considerasse a sociedade portuguesa do século XXI. Em 1957, entrevistada pelo jornal *A Planície*, a escritora é inequívoca quanto à consciência que tem destas questões, reconhecendo o discurso hegemónico do masculino, a difícil condição da mulher escritora e, ao mesmo tempo, a sua responsabilidade no processo de mudança da mentalidade; a transcrição é longa, mas esclarecedora:

Sim, a mulher escritora desvendará a mulher. Insistindo em revelar-se, em tornar-se tema de si própria, esclarecer-se-á. O mito feminino cairá. A alma e a vida da mulher, esclarecidas, possivelmente influirão de modo novo na sociedade humana. (...) Se todas aquelas que iniciam os seus passos na vida literária pensassem nisso... Nisso e na posição da mulher na época moderna. Nesta época essencialmente masculina, em que tudo gira em torno do homem, em que o universo espiritual da mulher, e ela própria, parecem eclipsar-se a favor de uma identificação com o masculino. É certo que as circunstâncias a isso obrigam. Mas parece-me urgente que a mulher reclame o direito de ser mulher. Antes que o desequilíbrio se agrave. (1957: 9)

³⁸ A revista *presença* dedica a Ibsen o seu décimo primeiro número, de 31 de Março de 1928, homenageando o dramaturgo norueguês por altura do centenário do seu nascimento. Em 1916, *Casa de Bonecas* tinha sido traduzida (por Emília de Araújo Pereira) na Editora Guimarães; nos anos 30-40 circulava em França uma conceituada tradução de Maurice Prozor que certamente terá sido lida por alguns portugueses.

Aceitando também que “a identidade de género é construída no discurso e pelo discurso” (Vale de Almeida, 2014: 144) e partindo da leitura de uma das obras fundadoras da teoria *queer*³⁹, publicada em 1990 – *Gender Trouble*, de Judith Butler –, é possível interrogar agora a definição e a construção dessa identidade. Adiante-se, como hipótese de trabalho, que tal representação terá tido incontornáveis implicações na forma como se leu e compreendeu (ou, pelo contrário, não compreendeu) a escrita, e particularmente a escrita poética, de Irene Lisboa.

Em *Gender Trouble*, Butler começa por questionar o pressuposto da existência de uma categoria, mais ou menos essencial, denominada “mulher”. Ainda que justificada pela necessidade de uma identidade que pudesse ser reivindicada para promover a sua emancipação, tal categoria tornara-se parte da estrutura de opressão que visaria combater. Como Butler sublinha, é fundamental ter consciência deste facto: “the category of ‘women’, the subject of feminism, is produced and restrained by the very structures of power through which emancipation is sought” (1999: 5). Daqui decorre uma outra questão: o género depende de um contexto cultural concreto e não pode ser separado de outras categorias que com ele interagem, moldando-o e formatando-o. Assim, as percepções de classe, raça, etnia, entre outras, interferem na definição de uma possível identidade do sujeito “mulher”.

Então, se o género é criação cultural – “gender is the cultural meanings that the sexed body assumes” (*idem*, 10) –, não sendo o resultado da atribuição de um “sexo biológico”, também não será, aparentemente, fixo, antes permitirá variadas interpretações (no sentido mais performativo do termo) do sexo⁴⁰. Desde logo, o binarismo (existem apenas dois géneros?) e, se o género é absolutamente independente do sexo, “*man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one” (*id. ibid.*, itálico do texto). Parece legítimo interrogar tal construção: por que leis se rege, como e em que lugar(es) acontece, de onde deriva?

³⁹ Entende-se aqui “teoria *queer*” como uma área específica da teoria crítica contemporânea que, genericamente, se poderá definir como um conjunto de reflexões e estudos que desafiam a suposta naturalidade das definições de sexo, género e sexualidade, sem perder de vista as interligações entre tais conceitos e situando as suas definições nos contextos históricos e políticos correspondentes. De salientar que a teoria *queer* se revela de extrema importância para as questões de linguagem, pela “chamada de atenção para a interligação entre o afectivo e o teórico, o sexual e o simbólico” (Amaral e Macedo, 2005: 186).

⁴⁰ “And what is ‘sex’, anyway? Is it natural, anatomical, chromosomal, or hormonal, and how is a feminist critic to assess the scientific discourses which purport to establish such ‘facts’ for us?”, interroga Butler (1999: 10).

Não se pode, porém, perder de vista que a universalidade da categoria “mulher” é uma falsa premissa, por ser normativa e esbater ou mesmo excluir as marcas de pertença a uma classe ou a um grupo étnico socialmente privilegiados. Como salienta Butler: “the insistence upon the coherence and unity of the category of women has effectively refused the multiplicity of cultural, social, and political intersections in which the concrete array of ‘women’ are constructed” (1999: 20). Também não se avança se, para resolver perplexidades criando abstracções, se considerar “mulher” uma categoria teoricamente vaga, a ser completada com os traços “etnia”, “idade”, “classe social”, “sexualidade”, etc. Encontrar uma definição, traçando-lhe fronteiras e limites, conclui-se, não é de toda tarefa fácil.

No entanto, e apesar de tudo o que ficou dito, não parece ser necessária uma definição normativa do conceito para tornar possível uma reflexão sobre práticas e identidades, desde que estas limitações sejam tidas em conta ao pensar a produção do género num contexto particular como o que se propõe aqui analisar. Será suficiente considerar a inteligibilidade do género, para não por em causa a leitura de Irene Lisboa enquanto mulher, como se verifica: “ ‘Intelligible’ genders are those which is some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire.” (Butler, 1999: 23)

Estas referências desejam-se suficientes para que se entenda a necessidade de constantemente se problematizarem noções aparentemente estáveis mas, ao mesmo tempo, não deixar que as legítimas dúvidas impeçam a construção de um quadro conceptual permitindo uma abordagem analítica dos textos; ainda que se deva sublinhar o instável equilíbrio que afecta toda e qualquer produção de conhecimento.

Quanto ao que se entende por “discurso”, de acordo com o *Dicionário de Narratologia*, o termo “pode designar um conjunto de enunciados que manifestam certas propriedades verbais cuja descrição se pode efectuar no quadro de uma análise estilístico-funcional” (Reis e Lopes, 2007: 104). Acrescentando que “discurso é sinónimo de processo, englobando todas as organizações sintagmáticas que manifestam e actualizam qualquer sistema de sinais” (*idem*: 105). Afigura-se como suficiente para o que se pretende aqui trabalhar, isto é, para observar as relações estabelecidas entre o sujeito que escreve e se escreve e a temporalidade que procura representar, através da análise de poemas que tematizam algumas das questões consideradas fundamentais para essa representação no seu discurso.

Pretende-se que este breve excuro por alguns conceitos tenha fundamentado a sugestão de que na poesia de Irene Lisboa a categoria de género (feminino, “mulher”) surge também, de alguma forma, estilizada, na medida em que o sujeito representado (e auto-identificado como “mulher”) dela se vai aproximando e/ou afastando pela enunciação das suas *performances*. E que, frequentemente, é produzido um discurso em manifesto desacordo com aquilo que seria de esperar, tendo em conta o que ficou dito acerca do papel a desempenhar pela mulher (e pela escritora) no contexto sociopolítico em que Irene vive e escreve. Esse afastamento da representação de um modelo concordante com as normas impostas pela ideologia e pelo imaginário do Estado Novo deverá ser tido em conta na compreensão das dificuldades que a poesia ireniana apresentou aos leitores da sua época⁴¹.

Atente-se, a título de exemplo, no poema “Nova, nova, nova, nova!”, de *Outono Havias de Vir* (1937):

Não era a minha alma que eu queria ter.
Esta alma já feita, com seu toque de sofrimento
e de resignação, sem pureza nem afoiteza.
Queria ter uma alma nova.
Decidida, capaz de tudo ousar.
Nunca esta que tanto conheço, compassiva, tortu-
rada, de trazer por casa.
A alma que eu queria e devia ter...
Era uma alma asselvajada, impoluta, nova, nova,
nova, nova!

(Lisboa, 1991: 296)

O sujeito poético parte de uma asserção, expressa através de uma frase negativa, o que aponta, desde logo, para o estado de tristeza ou desapontamento: o eu vê-se confrontado com uma interioridade que não desejaria possuir. Segue-se uma amplificação, explicitando as características da “alma”, pela enumeração (uma das modalidades da descrição) das suas qualidades: “já feita”, “de sofrimento”, “de resignação”, “sem pureza”, “[sem] afoiteza” (vv. 2-3), que será continuada nos versos 6 e 7 (“compassiva”, “torturada”, “de trazer por casa”). Os traços almejados são apresentadas por contraste: nos versos 4 e 5, “nova” (que ainda não se encontra “feita” e que, por isso, terá “pureza” em vez de “sofrimento”), “decidida”, “capaz de tudo ousar” (e, assim, isenta de “resignação” e plena de “afoiteza”); nos versos 9 e 10, “asselvajada” (por antítese a “compassiva”), “impoluta” (pois ainda não se encontra “torturada”, maltratada

⁴¹ A respeito tais dificuldades e sobre as suas motivações, de acordo com os críticos da época, veja-se também Morão, 1989: 39-42.

de tal forma que o seu autoconceito se revela muito negativo, metaforicamente, “de trazer por casa”).

O poema termina com a repetição enfática do adjectivo que sintetiza o desejo do sujeito poético – ser “nova, nova,/ nova, nova!”. Nos três últimos versos, a pontuação assinala expressivamente o contraste entre a suspensão do discurso, pelo uso de reticências, no verso 8 – como se o sujeito reflectisse sobre a definição da “alma” que, não só “queria”, como lhe pertenceria por direito próprio (“devia ter”), mas que não pôde alcançar. Esta ideia é sublinhada nos versos 9 e 10 pelos verbos principais – conjugados no pretérito imperfeito do indicativo –, e pela exclamação, definindo a certeza da “alma” do sujeito relativamente ao que “era” (novamente no pretérito imperfeito, a revelar impossibilidade e impotência).

Observando o vocabulário escolhido, não é difícil associar certas palavras com uma conotação negativa (sobretudo “sofrimento” e “resignação”, geradores de uma atitude “compassiva”) ao discurso oficial que se apresentou anteriormente e perceber a irreverência e a ruptura com normas e imposições que a definição da “alma nova” representa.

Em Irene Lisboa, a escrita é frequentemente encarada como uma forma de autognose, através de uma auto-contemplação e de uma auto-análise conscientes: “Eu escrevo porque busco mas não encontro. Busco a ilusão, recolho-me a contemplação introvertida, não ao labor interessado, com regra. Contemplo-me como se olhasse água, água fugidia, que nada guarda” (Lisboa, 1999: 98). Como consciente é a necessidade de registar o tempo que passa, a “água fugidia, que nada guarda” a não ser que se fixem as suas marcas, isto é, que as imagens que o sujeito observa sejam, de alguma forma, inscritas. E parecem ecoar aqui os versos de Camilo Pessanha “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, porque não vos fixais?” (Pessanha, 1995: 102), a lembrar que só aquilo que for representado, e por isso fixado por intermédio de um discurso, poderá ser objecto de posterior observação.

Esta consciência da contemplação de si é também consciência de que a “água fugidia”, metáfora do sujeito que se contempla, se apresenta com tal propriedade (de não-permanência) pela sua inscrição no tempo presente⁴². Ora, já Santo Agostinho considerava que “se os tempos permanecessem, não seriam tempos” (2004: 299). Então,

⁴² Cabe, novamente, referir o autor da *Clepsydra*, “uma tão aguda poesia” (Lisboa, 1998: 116), pela recorrência das imagens aquáticas: “Aguas do rio/ Fugindo sob o meu olhar caçado” (vv. 5-6), “Ficae, cabelos d’ella, fluctuando,/ E, debaixo das aguas fugidias,/ Os seus olhos abetos e scismando...” (vv.9-11; Pessanha, 1995: 89).

se os tempos, tal como a água, não permanecem, como permanecem as imagens que fixámos e que podemos contemplar? Continua o autor das *Confissões*:

Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas. (Santo Agostinho, 2004: 303)

Assim, o discurso apenas pode reproduzir aquilo que a memória fixou como imagens, que ali chegaram através dos sentidos e que o sujeito incorporou à parte de si que Santo Agostinho denomina “alma” ou “espírito”. Aqui ficarão gravadas as marcas dessas imagens (como “pegadas”), esperando um regresso ao presente, que só acontece quando o sujeito as transforma em palavras, em discurso, recorrendo para isso à rememoração. Nesta linha, o tratamento da memória na poesia ireniana será objecto de reflexão quando se proceder à análise de alguns textos que explicitamente abordam a temática.

¿*Ainda tenho uma hora minha?* (Lisboa, 1991: 82), interroga-se o sujeito de “outro dia”, mais um entre muitos poemas-dias que compõem o volume de 1936. Esta interrogação retórica, ao mesmo tempo reflexão sobre a possibilidade de posse de um momento íntimo (espaço de liberdade e autodeterminação do sujeito) e tomada de consciência da efemeridade do tempo, inicia-se com um sinal de pontuação pouco habitual, o ponto de interrogação invertido. Este aparente reforço prosódico, comum na língua espanhola mas não na portuguesa, parece querer sublinhar a oralidade, habitual nos textos de Irene Lisboa, e facilitar uma correcta leitura em voz alta⁴³. Assim, as exclamações e interrogações invertidas que aparecem nos poemas deste livro, configuram, como salienta a editora do texto em 1991, “uma marca de estilo, pois há outros versos em que ocorre a utilização canónica desses sinais de pontuação” (Morão, 1991a: 15).

Atente-se ainda neste verso que dá conta da possibilidade de ter uma “hora minha”, ou seja, uma porção de tempo a que o emprego do verbo “ter” atribui uma marca de posse e que o pronome possessivo associa ao sujeito lírico. A que universos dará acesso esta posse de um tempo, este tempo que seja seu⁴⁴? Este tempo do sujeito,

⁴³ Não por acaso, estes sinais de pontuação estão também presentes nos *13 Contarelos*, que poderiam ser lidos em voz alta “a gente nova” (Lisboa, 1926).

⁴⁴ E que se afigura, em muito, análogo ao espaço (que é também um tempo) de *Um quarto que seja seu* (*A Room of One's Own*, publicado em 1927) de Virginia Woolf, autora com quem Irene Lisboa tem evidentes afinidades, por exemplo, no tratamento de temas aparentemente insignificantes, na atenção ao pormenor e na mestria com que introduz o monólogo interior (veja-se, a este respeito, Cunha, 1964). No entanto desconhece-se se a autora de *Solidão* terá lido alguma das suas obras (cf. Morão 1989: 224).

propício a uma viagem introspectiva, dará acesso ao seu mundo interior, espaço privilegiado de análise e íntima leitura da realidade tanto exterior como interior. O que conduz esta reflexão a uma nova problemática: como definir o “mundo interior”, como aceder a ele e como representá-lo através da escrita poética?

A metáfora que consubstancia a expressão “mundo interior” foi objecto de uma ampla reflexão do crítico e ensaísta Óscar Lopes⁴⁵, que questionou a oposição interior/ exterior, generalizada e habitualmente aceite com alguma naturalidade. Observando a etimologia conclui-se que tem havido uma especialização dos termos significando “interno” e “íntimo” no significado metafórico: “*íntimo*, que originariamente significa *muito de dentro* ou *o mais de dentro*, hoje quase só se usa em português num sentido psicológico ou afim” (Lopes, 1970: 43, itálico do texto). Qualquer que seja a perspectiva adoptada, desde o idealismo ao materialismo dialéctico, encontra-se um indivíduo, tendente à unidade e, por isso, desejando assimilar o conhecimento, e um processo que permite aceder a esse conhecimento, fundado na dualidade interior/ exterior, essência/ aparência. O que justifica a identificação espacial (dentro/ fora), com a percepção – psíquica – do sujeito, representando também a dificuldade em estabelecer limites ou fronteiras entre o psíquico e o não-psíquico, entre o subjectivo e o objectivo.

A distinção entre o tempo como forma *a priori* dos fenómenos do sentido interno, *i.e.* “de nós mesmos e do nosso estado interno” e o espaço como forma *a priori* do sentido externo (“condição subjectiva da sensibilidade sem a qual não seria para mim possível a intuição externa”), elaborada por Kant, tem importância fulcral para a história da metáfora do *interior* como lugar do psíquico e do subjectivo cognitivo (1970: 52). A conclusão de Óscar Lopes revelar-se-á particularmente fecunda para a leitura do texto ireniano, pois é o tempo, ou, acrescente-se, são os tempos, que permitirão a expressão inteligível do universo individual, que se definiu por aproximação à alteridade, quer dizer, a uma consciência do exterior (em que se inclui a memória individual e colectiva, as fábulas e os mitos, etc.). E isto torna possível a representação do *mundo interior* tornado acessível ao seu criador, como se explicita:

O verdadeiro *mundo interior* é um certo *ser juntamente*, e um certo e criador *Mitsein* [conceito heideggeriano], tanto assim que a poesia, a arte, trazem-nos à presença, à tona da consciência individual, dores, agonias, torturas que se

⁴⁵ Lopes, 1970: 39-75. Este ensaio consiste na releitura crítica de um eclético conjunto de fontes filosóficas (Bergson, Heidegger, Marx, Kant, entre outros), que enforma o conceito de “mundo interior” desenvolvido pelo crítico.

tinham sumido, e de que até o nome se perdera, de que até se tinham perdido as razões, as coordenadas espaço-temporais da sua primeira experiência.

(Lopes, 1970: 74-75)

Releia-se o poema “outro dia”, cujo *incipit* é “¿Ainda tenho uma hora minha?” (UDOD, Lisboa, 1991: 82-85) a que atrás se fez referência, para tentar compreender alguns destes mecanismos. Conforme ficou dito, o poema inicia-se com uma notação de tempo, sob a forma de interrogação retórica, que configura a partilha de um facto com o leitor: o sujeito tem uma hora *sua*; o emprego do determinante possessivo apresenta a apropriação que vai ser feita daquele segmento temporal delimitado: “uma hora”. Está, assim, feita a sua inscrição no tempo que regista como seu – uma hora que lhe pertence e que afirma como evidência subjectiva: “Parece-me que sim” (itálico meu). Logo, é instituída uma pausa a partir de dentro e é o sujeito que a institui. Tal como acontece num diário considerado tradicional⁴⁶, há notação das actividades do dia: a breve enumeração (“Cosi um par de meias/ a Sebastiana esfrega...”) é recolhida no verso 5 que faz a síntese, caracterizando o dia “banal, calmo”, rotineiro, como mostra a dupla adjectivação, de valor restritivo. Os cinco primeiros versos constituem um fragmento, de notação diarística, a que se segue uma curta pausa.

Essa reflexão inicial sobre a possibilidade de dispor de uma certa quantidade de tempo, seguida da descrição de actividades domésticas (percebidas como realizadas no interior da casa), que confere ao “dia” uma feição de normalidade, de continuidade relativamente ao habitual dos “dias”, é interrompida por uma interferência do exterior. A voz do cauteleiro é captada pelo sentido da audição e transcrita para este diário – “¿É o 9.418!! canta um cauteleiro”.

Nova paragem, marcada pelo ponto final, seguida de um regresso ao interior do eu, que volta ao tópico inicial do texto e à descrição, agora não apenas da actividade manual (exterior) que a ocupa mas também da actividade mental (interior). A conjunção coordenativa aditiva (“E”) assinala a passagem, ligando-os, do exterior para o interior, não só em termos espaciais (a rua e a casa), mas também em termos psicológicos (exterioridade/ interioridade, introspecção). “E eu penso, ainda cosendo”, remete para a simultaneidade da atitude mental (pensar) e da tarefa em curso (como se observa pelo verbo no gerúndio). Porém, no início do poema, a acção do sujeito poético tinha sido dada como concluída (“cosi”, pretérito perfeito do indicativo) e apenas a mulher-a-dias, a Sebastiana, parecia continuar a actividade doméstica (“esfrega”, presente do indicativo).

⁴⁶ Algumas questões relativas à escrita diarística serão abordadas no ponto 2.1. deste trabalho.

O sujeito poético ocupa a mente com “pequenas coisas interessantes,/ que li”, leituras das quais não se chegará a saber mais nada pois a sua atenção é novamente levada para o exterior pela repetição da voz e da frase do cauteleiro (estratégia retórica de reduplicação) que desta vez é comentada. As palavras são “bonitas” e o discurso suspende-se na sequência desta valoração, correspondendo a uma atitude de escuta que leva à conclusão lógica: as palavras “descem, afastam-se” (certamente que se vão ouvindo mais ao longe), uma vez que “a rua também desce”. Não deixa de ser curioso o estabelecimento deste paralelismo, pelo uso do presente do indicativo, entre o som que desce e se afasta e a própria rua que também desce, fisicamente e no pensamento do eu, que volta a centrar-se em si mesmo. Como se de um jogo se tratasse, o sujeito move-se entre fora e dentro, literal e simbolicamente.

Após nova e mais longa pausa, regressa-se ao universo interior do eu e à problemática inicial: o confronto entre a sua vontade e a inexorabilidade do tempo. À asserção “[q]uero escrever depressa” é justaposto o motivo da pressa, sem uso de conjunção que medeie a relação entre os dois termos – numa estrutura paratáctica, habitual em Irene Lisboa –, e que remete, justamente, para a aparente simplicidade, a fragmentação e o desagregar do discurso: “não me sobeja o tempo”. A justificação da pressa introduz uma nota irónica, dada pelo uso da litote (recurso retórico também frequente na poesia ireniana), a promover um distanciamento que desdramatize essa escassez temporal, consciência da velocidade a que o tempo passa e se esgota. Segue-se uma incursão no tempo, talvez para não o desperdiçar, com recurso à memória restrospectiva.

A partir do advérbio de tempo, “ontem”, rememora-se a noite anterior cujos acontecimentos se assumem como ponto de partida para novas reflexões no momento presente (a actual: “hora minha”). As visitas da véspera são “gentis”, valor atribuído pelo eu lírico, mas não são elas o motivo da sua rememoração, a partida das visitas serve de pretexto e de referência temporal, dado que é após a sua partida que o sujeito, encontrando um momento de acalmia, regressa a si, à sua interioridade. Descreve, no pretérito perfeito, as duas fases do seu movimento: “encostei-me” e “olhei”. O acto de encostar dá conta não só da paragem como da procura de um ponto de apoio, porém, neste caso, “encostei-me a uma vidraça”. A janela, com o seu vidro que separa e isola do exterior, permitindo ao mesmo tempo o acesso a esse espaço pela sua transparência, é também um elemento recorrente na obra de Irene Lisboa. A “vidraça” permite um acesso privilegiado ao exterior, deixa que este seja visto sem que seja necessário expor-se a ele.

Se, por um lado, há uma mediação do contacto, por outro lado há um acesso ao exterior de forma protegida, sem que seja necessário deixar o espaço interior e protector da casa. Neste momento do poema em análise será o olhar a servir de ponte, a levar o eu do interior para o exterior; depois da audição, é esse o sentido que liga o exterior ao sujeito. E a visão detém-se num elemento particular da paisagem exterior: a lua.

Antes de observar o motivo da lua, examine-se o que desencadeia no sujeito poético esta atitude contemplativa. Em primeiro lugar, um regresso ao tópico anteriormente enunciado, as visitas (“Pensava ainda nelas/ mas desejava...”). O desejo é explicitado segundo os preceitos retóricos da *amplificatio* e da *corretio*, pois três verbos infinitivos completam o sentido do verbo volitivo, em busca da melhor forma: “serenar”, ou melhor, “recolher-me”, ou melhor ainda, “voltar a mim...”.

Após uma breve pausa reflexiva, assinalada pelas reticências, retoma-se a questão – olhar a lua – para descrever o que a visão recolheu e agora se organiza cronologicamente. Usam-se estruturadores do discurso para o organizar (“primeiro”, “depois”) e dar conta da duração, de um tempo relativamente longo em que o sujeito contempla a lua. Os adjectivos de valor restritivo apontam para a objectividade possível (a lua “amarela” e “esbranquiçada”), através de notações de cor, impressionistas no sentido próprio do termo.

Os próximos três adjectivos da enumeração levantam mais problemas – apesar da posição pós-nominal, parecem transferir o sentir interior do sujeito para o objecto exterior da contemplação, num mecanismo próximo da hipálage, que vai fazer dele um duplo do eu; “abandonada,/ descaída e só”, descrição profundamente subjectiva, aparece reforçada pela personificação da lua (“com aquele ar de naufragada/ que quase sempre tem”) e pela comparação subsequente. Em “Parecia-me uma cabeça de banda,/ tristonha”, quem está, afinal, “tristonha” – a lua? a cabeça? ou o sujeito que escreve?

Generaliza-se, de seguida, acerca da lua cheia e dos seus efeitos, insistindo na prosopopeia e na amplificação, (“arreda de si as estrelas/ “afoga-se em luz/ e arrebatá-nos do mundo/ melancolicamente...”). O plenilúnio elimina “as estrelas” e transporta o sujeito poético (“arrebatá-nos do mundo”); o advérbio “melancolicamente” precisa a temporalidade alongada e o tom da contemplação⁴⁷ e introduz a associação livre

⁴⁷ Talvez porque a lua é também símbolo de passagem da vida para a morte e da morte para outra vida (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982: 590).

(“Lembrei-me da Salomé/ de Wilde”). A personagem finissecular evocada tem como interlocutor privilegiado a lua, funcionando como um *alter ego*⁴⁸.

A retrospectiva prossegue com o deitar e a “flutuante sonolência”, oscilando entre a consciência e a inconsciência. Em posição deitada, retoma-se o tópico enunciado no início da segunda estrofe do poema (“Ontem, à noite”, “(...) as minhas gentis visitas”) para, recorrendo de novo à memória, o desenvolver, descrever, amplificar por acumulação de elementos e, passando do geral para o particular, caracterizar uma das visitas. Esta longa estrofe aproxima-se do monólogo interior, procedendo ao retrato de “Belena”.

A descrição desta rapariga principia com o adjectivo “interessante” (pré-nominal, valorativo) e os versos antitéticos que revelam como a passagem do tempo pode afectar a percepção: “ontem achei-a feia./ No verão tinha-a achado bonita”. Em seguida amplifica-se a valoração, descrevendo e enumerando dois traços de Belena: o nariz grande e a testa enrugada, a justificar a fealdade atribuída. No entanto, a adversativa no verso seguinte mostra uma oposição entre a descrição exterior do rosto de Belena e a referência a qualidades que se ligam à sua interioridade, analisada pelo sujeito poético. Traça-se agora o retrato psicológico de Belena – pormenorizando, enumerando e recorrendo, mais uma vez, à *amplificatio*. Ela tem “graça”, “senso” (“em tudo o que diz!”); possui também “franqueza/ e verdade,/ serenidade, tacto...”. Esta descrição, narrando a vida de Belena e as suas “confissões” ao eu que as recorda, continua até ao momento em que a atenção se desloca: “E, no meio da conversa, lamentava-me”. O sujeito poético relembra a resposta que deu a Belena (“Eu ouvia-a / e só lhe respondia:/ são temporadas!”) mas no seu interior (“de mim para mim”), apreciando a atenção e compaixão da sua interlocutora.

A *posteriori* o sujeito dramatiza, encena, um final diferente para a conversa ocorrida no dia anterior. O que não foi dito a Belena é agora confidenciado ao diário e o monólogo interior é um hipotético diálogo em que o eu se (re)cria para melhor se observar. A forma de apresentação dos tópicos segue processos habituais na escrita ireniana: “novidades” (acerca das quais nada mais é dito), as “flores” – elemento vegetal

⁴⁸ A propósito desta personagem de Wilde, veja-se Morão, 2001: 18-19 e 46-47. A peça *Salomé* foi representada no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, em 1931/32. Em 1920 a Editora Aillaud e Bertrand publicara-a, com tradução de António Alves.

recorrente em Irene Lisboa⁴⁹ –, dando origem a uma digressão sobre as flores da véspera e, por fim, a própria fala de Belena, referida pela segunda vez, atribuindo ao verbo o poder de instituir uma relação afectiva. Dessas palavras decorre a conclusão do poema: o que foi dito e que a memória registou conserva a singularidade de Belena que, no presente, não só é definida pela tripla adjectivação enumerativa e acumulativa (“simpática”, “afável” e “interessante”), como é superlativada, destacando-se entre “todas as raparigas”, graças ao percurso apreciativo do eu, instaurador de um vínculo à personagem.

Esta análise pretendeu esclarecer alguns dos processos centrais na representação do mundo interior na poética ireniana; outros exemplos, no decurso do trabalho, desenvolverão, consolidando-os, os tópicos aqui expostos.

As linhas sumariamente apontadas darão forma ao itinerário de leitura da poesia de Irene Lisboa seguido nesta dissertação, pesquisando os modos de representação do universo interior e do tempo pessoal de um sujeito que se procura, como se em viagem gnóstica e auto-reflexiva, intentando alcançar formas de permanência e, simultaneamente, de consciência e aceitação do seu inevitável carácter transitório. Observar-se-ão as estratégias discursivas adoptadas quer na representação desse sujeito poético e da sua mundividência, quer na representação da temporalidade (e seus limites) que o envolve e define. Desejando confirmar a lição de Óscar Lopes: “Nada na vida é esteticamente neutro, porque nada é efectivamente neutro” (Lopes, 1970: 28-29) .

Os volumes de 1936 e 1937 serão considerados não apenas enquanto conjuntos de textos particulares, independentes e específicos, mas também como estabelecendo entre si relações de semelhança e continuidade. Conforme tem sido referido⁵⁰, trata-se de peças de um universo maior, o de uma Obra, de que são parte integrante e da qual não devem ser isolados, sob pena de muito se perder dos seus sentidos.

⁴⁹ Símbolo do princípio passivo associado ao feminino, as flores representam as virtudes da alma e a perfeição espiritual, podendo também ser vistas como remissão para o Éden primordial. Ao mesmo tempo, recordam a instabilidade e o carácter fugidio da beleza, sendo um dos ícones da *vanitas* (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982: 447-448).

⁵⁰ Cf. Morão, 1991a: 8-9.

2.1 *Tal qual como quem passa as contas de um rosário...* ⁵¹ O registo diarístico. O sujeito e o tempo da escrita.

Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam a sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões: pois tinham muito que ver! (...) e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica.

Almeida Garrett (2010: 89-90)

O termo Modernismo – designação adoptada por comodidade, ressaltando-se a pluralidade do fenómeno⁵² – define as experiências estético-literárias das primeiras quatro décadas do século XX, pelo menos atendo-nos ao caso português. Caracterizam-se estas correntes, de forma genérica, por uma manifesta descontinuidade relativamente aos cânones, a tudo o que é percebido como *antigo*, valorizando-se a *novidade* e o *estranho*, e por uma subtil continuidade, inscrevendo-se (mesmo que de forma aparentemente ténue ou pouco valorizada) na tradição literária nacional⁵³.

O Modernismo português é um assunto masculino. Descontem-se os breves jogos de heteronímia feminina de Fernando Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues, as identificações, fantásticas e frequentemente fantasmagóricas, com “o outro género”, de Mário de Sá-Carneiro e o “gueto para as mulheres poetas”, rotuladas de “poetisas do amor”, para onde são empurradas as autoras dos anos 20 (cf. Alonso, 2008: 244).

Haverá, então, forma de contornar a invisibilidade e a marginalização a que, historicamente, estão sujeitas as mulheres em geral e as poetisas⁵⁴ em particular? No alvor da modernidade portuguesa apenas três mulheres são reconhecidas como suficientemente excepcionais para escapar ao condicionamento ideológico da sociedade patriarcal que atrás se delineou: Florbela Espanca, Judith Teixeira e Irene Lisboa⁵⁵. E, destas, apenas a primeira parece reunir as condições que lhe asseguram a legibilidade e

⁵¹ Lisboa, 1991: 72 (*Um dia e outro dia...*).

⁵² A este respeito ver, por exemplo, Silvestre, 2008; a introdução do volume organizado por Dix e Pizarro, 2011; ou Júdice, 2013b: 8-10.

⁵³ Cf. Morão, 2011e.

⁵⁴ Prefere-se o vocábulo “poetisa” ao actualmente aceite e generalizado “poeta” para designar a mulher que escreve poesia, por se entender que a segunda designação torna invisível a história de preconceito, desigualdade e marginalização que pesou sobre as mulheres escritoras. Pretende-se afirmar uma posição crítica quanto ao comum juízo de valor que hierarquiza as “poetisas”, de menor qualidade, e as “poetas” que, pelo seu génio, adquirem a excepcionalidade que as equipara aos homens (e que, por esta via, se reconhecem como a medida e o cânone).

⁵⁵ O verbete de Cláudia Pazos Alonso no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* é incisivo a este respeito: “Os três grandes vultos femininos do modernismo português são sem sombra de dúvida Florbela Espanca, Judith Teixeira e, mais tardiamente, Irene Lisboa” (2008: 244).

subsequente aceitação, depois de ultrapassada a resistência provocada sobretudo pelos escândalos biográficos: apesar do seu desdobramento em “tentativas de obsidiantes (des-) construções da identidade” e do conteúdo “subversivo” de alguns dos seus versos (Alonso, 2008: 244), Espanca não põe em causa nem a identidade de género nem as relações afectivo-sexuais normativas entre homem e mulher⁵⁶.

O mesmo não se poderá dizer da decadentista e vanguardista Judith Teixeira, que exhibe de forma ainda mais ousada a sexualidade feminina e o imaginário lésbico em vários dos seus poemas, desafiando, explicitamente, as normas sexuais da época.

Quanto a Irene Lisboa, a sua proposta, que inova de uma forma mais profunda, é demolidora em relação ao poder simbólico masculino e, por isso, mais difícil de compreender e assimilar. Apesar de não se poder falar de um feminismo de escola nos escritos de Irene, Graça Abranches não deixa de a referir, ao lado de Florbela Espanca, no seu verbete acerca do Feminismo em Portugal: “Esta consciência feminista no campo literário terá sobretudo uma tradução temática, e ocasionalmente ‘formal’ (casos do modernismo marginal de Florbela Espanca e Irene Lisboa)” (1997: 502).

Ainda segundo Alonso, que assinala a proximidade entre Pessoa-Soares do *Livro do Desassossego* e Irene Lisboa de *Solidão*, tal concepção poética vai muito mais longe:

A poesia de Lisboa (...) inaugura uma nova fase da escrita feminina na transição para o Segundo Modernismo, pela forma inédita como põe em causa as conturbadas relações entre o conceito de génio e as suas complexas ramificações a nível de género literário e género sexual. (Alonso, 2008: 246)

Note-se que o carácter inovador da poesia ireniana não se limita ao pôr em causa de uma tradição lírica dita feminina; os seus poemas revelam novos procedimentos no modo de encarar o trabalho de escrita, tanto em termos formais, como conceptuais, que serão rapidamente reconhecidos e apreciados pelos seus pares do género masculino. Ao contrário de grande parte das suas contemporâneas, Irene Lisboa partilha das preocupações artísticas que ocupam os poetas da modernidade e disso dá conta a “mulher” que se apresenta como sujeito da sua poesia.

Leia-se, a este respeito, o poema “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 181-183), que se inicia com o verso “Leio o que tenho escrito”. Trata-se de uma arte poética – sendo um dos muitos textos que Irene dedica à reflexão sobre a estética e a escrita – em que o sujeito lírico discorre acerca do valor das palavras, da génese e da função do texto e

⁵⁶ Irene Lisboa é sensível ao artificialismo de muita da poesia de Florbela Espanca e às profundas diferenças entre ambas, como se depreende desta apreciação: “Esta mulher é realmente uma parnasiana, lasciva e medida. É uma delicada trabalhadora do verso e uma sensualista. A sua dor é radiosa, iluminada, coerente e elegante” (Lisboa, 1992: 17).

da relação entre arte e vida. O trabalho poético como técnica rigorosa e experimental, opondo-se à noção romântica da inspiração lírica está patente, por exemplo, no seguinte passo do poema:

Em cada palavra pego
como se ela fosse material...
Solto-a das outras,
ensaio-a,
olho-a...

(...)

Distingo-as,
separo-as,
arrumo-as,
limpo-as...

(Lisboa, 1991: 181-182)

Mais adiante, reflecte-se acerca da relação entre a arte e a realidade vivida, para concluir que estas se inter-relacionam – “(...) a minha estética/ (e a dos outros?)/ é a consequência,/ o real reflexo/ da minha acanhada vida.” (*idem*: 182); por isso, uma terá necessariamente a dimensão da outra: se a vida é “acanhada”, a estética será “de retalhos,/ de insignificâncias...” (*id.*, *ibid.*). Entre a generalização (a estética “dos outros”) e a particularização (“a minha estética”), o sujeito interroga sobretudo a sua situação face à escrita, à sua “arte”, diminuindo-a, por diminuta ser também a sua vida: “patetinha,/ pobrezinha...” (*id.*, *ibid.*). Assinale-se também o problematizar da relação entre a actividade intelectual de produção artística e as vivências e/ ou sentimentos que lhe servem de matéria-prima, a fazer pensar em alguns textos de Fernando Pessoa ortónimo⁵⁷. O sujeito justifica a pobreza da sua estética com as suas carências existenciais:

¡Arte de quem não vive,
de quem pouco sente!
de quem não sabe o que sente...

(Lisboa, 1991: 182)

A última estrofe do poema questiona o amor às palavras, representação da vida que parece apresentar-se como um substituto para a própria vida:

¿Amarei eu, realmente,
as palavras?
Se assim é...

⁵⁷ Nomeadamente o poema “Tenho tanto sentimento”, nos seus versos finais: “E vivemos de maneira/ Que a vida que a gente tem / É a que tem de pensar” (Pessoa, 2008 [1942: 179]). Estes versos são citados por Irene em *Apontamentos* (1943), comentando as suas leituras, antigas e recentes, do poeta (cf. Lisboa, 1998: 111-115).

Miséria!
Amar palavras!
Sinais! Palavras!

(Lisboa, 1991: 182-183)

E se este amor pelas palavras se apresenta como consolo e matéria de lamentação, não o será certamente para quem lê. Pois que permite o acesso a um universo singular, generosamente tornado presente, para que possa ser visto e ouvido: “Irene Lisboa fez seu esse mundo de escassez, entrou por ele dentro delicadamente, à escuta dos gritos e dos rumores” (Morão, 1997b: 14).

Por outro lado, Irene Lisboa empenha-se em cumprir o desígnio enunciado por Almeida Garrett nas suas *Viagens na Minha Terra* (1846), fazendo crónica de quanto vê e ouve, de quanto pensa e sente, servindo-se das “viagens” que faz a partir da sua casa, da sua janela, da sua rua, da sua cidade, ou de si mesma, e assumindo-se, assim, herdeira dos grandes narradores digressivos do século XIX, de algum romantismo e da tradição confessional portuguesa⁵⁸.

O volume de 1936, *Um dia e Outro dia...*, apresenta-se como o “Diário de uma mulher”, designação genológica reiterada no final do poema introdutório (“¿Como poderá um diário/ deixar de ser monótono,/ corrente/ e vulgar?”, Lisboa, 1991: 37) e repetida ao longo da obra⁵⁹, e inclui poemas, na sua maioria, relativamente longos, ocupando quatro, seis e mesmo dez páginas. Estes poemas constituem breves narrativas em que o sujeito deriva de um para outro assunto, por associação livre, nem sempre muito evidente, representando-se um monólogo interior, de acordo com a técnica do *stream of consciousness*⁶⁰.

Já o livro subsequente, *Outono havias de vir*, não reclamando para si, explicitamente, o uso do registo diarístico e sendo constituído por poemas mais curtos, mantém, apesar disso, a “notação curta, fragmentária e intimista, que é própria do cânone desse tipo de narrativa [diário]” (Morão, 1991a: 10). A mesma autora sublinha ainda que o género *diário* é “trabalhado e desmontado” (*id.*, *ibid.*), pois os dias não são realmente datados, a sua sucessão é simulada e, conforme já foi referido neste trabalho, permite que seja o leitor a (re)criar uma cronologia. Assim, se dá, em simultâneo, uma ideia de decurso ou progressão temporal, e de repetição, monotonia, igualdade dos dias. Como bem nota a ensaísta:

⁵⁸ Tópicos desde logo assinalados por Paula Morão (1989:16-17).

⁵⁹ Nomeadamente: “a última página/ do meu diário de um mês,/ de um mês e semanas” (Lisboa, 1991: 179) e “Este diário estava acabado” (*idem*: 253).

⁶⁰ Cf. por exemplo Croquette, 1997 ou Anacleto, 1999.

O tempo é, portanto, não uma marca da diferença, não o individual de cada dia concreto, vivido, mas a rasura disso; e o diário terá de ser ‘monótono, /corrente/ e vulgar’, porque a vida de que se fala é feita de dias assim, líquidos como ‘água dos rios’ passando sobre as coisas e tornando-as indiferenciadas.

(Morão, 1991a: 10-11)

Entre a ousadia inovadora e o conhecimento da tradição, assiste-se à reescrita de um género canónico: sem descartar completamente a estrutura do diário íntimo, Irene Lisboa aproxima-se do almejado “género novo e ainda inominado, construído ao longo de toda uma obra pela negação do acabado (*idem*: 10).

Aquando da publicação do volume, Castelo Branco Chaves foi sensível ao significado da opção por uma escrita de cariz diarístico pois, segundo o crítico da *Seara Nova*, o diário íntimo “[é] o género menos constrangedor e mais próprio a um auto-enamoramento e aquele onde o escritor mais livremente pode saciar a ânsia de singular ou de raro que atormenta todo o espírito romântico” (Chaves, 1936: 237). Mesmo se parece não entender que a singularidade da autora se traduz inclusive na aparente desorganização e ausência de esforço que são, na realidade, estratégias de representação de um discurso muito trabalhado⁶¹. Chaves atribui tais aspectos àquilo que classifica como “a específica sensibilidade do génio feminino” considerando que neste diário se revela uma autora “escrava da sensação, apaixonada cultora da inquietação e do tédio”, próxima de Katherine Mansfield por serem “temperamentos literários muito afins” e de António Nobre pela “feminilidade”⁶² (*id.*, *ibid.*).

O poema “outro dia” (*UDOU*, Lisboa, 1991: 72-81), cujo primeiro verso é “Decidi que viria escrever”, pode ser visto como paradigmático dos processos desta escrita. Se lido na sua globalidade, o texto revela um percurso: desde a decisão da escrita como atitude consciente, passando para uma reflexão sobre essa escrita, resvalando em seguida para digressões relativas à vida do sujeito e ao ambiente por ele percebido, para voltar à problemática da escrita, aos sentimentos por ela despertados, e terminar com fragmentos narrativos. O último conjunto de estrofes parece constituir, na realidade, a história que o eu desejava contar: “desta vez/ vou falar da Sebastiana” (*idem*: 79). Porém, até se deter nessa personagem, o sujeito procurou representar o movimento dos seus pensamentos, da sua consciência digressiva.

⁶¹ Sendo que hoje em dia ninguém questiona, seguramente, esta constatação do poeta e crítico Gastão Cruz acerca de I. Lisboa: “a construção de um discurso que se quer desconstruído, ou mesmo, por vezes, quase desajeitado, cria uma das mais fortes e originais poesias do nosso século XX” (Cruz, 2008: 24).

⁶² Aspecto a que já se aludiu no ponto 2. deste trabalho, p. 30, a propósito das dificuldades na leitura da poesia ireniana.

Regresse-se ao início para atentar no primeiro fragmento desta construção poética. O sujeito regista o acto de escrita como parte de uma disciplina auto-imposta e de um ritual. Anotando, ainda que sem grande rigor, a hora do dia (“Logo de manhã”, *idem*: 72), o sujeito passa para o diário alguns dos seus pensamentos (situação habitual na tradição do “diário íntimo”). E descreve o seu processo de trabalho, através da metáfora do “fio de imagens” – ecoando, mais uma vez, a leitura de Camilo Pessanha – que se pega “de ponta a ponta”, se vai “tacteando” e “esbagoando” (*id.*, *ibid.*). Note-se a forma como é apresentada a tarefa, pelos processos retóricos de adição e acumulação, de forma gradativa, culminando com uma comparação: escrever assemelha-se ao ritual do terço, “como quem passa as contas de um rosário...” (*id.*, *ibid.*). A recitação enquanto se passam “contas” por entre os dedos, presente em diversos rituais religiosos, configura uma temporalidade ritualizada que parece aplicar-se na perfeição à escrita deste “diário”. O sujeito, ocupando-se de tarefas ou pensamentos mecânicos como se cumprisse um ritual, permite-se digressões, ao sabor de uma consciência liberta do seu controlo. Este processo funciona como um portal de acesso a níveis de consciência que se sobrepõem ao pensamento imediato.

Por exemplo, na segunda estrofe, o sujeito rememora um diálogo acontecido na véspera, para dele concluir acerca da sua atitude face à vida: “Nada me importa!”. Esta asserção será explicitada através de uma enumeração que a justifica e que, pelo emprego de frases negativas, confere ao discurso um tom levemente irónico: “não tenho (...) senão”, “não vou”, “não é”, “não leio”, “ignoro” (*id.*, *ibid.*).

Após uma breve pausa, técnica habitual da escrita ireniana, como já se verificou, a atenção do eu passa para o exterior e aproxima-se do momento presente, como se o tempo atmosférico estivesse em consonância com os movimentos da consciência do sujeito⁶³:

Sol! Chuva!
Alternâncias do tempo,
eis o que me impressiona
e não posso desconhecer.
Deitada, ouvia
Aquele esquisito rumor,
mal distinto,
quase inapercebido,
da chuvinha...
parecia-me um ruído de ratos,

⁶³ A fazer pensar em alguns poemas de Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos, como “Chove muito, chove excessivamente” ou “Começa a haver meia-noite e a haver sossego”, relação que tem sido notada pela crítica (cf., por exemplo, Martinho, 2013: 61-64).

um roer, roer...
Mas agora,
nesta hora,
que desabamento!

(Lisboa, 1991: 73)

Refira-se ainda a recorrência de um estado favorável à atenção, à deriva ao sabor do pensamento, à reflexão digressiva: são os momentos de pausa, de acalmia relativamente à agitação que rodeia o sujeito, que frequentemente adopta a posição deitada ou, menos vezes, sentada. Com o abrandar da acção, assiste-se a uma concentração nos ruídos envolventes que rapidamente propicia as associações de ideias, e como que transporta o sujeito para o seu interior. Destes movimentos da consciência e da alternância da atenção do exterior para o interior e vice-versa, se vai dando conta na escrita dos poemas.

As apóstrofes dirigidas à chuva, transformada em interlocutor e duplo do sujeito, prosseguem o monólogo interior, ao ritmo da consciência digressiva: depois de constatar a violência do aguaceiro o sujeito detém-se na sensação de prazer, reflectindo acerca da conformidade da linguagem relativamente às realidades que descreve. As associações prosseguem ao ouvir “[um] melro/ com o seu inigualável,/ lindo assobio” (*idem*: 74), que faz derivar o sujeito para os “jardins que ninguém vê” (*id.*, *ibid.*) e que se constituem como uma crítica às desigualdades sociais. E dessa reflexão se passa a pensar a “prosa versejada” (brilhante designação, pelo aparente oximoro, para esta nova forma poética) que o sujeito sente como interminável, dando assim conta do tempo que se estende enquanto escreve o poema. O método de trabalho é posto em causa por demasiado minucioso, reconhecendo a escolha subjectiva dos aspectos a representar e a sua (aparente) desordem:

¡Esta prosa versejada,
que tenho debaixo de mão,
ameaça eternizar-se!
Se eu continuar descrevendo
todas as impressões
de uns momentos
de indolência...
Mas não, salteio-as.

(Lisboa, 1991: 74)

As referências a outros elementos naturais (“jardins”, “flores”, “luz”, “vento”) conduzem à ideia de que a própria natureza pode ser artificiosa na composição do seu “quadro”, lembrando as suas representações artísticas no cinema ou na pintura e servindo de pretexto a mais digressões do eu lírico: “Em tanta coisa pensei,/ antes e depois,/ de ter

notado as flores...”(*idem*: 75). Mais uma vez ao sabor da “corrente de consciência” aparecem recordações de um episódio “de dois homens” (*id.*, *ibid.*) que são descritos em traços breves largos, como uma pintura impressionista, e logo abandonados em virtude de um novo pensamento que vem justificar o anterior. Afinal esta lembrança foi provocada pela consciência da passagem do tempo: “Nisto pensei, creio,/ por ter passado por um espelho,/ ao levantar-me” (*idem*: 76). A observação do rosto no espelho, fazendo pensar numa imagem da *vanitas*⁶⁴, leva o sujeito a rememorar um acontecimento tranquilizador, pois se os homens jovens admiraram esta mulher é porque o tempo ainda não marcou desagradavelmente a sua face (“as linhas do meu rosto/ ainda se não decompõem.../ conservam qualquer graça” (*id.*, *ibid.*)).

De pensamento em pensamento, chega-se novamente aos problemas da escrita, retomando um dos tópicos frequentes e merecedor de nova atenção :

hoje que me dou sem rebuço
à insistemização,
à ininteligência,
à banalidade
e à própria vulgaridade
de escrever mal,
para escrever muito...

(Lisboa, 1991:77)

Através de outro dos processos retóricos insistentes na escrita de Irene Lisboa, a *detractio*, o sujeito expõe o seu método de trabalho, recolhendo a soma de substantivos depreciativos na expressão “escrever mal”. No entanto, esta negatividade parece não ser exactamente o ponto de vista de quem escreve, mas antes uma afirmação de diferença relativamente aos “cultos e sabedores” de quem se afasta “sem pena”. Os versos finais desta estrofe são quase um manifesto pelo direito a não ser conforme a vontades e juízos críticos de terceiros:

Sou isto!
Não me peçam outros valores.
¿Para quê limitar
a escala dos espíritos?
¿Eu que faço e que posso?
Não, de certo,
Estabelecer sistemas de filosofia...

(Lisboa, 1991: 78)

⁶⁴ Designa-se por *vanitas* a “expressão do despojamento dos bens materiais e mesmo espirituais que radica em textos bíblicos” (Morão, 2011: 319). Estas manifestações artísticas glosam com frequência as palavras do *Eclesiastes*, 12: 8: “*vanitas vanitatum et omnia vanitas*” (“Ilusão das ilusões (...) tudo é ilusão”, *Bíblia Sagrada*, 2008: 1049).

Após uma nova digressão, motivada pela visão casual de “um burro carregado de hortaliça”, a lembrar Cesário Verde⁶⁵ e, eventualmente, a convocar o conto tradicional “O velho, o rapaz e o burro”⁶⁶, a observadora reflecte sobre a sua individualidade: “Eu, por tudo isto dou/ tendo das desigualdades da vida/ uma perfeita visão” (*idem*: 78). E dessa particularidade, solidária com “os vermes da minha conformação” (*idem*: 79), passa-se a generalizar sobre o direito à diferença: “existir é/ não se negar,/ não se deformar/ não se retrair...” (*id.*, *ibid.*). Na literatura ou na vida, recorde-se que esta posição é muito pouco consonante com a época e o género de quem a defende.

A mancha tipográfica assinala mais uma pausa no discurso que, em seguida retoma o diálogo, apresentado na segunda estrofe do poema, com alguém que se refere a “um fio,/ um fio de paisagem” (*id.*, *ibid.*) que acompanha a escrita. Esta metáfora que se repete em vários poemas aponta para o igualmente metafórico novelo que esta escrita vai desenrolando, ao sabor das suas digressões e que o sujeito aqui amplificará como “um fio de pena”, “um fio de revolta” (*id.*, *ibid.*), aludindo às diferentes matérias que, ao sabor do pensamento, compõem os seus versos.

O último conjunto de fragmentos deste poema que se alongou por dez páginas, ao estender do “fio de imagens” e das “contas de um rosário”, centra-se na mulher-a-dias, que parece ser a personagem real, exemplificativa do método que se defende. A “Sebastiana”, mulher humilde, sem estatuto social que justifique a atenção geral, é posta diante dos olhos de quem lê, ilustrando a importância das coisas simples, pequenas e banais que se desejam motivo da escrita. Por uma interessante metonímia, os “sapatos que a Sebastiana calça” (*idem*: 80) representam a sua proprietária que será retratada individual e socialmente, não sem antes se fazer uma digressão que permite situar no tempo e no espaço esta curta narrativa. De regresso aos sapatos da personagem, por recurso à hipotipose, “é como se os visse a arrastar-se/ pelos passos curtos/ da sua dona” (*id.*, *ibid.*). Passa-se à caracterização física, revelando a consciência das marcas causadas pelo tempo (“Parece que não foi feia...”, *id.*, *ibid.*), concluindo o sujeito lírico que talvez não tenha vontade de falar desta mulher. No entanto, o poema termina com reflexões acerca do “espírito da Sebastiana”, que deseja “novos amores” apesar da “viuvez recente”, aparecendo aos olhos do eu, eventualmente pelas diferenças que percebe entre ambas, como “curiosa” e “talvez comum” (*idem*: 81).

⁶⁵ Nomeadamente o poema “Num bairro moderno” (Verde, 2014: 28-32).

⁶⁶ Cf. a versão de Jean de La Fontaine, “Le meunier, son fils et l’âne” (1965: 89-90).

Estas questões, tanto no que diz respeito ao assunto como ao estilo, talvez só tenham sido plenamente compreendidas quando a distância temporal permitiu uma leitura crítica desapassionada, como o faz, por exemplo, Clara Rocha quando refere no verbete sobre o diário incluído na enciclopédia *Biblos*, “a produção diarística de Irene Lisboa, escritora que nos deixou um Diário em verso” (1997: 103). E, juntando-lhe os textos em prosa em que reconhece características afins (a saber, *Solidão*, *Apontamentos* e *Solidão II*), explicita:

Nestes textos, o exercício introspectivo conjuga-se com o jeito inato da observadora atenta à paisagem exterior, o impulso de escrever coexiste com a atitude metapoética e auto-reflexiva, a expressão de traumas e obsessões combina-se com a auto-interpretação psicanalítica, e o devaneio alterna com a consciência desenganada da vulgaridade do real. (Rocha: 1997: 103)

A insistência no tratamento dos mesmo temas e no uso de idênticos processos retóricos (sobretudo figuras de repetição e de ênfase) para dar conta da monotonia e da repetição dos ritmos, que marcam a passagem do tempo, torna sensível essa duração, condensada no verso “¡Noites, dias,/ eternidade e vacuidade!” (Lisboa, 1991: 87)⁶⁷. Copiando o movimento das águas do rio, a passagem dos ciclos diários reproduz o infinito temporal e os seus resíduos no corpo do ser humano recordam-lhe que “o pó voltará à terra de onde saiu”⁶⁸.

Sabendo que “[a]ll life writing is time writing” (Brockmeier, 2001: 876), reconhece-se que a escrita diarística permite ainda representar de forma clara a passagem do tempo, problematizando a relação do eu com a temporalidade. Sendo este um tópico que percorre toda a obra de Irene Lisboa, não poderia deixar de ser recorrente nos volumes de poesia em análise. A imagem da água que corre, simbolizando a perenidade do tempo e opondo-se à efemeridade da vida humana, encontra-se em diversos pontos da obra de Irene. É também com essa imagem que se introduz o leitor no universo de *Um dia e outro dia*; o movimento interior do sujeito, representado pelo “pequeno salto sentimental”, em nada perturba a “igualdade” do curso dos rios, funciona ao mesmo tempo como epígrafe e introdução ao registo “monótono,/ corrente/ e vulgar” (Lisboa, 1991: 37) que é, afinal, o da representação do tempo que passa⁶⁹.

⁶⁷ Como é apanágio da “confidência diarística” que, salienta Clara Rocha, “é uma concentração (nos dois sentidos do termo: procura introspectiva dum centro e atenção concentrada), mas o modo de escrita revela-nos um *eu* disperso, que se dá a conhecer por justaposição, e variável ao sabor dos dias ou mesmo das horas” (1992: 27, itálico do texto).

⁶⁸ *Eclesiastes*, 12: 7 (*Bíblia Sagrada*, 2008: 1049).

⁶⁹ Esta questão é apontada e explicitada no prefácio à reedição dos livros de poesia de 1936 e 1937 (cf. Morão, 1991: 9).

As metáforas líquidas são usadas com frequência, revelando esta consciência que é também característica da escrita do chamado diário íntimo:

Le journal intime, tentative toujours recommencée, évoque le gradient du temps, dont il inscrit des marques fugaces, d'une heure à l'autre démenties, telle la vaine entreprise de celui qui, selon le mot de Montaigne, s'efforcerait d'*attraper l'eau*. (Gusdorf, 1991a :12, *italico do texto*)

A leitura da poesia de Irene Lisboa serve de confirmação para estas palavras de Georges Gusdorf pois a diarista exerce o seu direito de retomar os assuntos, contemporânea de uma verdade que não pára, que se refaz diariamente, em constante devir. O que, no caso em análise, se estende a todos os volumes da sua obra literária, pois, repita-se, à autora não interessa o destino, mas sim o caminho, mil vezes refeito:

O quer que escreva, escrevê-lo pois, muitas vezes...Teimar pela realidade, pelo retoque, pelo mais que depõe, que aumenta, que alarga. Que me importa o limite, o acabamento? (Lisboa, 1999: 71)

A mesma ideia está presente na descrição do movimento da água da chuva, que tão bem a metaforiza:

Um pingo cai
e forma uma rosa...
um movimento circular,
que se espraia.
Vem outro pingo
e nasce outra rosa...
e assim sempre!

(Lisboa, 1991: 191)

Toda a observação é feita por referência ao sujeito, que observa o exterior sempre a partir de si mesmo, quer se trate da paisagem, do corpo próprio ou de outros, da vida particular ou de generalizações. Da mesma forma, numa circularidade que se vai reconhecendo, o exterior leva o eu para dentro de si, como que reagindo à subjectividade de toda a observação.

Tome-se como exemplo o poema “Chuva” (OHV, 1991:289) em que a visão das “espaçadas, casuais, agudas, oblíquas agulhadas” e das “[p]ingas que vão secando. Se vão arredondando,/ tornando imateriais e invisíveis” leva o sujeito a associá-las às “coisas da minha vida”. Essas coisas de que “já não se vêem os sinais”, que são menos do que “chuva nos vidros”, chegam ao pensamento do sujeito lírico por associação livre de ideias a partir da descrição subjectiva que é feita no início do poema. Sendo a chuva adjectivada do ponto de vista do eu, também as relações que se estabelecem têm origem no facto de que o sujeito está no centro do seu universo e tudo gira à sua volta, tudo é visto pela sua perspectiva.

Insista-se neste ponto, uma vez que se revela fundamental para compreender como se vai construindo este sujeito:

[a] concepção de escrita que caracteriza a obra de Irene Lisboa, toda ela: a sucessão dos dias é a matéria dos textos, indistinta da vida própria ou alheia, porque o lugar do sujeito é axial, centralizador mas permanentemente em mutação, em rotação. (Morão, 1997b: 12)

Através de figuras de repetição e de acumulação, processos retóricos como a reformulação, a amplificação, a reduplicação, a enumeração, a gradação, vai sendo demonstrado o movimento interior do eu que escreve, se escreve e se inscreve no tempo que reconhece seu. Registrando esta “incómoda, monótona, triste (...) passagem sensível do tempo. Sensível, ou reconhecível” (Lisboa, 1992: 117).

É igualmente importante notar que “o estilo de Irene trabalha sobre a ilusão do realismo ou do repentismo, que consistiria no escrever sobre o acontecimento e em simultâneo com ele” (Morão, 1997a: 8), o que se pode observar em poemas como “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 88-90) ou “Desassossego” (*OHV*, *idem*: 286). Nestes textos, como em muitos outros, o sujeito lírico refere-se a ações em curso ao mesmo tempo que escreve sobre elas, o que, a ser possível, seria pouco provável. A título de exemplo veja-se o primeiro poema referido, que se inicia com os versos seguintes:

Sereno?
Sim, faço por isso.
Deito a cabeça
no reverso de uma almofada...
e as lágrimas,
serenamente,
quentes, vagarosas,
rolam e caem...
Produzem um ruído surdo,
acompanhador.

(Lisboa, 1991: 88)

O tempo fica assim sob o domínio da escrita, que é também a única forma que o sujeito tem de o controlar, criando essa ficção. Ao tornar presente o passado, ao rever, recriar e modificar, de forma mais ou menos consciente, o tempo que vê desfilar, o sujeito apercebe-se de que ao registar o seu movimento interior, está a registar o tempo: “Sinto, não sei porquê,/ que canso e desfaleço,/ que o meu ardor decai./ Naturalmente envelheço...” (Lisboa, 1991: 63).

Deseja-se que os exemplos textuais tenham demonstrado que, como notou Marcello Duarte Mathias, “[o] diário é a sismografia do próprio tempo a passar, tempo presente a emergir e a sumir-se. Escrita do efémero, o diário é um dia que não tem fim.

Não há capítulo final porque todos o são e nenhum o é” (2001: 172). E se o diário funciona como cofre ou caixa de Pandora, onde cabem todos os segredos, esperanças e males do universo “[d]a que escreve” – para usar a apropriada expressão de Luísa Dacosta⁷⁰ –, o seu conteúdo deriva “[d]aquela impressão que um nada, uma furtiva/memória reanimou” (*OHV*, Lisboa, 1991: 317). Sobre o papel da memória tratará o próximo ponto deste trabalho.

⁷⁰ Expressão também destacada por Paula Morão no ensaio sobre esta autora que se pode ler no volume de 2011, *O secreto e o real*, pp. 189-204.

2.2 Voltar atrás para me socorrer...⁷¹ A memória do passado.

Este livro é só um estado de alma, analysado de todos os lados, percorrido em todas as direcções.

Fernando Pessoa (2013: 94)

Mnemósine, irmã de Cronos, assume-se como personagem fundamental de toda a escrita que para si reclama a notação autobiográfica. Quer se escreva à tarde sobre o que sucedeu nessa manhã, quer se narrem episódios da infância ocorridos há trinta ou cinquenta anos, muitas das questões que se colocam são idênticas. Desde logo, problemas de verdade e de selecção, ligados à (in)capacidade de representar vivências, independentemente do subgénero textual escolhido. Considere-se o que sobre isto diz Clara Rocha:

As palavras são um sinal de vida mas não são a vida em si; a escrita tem um “estatuto representativo” e o autobiógrafo “selecciona” as memórias, logo a narrativa autobiográfica, podendo ser uma dilatação do vivido nunca “restitui plenamente a totalidade do vivido”. (Rocha, 1992: 26)

Não pretendendo as formas de escrita autobiográfica, nomeadamente a que neste trabalho se refere – o diário –, ser uma reconstituição da vida, está-se antes perante uma tentativa de representar fragmentos, pois isolá-los e recriá-los poderá ser uma forma de confrontar o eu presente com um paradoxal “outrora agora”⁷². Esse passado feito presente assume tanto maior importância quanto maior o hiato temporal que separa o acto de escrita das vivências evocadas, ampliando o papel da memória, uma vez que as suas possibilidades no domínio da selecção e criação serão, à partida, maiores⁷³.

Ao longo dos diversos volumes da sua obra, a autora de *Começa uma vida* manifesta repetidas vezes a sua consciência e preocupação com estas problemáticas. Em *Solidão* (1939), pode ler-se:

Vejo-me. Estou vendo aqueloutra, destacada já de mim. E faz dó, aflige-me!
Aquele que nem sabia como se havia de sentir... que não sofria de nostalgia,
mas de um terrível sentimento de incerteza, e de desconhecimento de si própria.
Tão agitada, sempre tão desorientada! (Lisboa, 1992: 56)

⁷¹ Lisboa, 1991: 195 (*Um dia e outro dia...*)

⁷² Expressão que conclui o conhecido poema de Fernando Pessoa “Pobre velha música”, publicado na revista *Athena* em 1924 (cf. Pessoa, 2008).

⁷³ Nunca será excessivo sublinhar que uma coisa são as vivências e outra, bem distinta, as suas representações, particularmente na escrita publicada (a este respeito, pode ver-se por exemplo, Mathias, 2001: 165-168 e 176-178, bem como o esclarecedor artigo de Gastão Cruz, 2008: 21-28). Comparações e sobreposições produzem, frequentemente, inferências abusivas, a que também a autora em apreço não logrou eximir-se (cf., por exemplo, Hortense de Almeida, 1984).

A narradora, recorrendo à memória, coloca perante os seus olhos (através da hipotipose, artifício retórico) o seu eu passado e recria essa personagem, partindo do seu conhecimento actual. Como esclarece o diarista e crítico Marcello Duarte Mathias, “desenvolve[-se] uma constante interacção da memória com a sua decantação que resulta do momento presente e da visão retrospectiva do passado, tal como esse presente o revê e imagina” (2001: 168)⁷⁴.

Também os versos que abaixo se citam, do poema “ainda maio” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 203-206), podem ilustrar algumas destas questões. Composto por três grupos de estrofes (cada um deles um fragmento constituído por fragmentos menores), este texto principia por uma breve reflexão acerca do momento adequado à escrita, interrogando a necessidade de captar a fugacidade do instante (“¿Assentar à ligeira impressão,/ tão rápida/ que nem deu pena/ nem gosto?”, *idem*: 203). Conclui-se por um adiamento da tarefa (“Pois sim.../ mas ainda não” (*id.*, *ibid.*), talvez esperando o distanciamento temporal que torna o presente memória. À interrupção assinalada tipograficamente segue-se a alusão aos “versos/ de um poeta estranho,/ de outro país/ e de outra língua” (*id.*, *ibid.*), não nomeado, mas enaltecido por contraposição com “os nossos poetas”. A crítica a esses “velhos parnasianos,/ escravos do amor queixoso,/ da amabilidade sentimental,/ do dogma moral,/ da pieguice...” com “todas as suas agradáveis dores,/ todas as suas ideações” (*idem*: 203-204) revela a recusa do sujeito (e, aparentemente, da autora) em escrever como os seus contemporâneos. A poesia que o eu aprecia de forma muito positiva pertence a um “poeta vigoroso/ e dramático” (*idem*: 203) cujos versos são “declamatórios e ousados,/ graves,/ despidos de bonitezas/ e de pequenas luxúrias, / mal recatadas!” (*idem*: 204). A associação do possível local de escrita dos apreciados versos a um rio (“Do outro lado de um rio,/ de um inultrapassável rio...”)⁷⁵ leva à suspensão do discurso, num devaneio do sujeito lírico que será interrompido com o fim do fragmento.

O terceiro conjunto, também o mais extenso (pp. 204-206), interessa particularmente à problemática da memória da infância distante. Tendo em conta que a *digressio*⁷⁶ permite diferir o momento de abordar um assunto, o que aconteceu com a menção aos versos de outro poeta, o sujeito regressa agora ao tópico enunciado na abertura do poema. A “ligeira impressão,/ tão rápida” (*idem*: 203) é agora, por adição,

⁷⁴ Tendo também presente que “toda a memória é em parte imaginária” (Mathias, 2015: 401).

⁷⁵ E talvez ajude ao seu sentido recordar que “le fleuve symbolise l’existence humaine et son écoulement avec la succession des désirs, des sentiments, des intentions, et la variété de leurs détours” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 450), relacionando-o com as vicissitudes da existência humana.

⁷⁶ Estratégia retórica de afastamento do objecto do discurso, dando conta do alongamento temporal; cf. Lausberg, 1982: 256.

“[a] minha pequena impressão,/ que eu desejava descrever” (*idem*: 204) e tem origem no “som/ de um *harmónio*” (*id. ibid.*, itálico do texto). Esta aproximação sinestésica entre a imagem impressiva e o som que a origina estabelece uma relação intertextual com poemas de Camilo Pessanha e Fernando Pessoa⁷⁷, não só pelo processo alusivo como pela forma que procura representar a consciência digressiva e o fluir do pensamento, comum aos três poetas, possivelmente por influência do vate simbolista. O verso curto e o fragmentarismo, que fazem de Pessanha precursor de alguma estética modernista⁷⁸, imprimem ao poema de Irene Lisboa um ritmo que permite acompanhar o movimento desta consciência, ao sabor do “pequeno salto sentimental” (Lisboa, 1991: 37). O som do “harmónio” transporta o eu, através da associação de ideias, aos “tempos” recuados da sua infância rural:

Harmónio, de onde vens?
Dos tempos...
Assim tocavam os campónios
da minha infância,
os saloios.
Com um compasso cortado,
e uma melopeia sem beleza,
sentados nos muros,
ou nalgum cesto virado,
encostados às portas,
ou então andando...
Oíço-te, *harmónio*,
e apetece-me medir a minha vida
aos palmos.

(Lisboa, 1991: 204)

Como se a memória, activada pela sensação auditiva, levasse o sujeito poético em viagem ao passado (ou este, convocado, viesse ao encontro do eu), de novo ouvindo a melodia e assistindo aos acontecimentos da infância. Por isso, a rememoração, operando no modo realista e atenta ao pormenor, serve-se da hipotipose para descrever aquilo que se observa, inclusive a localização e a movimentação dos “campónios”, como se o sujeito reconstituísse e encenasse o episódio passado. Extraído da memória, o momento é submetido a análise pois encontra-se agora no presente, à mercê da capacidade (re)criadora do sujeito, que decide: “apetece-me medir a minha vida/ aos palmos” (*idem*: 204).

⁷⁷ Particularmente nítidas no poema “Violoncêlo” (Pessanha, 1995: 119), bem como em “Pobre velha música”, a que já atrás se aludiu, e “Não sei que sonho me não descansa” (Pessoa, 2008). Este último texto é referido explicitamente por Irene Lisboa em *Apointamentos*: “O seu *harmónio a guiar a dança nesse quintal* também me situa na minha adolescência” (1998: 115, itálico do texto).

⁷⁸ Pessanha evidencia “a pre-modernist dissolution of the discursive unity. It has become unstable, fragmentary, by its nature incomplete.” (Morão, 2011e: 19).

Assim, as três estrofes que se seguem apresentam aquilo que o eu define como “[o] primeiro palmo da minha vida” (*idem*: 205), consistindo na sua auto-representação enquanto criança e na descrição das “gentes do campo” (*id.*, *ibid.*). O sujeito revê-se como “criança pensativa” e “rapariguinha espigada”, cuja fragilidade explicita com recurso à metáfora “um fino caniço/ que todo o vento abalava...” (*id.*, *ibid.*). Depois, a atenção desloca-se para o exterior de si, pois a “toada do *harmónio*” provém dos trabalhadores e dos frequentadores dos bailaricos campestres:

(...)
O primeiro palmo da minha vida
teve a toada do *harmónio*.
Davam-lha os moços da enxada,
os pisadores do lagar
e toda a gente que ia
para as casas da *brincadeira*...

(Lisboa, 1991: 205)

Na segunda destas estrofes especifica-se o tempo referido que, afinal, se situa sobretudo na adolescência do sujeito lírico: “Meses soltos da minha infância/ e dois anos seguidos,/ os treze e os catorze” (*id.*, *ibid.*)⁷⁹. A “gente do campo” é caracterizada por dois traços adicionados (“bruta e louça”) e pelas acções de que o sujeito se recorda: “caminhar pelas estradas,/ tocar *harmónio*,/ cavar, vindimar” (*id.*, *ibid.*).

Na estrofe seguinte apenas se repete a sonoridade do *harmónio*, uma vez que o sujeito regressou à representação da “rapariguinha” que foi, procurando-a nos sentimentos de profunda tristeza e solidão que lhe descreve:

Sozinha, às tardes,
sentada nos muros altos,
até os corvos olhava
com simpatia...
E a cantilena do *harmónio*,
que me acompanhava, tantas vezes,
de fugida,
entristecia-me.

(Lisboa, 1991: 205)

E como parece ser essa a imagem, a “pequena impressão” que o som recordou ao eu, este reconhece que “[a]gora”, ao ouvir “sem esperar”, por uma inconsciente associação de ideias, presentifica “a lembrança/ daqueles sítios/ e das velhas impressões” (*id.*, *ibid.*).

⁷⁹ Este período de tempo constitui também o núcleo dos acontecimentos relatados em *Voltar atrás para quê?* (1956): “Dois anos, dois anos apenas, ela assim passou, seguidos mas incompletos. Tão longos, tão cheios e tão vazios! Lembrados como nenhuns outros da sua vida” (Lisboa, 1994: 33).

De novo a memória lhe permite ter diante de si o espaço, o tempo e a personagem que chega ao presente:

(...)
uma rapariguinha amorosa,
arisca,
sem família,
romântica e abandonada.

(Lisboa, 1991: 205-206)

Deste modo se representou um percurso: o sujeito que caminha, dirigindo-se “para as planícies e os vastos palácios da memória” em busca dos “tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram”⁸⁰, caros ao teólogo de Hipona. Assim se acede às “imagens das coisas, percebidas pelos sentidos, que ali estão à disposição do pensamento que as recorda” (Santo Agostinho, 2004: 242).

Tal como acontece no poema “meados de junho” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 213-218), em que o eu se confronta com “[o]s choupos enfolhados/ verdes,/ ramalhudos” e manifesta a sua consciência do processo rememorativo: “Vejo-os/ e lembro-me de outros choupos,/ de um pequeno rio...” (*idem*: 213). As sensações do presente constituem-se como ponte que, momentaneamente transposta, leva o sujeito em viagem a um passado, país estrangeiro⁸¹, que se vai reconhecer com os olhos da actualidade. Esta “simple evocação/ dos primeiros choupos/ que conheci” (*id.*, *ibid.*) levará o sujeito poético, após uma descrição de intenso impressionismo pictórico, a dialogar com a natureza personificada (“Ó terra bela,/ esplendorosa e eterna,/ animadora de todas as vidas,/ nós que somos?”, *idem*: 215). Algumas estrofes depois, o eu dirige-se às árvores que, por antítese, ilustram a condição da mulher, que deve renunciar à sua natureza:

Ó árvores!
derramar-me,
abrir meus braços,
oferecer-me,
como vós,
não posso!
Tenho de calmar-me,
de refrear-me!
Meus inquietos sentidos,
infelizes e adoidados,
devo calar...

(Lisboa, 1991: 217)

⁸⁰ Santo Agostinho, 2004: 241.

⁸¹ “The past is a foreign country: they do things differently there”, *incipit* do romance de L. P. Hartley, *The Go Between* (1953), citado no título do ensaio de David Lowenthal (*The Past is a Foreign Country*, 1985).

Tal como no passado, os elementos naturais, aqui representados pelas árvores, constituem-se interlocutores e duplos do sujeito. No entanto, o tempo vai passando e “[p]ara trás vão ficando/ as árvores contentes,/ e a paisagem, mais banal,/ vai-se desenrolando sempre.” (*idem*: 217). Porque “[t]udo passou” (*idem*: 218), o eu evoca a linha temporal que liga o passado ao presente para reconhecer que a travessia da “paisagem” se fez mais de vontades do que da realização dos seus desejos (figurados no agitar dos braços que são sinédoque do corpo):

Paisagem,
¿como te atravessei eu?
Rasgando-te com as minhas cobiças
e com ligeiros,
irreprimidos gestos de braços...
(Lisboa, 1991: 218)

Outro poema de *Um dia e outro dia* se reveste de particular interesse no que diz respeito não só ao processo rememorativo que conduz à revisitação do passado como também às suas finalidades. Trata-se de “ainda maio” (Lisboa, 1991: 193-202), reflexão acerca de algumas memórias da infância e adolescência. São aqui recuperadas algumas linhas temáticas já referidas, como é o caso da cessação do movimento e da agitação ligada ao espaço exterior – neste caso provocada pela doença – que leva o sujeito a representar-se “inibida de movimento, prostrada”, na “tranquilidade da cama”, em posição horizontal que se associa à interioridade e à introspecção. O eu tem plena consciência disto e generaliza-o: “O espírito flutua-nos,/ ora severo,/ ora desprendido” (*idem*: 193).

A relação entre o espaço exterior (fora de casa; fora do sujeito; ruído, agitação) e o espaço interior (dentro de casa; dentro do sujeito; silêncio, tranquilidade) esclarece o acesso ao mundo interior: das coisas que a ocupam (“[e]ntretiveram-me os pregões,/ os passos, os sons, as vozes”, *id.*, *ibid.*), a doente passa aos seus pensamentos. O estado de imobilidade forçada provoca no *eu* reacções mentais “de vez em quando” – em certos pontos da passagem de um tempo que se sabe inexorável (“Passou um dia,/ outro vai passando”), que este enumera: “irritações/ desesperos/ assomos de cólera mental...” (*idem*: 194). Note-se como a sinonímia e a acumulação de traços amplificam, reforçando-a, a violência das recordações que serão explicitadas em seguida.

Inicia-se a revisitação do passado (“De tudo me lembro”), acedendo-se a uma memória persistente, indistinta e global. O sujeito poético lembra-se das personagens e dos acontecimentos e “até,/ da minha infância” (*id.*, *ibid.*), memória aparentemente

involuntária e talvez indesejável. Posto perante uma retrospectiva autobiográfica, um exercício de autognose, a partir do olhar “para trás”, não será com inocência da época, mas “com impiedade e dura lucidez” (*id., ibid.*) que se revê o passado. Recorrendo à hipotipose, o eu coloca-se perante si (“Revejo-me”, *id., ibid.*), mas tem nítida consciência de que se está a ver à distância, a partir do presente e com o filtro da memória (“Ainda hoje me parece”, *id., ibid.*). A adolescente “tão infeliz” é facilmente reconhecível pelo leitor da obra de Irene Lisboa como coincidente com a protagonista das novelas autobiográficas, nomeadamente de *Voltar atrás para quê?* (1956).

“Ainda hoje” (*id., ibid.*) apresenta uma notação de tempo subjectivo, que parece fixar-se, como se cristalizado nos males da adolescência. Fica também clara a consciência de que o passado é visto pelo que aparenta no presente, já que só pode ser revisitado à luz da experiência adulta do sujeito. No presente, mantém-se a dor do e pelo passado, sofre-se pelo “¡grito que nunca foi articulado!” (*id., ibid.*), desejando regressar às vivências passadas para com elas se reconciliar ou mesmo para alterar a forma como foram vividas, para se “aliviar de um pesadelo” (*id., ibid.*), a adolescência. Voltar ao passado poderia ser uma forma de amenizar um sofrimento que se prolongou até o momento actual. O “pesadelo” é amplificado (“drama”), acentuando-se o seu carácter ficcional: representação através da escrita e criação de cenas. Duplamente adjectivado (“miserável” e estúpido”, *idem*: 195) torna-se uma tentativa de criar uma distância crítica, amargamente irónica. As personagens são “[g]ente corrupta e ambiciosa”, breve enumeração que culmina em “sem coração” (*id., ibid.*). Apresentando-se (por hipotipose) perante os olhos do eu, como se fosse “pintada” numa tela “imperecível”, esta “gente” não pode ser esquecida nem eliminada – trata-se de uma memória obsessiva que se articula com o presente.

Consciente da influência dessas recordações na sua vida actual (“só,/ alquebrada e tristonha”, *id., ibid.*), o sujeito manifesta aquilo a que chama “desejo romântico,/ impossível”, de reviver e reescrever a sua adolescência (“Voltar atrás”). É dada uma resposta à questão que titulará a novela *Voltar atrás para quê?*: “para me socorrer...” (*id., ibid.*). Talvez para recriar uma infância e uma adolescência de que se pudesse lembrar sem dor e servissem para reescrever igualmente o presente. Como nas palavras, muito mais recentes, do poeta Manuel Gusmão, que parecem responder à “mulher” que escreve este diário:

Põe uma pedra
uma pedra sobre a infância

Para que de vez se cale essa respiração
Contida suspensa no escuro

(...)

Põe uma pedra sobre outra pedra. Inventa uma
outra infância de que possas recordar-te. (...)
(Gusmão, 2004: 50-51)

Para que serve então o registo das memórias que, como diria Pessanha, passam “como a água cristalina”, deixando o sujeito como “[e]stranha sombra em movimentos vãos”⁸²? A rememoração parece ter a capacidade de acalmar os conflitos do sujeito com o seu passado, pela atitude (re)criadora que dele exige e pelo facto de se observar à distância. Como bem notou Manuel de Freitas, “[o] tempo existe – *existe-nos*. E é condição sua que nenhum sorriso, encontro ou desencontro se possa repetir, sequer na memória (talvez a *ficção suprema*)” (2005: 62, itálicos do texto). Por isso, o tempo trabalha com a memória na reelaboração do passado, como já se referiu, ao seleccionar, ordenar e rever, a partir do presente, os acontecimentos, os lugares e as pessoas que o habitaram.

Referindo-se ao diário, “íntima terapia”⁸³, Marcello Duarte Mathias esclarece que, diferentemente da autobiografia, “o diário é a memória a construir-se (...) por entre lacunas e desalentos. Todos os dias, o diarista reescreve a primeira página. Ponto de chegada e ponto de partida” (2001: 196). No caso da autora que se analisa, o diário terá alguns cruzamentos com a autobiografia, pois são tratadas tanto as memórias mais recentes (as que se vão construindo) como as mais antigas (as que se reconstroem).

Perto do final da ficção autobiográfica *Voltar atrás para quê?* (texto datado, recorde-se, de 1954⁸⁴), a narradora reflecte de forma extensa acerca dos limites da representação que a ocupa. O fragmento que ocupa as páginas 118-119 (Lisboa, 1994) questiona a auto-representação enquanto construção ficcional partindo da preocupação em não fazer “um romance”. Porém, quem escreve é assolada por um “pensamento súbito: toda a vida é romanesca” (*idem*: 118), que a irá conduzir à constatação de que toda a narrativa de vida é recriada, “haverá que apresentar, que impor” (*id. ibid.*), a partir de “retrospectivos olhos” (*idem*: 119). No mesmo livro, Irene Lisboa interrogar-se-á: “Todas estas coisas guardadas no limbo da memória, expostas um dia, corporizadas por

⁸² Pessanha, 1995: 102.

⁸³ Mathias, 2001: 195.

⁸⁴ Morão, 1994c :7, ressaltando-se a gralha relativa ao mês de falecimento de Irene Lisboa, Novembro, e não “Dezembro” como se indica.

uma censura tardia e despropositada, que valor ainda podiam ter?” (1994: 30). A memória, ainda que incapaz de revelar a verdade procurada, serve para garantir que o sujeito *foi*, que teve uma identidade, e que transitou, partindo dela, para o presente. Considere-se o que escreve Michael Sheringham:

(...) the office of memory is to gather, preserve and unify. Memory is redemptive: its miracle is to remedy apparent disparateness and loss by restoring a living continuity. Against the dissolution of time, memory asserts permanence and timeless essence. (Sheringham, 2001: 597)

Também Paula Morão, a propósito do livro *Crónicas da Serra*, escrito no final da vida de Irene e editado postumamente, conclui:

Tudo faz sentido, um sentido integrado, pois – memória distante, infância e tempo de agora são constitutivos de um só e mesmo sujeito, sempre regressando ao interior de si mesmo, agora apaziguado. (Morão, 1997b: 14)

Estas palavras sintetizam o papel da memória do passado mais recuado não só nos volumes de poesia como no conjunto da Obra de Irene Lisboa, reiterando a sua unidade.

“O fiapo de guita”, incluído no livro *Outono havias de vir* (*idem*: 308-309), igualmente merecedor de atenção quando se deseje observar como esta autora pensou a memória, é exemplar relativamente a um dos traços mais característicos da escrita de Irene Lisboa. Como afirma Gastão Cruz, esta autora procura “cingir-se à realidade de um dia-a-dia aparentemente sem relevo nem história” (2008: 23). E dificilmente se encontraria matéria mais insignificante do que “um fiapo de guita dobrado” caído na véspera sobre um “tapete de ponto cruz” (Lisboa, 1991: 308); porém, ela origina aquilo que o mesmo crítico designa por “dinâmica da transferência, para a língua, das emoções recolhidas em acontecimentos que pouco importa se o são efectivamente ou se acontecem apenas no plano da linguagem” (Cruz, 2008: 23). Sendo espúrio questionar a existência de um fio caído sobre um tapete, o que se torna relevante é a nomeação (para continuar na terminologia de Gastão Cruz) desse acontecimento, produtora do discurso poético em análise.

O texto inicia-se com notações relativas ao espaço (“Sobre o tapete que bordei há/ oito anos”), ao tempo (“de ontem para hoje”) e às circunstâncias (“caiu, ficou”) que enquadram “o fiapo de guita” (Lisboa, 1991: 308). Como é habitual, o poema desenvolve-se por deriva e digressões, representando-se a consciência do eu: o fio sobre o tapete dá origem, em primeiro lugar, a algumas considerações acerca do próprio tapete.

Por um processo de transfiguração poética, a lembrar Cesário Verde – cuja visão subjectiva e recriadora do real, aliada ao fragmentarismo discursivo, se constitui como

um dos traços que o fazem precursor do Modernismo –, não só as “flores de lã (...) se levantam e brilham” (*id.*, *ibid.*), como “o fiapo de guita” se antropomorfiza. A composição de um “corpo humano” serve de ponto de partida para uma série de associações livres que permitem assistir ao fluxo da consciência do eu. A caracterização subjectiva do corpo (“gracioso” e “suplicante”), detalhada nas suas componentes (“braços”, “pernas”, “pés”, “busto”, “pescoço”) leva à visão de “um corpo moderno, moderníssimo, de friso”. E do corpo se passa ao seu movimento (desejado?) – “Dança, pede?” – e ao seu desenho: “Aquele ligeiro traço é tão nítido e tão sóbrio!” (*id.*, *ibid.*). Do evento particular (“Aquilo é que e dançar e é desenhar..., *id.*, *ibid.*) passa-se a uma generalização do valor do inusitado e insignificante: o “acaso” (*idem*: 309) que permite “maravilhosas lições” e o “muito pouco” com o seu valor. Elogia-se o despojamento, a simplicidade (“Do parco e do inexcédido, do correcto, suficiente”, *id.*, *ibid.*), que talvez não seja abusivo extrapolar para a arte da escrita, tecendo-se uma crítica subtil às complexidades artificiais com que os seus contemporâneos (e, obviamente, as suas contemporâneas) representavam o ritmo e a harmonia na escrita poética.

O fim da digressão traz o sujeito de volta à matéria do poema: “o fiapo de guita”; a estrofe conclusiva merece transcrição integral:

E para ali ficou.
Até quando?
Até sempre.
O sempre da memória.
Fugacíssimo, mas pedagógico, influente!
(Lisboa, 1991: 309)

Trata-se de um regresso que não o é, na verdade, pois apresenta uma reflexão acerca do tempo e da memória. O “fiapo de guita” (metáfora do pensamento, que se perde e se encontra, se dobra e se desenrola?) fica caído até que a memória a ele regresse. O pedaço de fio parece ter-se juntado a tantas outras imagens que o arquivo mental reserva, até que alguma sensação convoque a sua presença. “O sempre da memória”, embora “[f]ugacíssimo”, é “pedagógico, influente”, uma vez que a brevidade não impede as imagens de serem impressivas ao ponto de obrigar o sujeito a deter-se nelas e a analisar os seus significados e efeitos.

Lembrando a poética de Emily Dickinson, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos cita Irene Lisboa como a autora que com maior mestria emprega, na poesia portuguesa, a estratégia da “insignificância” – “[women poets] defiantly propound an explicitly ‘minor’ poetics of ‘feminine’ insignificances and trivialities, obliquely suggesting that it is in fact

‘major’” (1998: 128). E considera os seus dois volumes de poesia de 1936 e 1937 como “poetic commentaries on the conventions of poetry at the height of the *presença* years in Portugal” (*id.*, *ibid.*). Tal parece ser o caso do poema que acima se apresentou (“O fiapo de guita”), em que se torna explícita a relevância poética de algo tão banal como um fio que se encontra caído sobre um tapete.

Outro exemplo, entre muitos, poderá ser o texto “Desassossego” (*OHV*, Lisboa, 1991: 286) em que as reflexões do eu, a pretexto de uma irrelevante “chapinha circunflexa”, revelam a consciência digressiva, em “de-/sassossego”, entre as imagens exteriores e o seu mundo interior⁸⁵. Uma breve notação (apenas dezanove versos, em cinco curtas estrofes), a fixar o momento em que o sujeito, erguendo os olhos para o sol, o vê reduzir-se, com “[l]uz e forma sempre nova”, até só restar “[i]gualdade” (*id.*, *ibid.*). Marcas num olhar que procura ver para, no seu íntimo, se ver.

Em “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 127- 128) é também interessante reparar na forma como uma mulher jovem, trabalhadora, de classe social baixa, dá o mote a diversas reflexões que se podem ligar ao questionar da condição da mulher, trazendo à superfície a memória colectiva. Como um repórter fotográfico (e novamente se recorda a poesia de Cesário Verde), colhendo e registando fragmentos do mais banal quotidiano, a autora que escreverá *Começa Uma Vida*⁸⁶, fixa um instantâneo, um momento do dia que a visão absorve e transforma em memória – uma *flagrância*, como se diz em *Apontamentos* (Lisboa, 1998: 128).

O sujeito poético começa pela observação da “criadita bonita,/ da vizinhança” que “segue a correr pelo jardim,/ com um jornal na mão”(idem: 127), referindo não ser a primeira vez que avista a jovem. Como é habitual na poesia ireniana, o objecto em análise será definido com recurso a estratégias retóricas de reformulação e amplificação. A “[c]riada” é “[u]ma rapariga”, afinal “uma encantadora mulher nova...” (*id.*, *ibid.*). Por uma associação de ideias, em que talvez se possa ver o comum movimento da jovem e dos pássaros como uma sugestão da ânsia de liberdade, a atenção do sujeito é atraída por bandos, talvez de pombos, que passam e proporcionam um momento de devaneio:

(...)
Tremem-lhes a pontas das asas...
dizem-nos adeus...

⁸⁵ Não deixa de ser assinalável a coincidência com o teor de muitos passos do *Livro do Desassossego* (2013), projecto fragmentário por excelência, próximo em tempo de escrita da poesia de Irene Lisboa.

⁸⁶ Livro que “traça também o retrato de uma certa sociedade portuguesa na transição do século XIX para o século XX: é o quadro da vida de uma casa de lavoura na zona saloia, com o seu regime patriarcal e as suas figuras tutelares” (Morão, 1994c: 7).

Gosto de os ficar vendo,
de levantar os olhos
e de lhes acompanhar o voo...
(Lisboa, 1991: 127)

E o olhar desce e regressa, na estrofe seguinte, ao nível do quotidiano da vizinhança, detendo-se numa outra mulher, “da casa pobre/ de janelas de correr” que “lava, lava, lava...” (*id., ibid.*). Esta “vizinha” em particular espoleta a generalização, decorrente de uma memória global, inscrita no mais profundo do sujeito: o que é ser “mulher”. A interrogação e a exclamação retóricas explicitam a imagem:

(...)
Para que servem os braços
das mulheres?
Para aquilo!
(Lisboa, 1991: 127)

A “vizinha”, representante das que não tinham lugar de destaque poético, é valorizada pela observadora, que lhe confere estatuto literário e a vai descrever no “movimento” do seu labor. Os “braços” têm suficiente beleza para que a sua visão sirva de motivo de entretenimento ao eu que observa. Em seguida, uma nova particularização no universo destas mulheres banais, a “mulher que lava/ por baixo de mim”; caracterizada por acumulação (“desengraçada,/ gorda,/ faladora e curiosa...”) é comparada com a primeira vizinha (“de cabeça inclinada,/ de corpo estreito e sacudido”) que, talvez por ser mais introvertida, é eleita como a “interessante companhia” do eu (citações de Lisboa, 1991: 128). Assim, este poema põe em destaque três mulheres, sem história nem importância reconhecida, que são matéria de criação para a mulher representada como a voz poética que, considerando-as dignas de nota, as torna perenes através da escrita.

Ainda que não seja possível, nesta altura, um maior aprofundamento da questão, sublinhe-se que a memória individual, nestes volumes como na globalidade da obra desta autora, não ignora nem rasura a memória cultural e social, particularmente no que diz respeito à condição da mulher. Recorde-se, deslocando-o para aquilo de que se tem vindo a tratar, o que escreveu Maria Lúcia Lepecki, a propósito de *Começa Uma Vida*: “Na lembrança de uma pessoa única, vive e renasce a memória de muitos” (1990). Dando relevância e estatuto literário aos gestos banais do quotidiano e às mulheres simples que os desempenham (cf., por exemplo, a “Sebastiana” do poema “outro dia”, pp. 79-81, ou “a criadita” de “outro dia”, pp. 127-128), Irene Lisboa reinventa o cânone e afirma que há estética para além dos padrões de imposição e de domínio masculinos. Como muito bem

observou José Gomes Ferreira, Irene ultrapassa “os limites até então permitidos às escritoras, algemadas durante séculos ao império masculino” (1991: 18).

A dignidade das pequenas coisas (“coisas poucas”, título geral de crônicas na *Seara Nova*)⁸⁷ ergue-se ao estatuto conferido àquilo que a todos parece de destacar – as pessoas e as coisas que se querem importantes pela categoria social. Conforme realçou Paula Morão, entrevistada pelo *Jornal de Letras* em 1992:

Coisas absolutamente banais que ela eleva à dignidade de merecerem ser objecto de crónica. O mesmo acontece com as conversas de mulheres-a-dias, das quais a mais conhecida é a Adelina, que tem outros nomes, aparecendo, por exemplo, na poesia com o de Sebastiana (AA.VV., 1992: 10)

Como seria de esperar, esta inovadora atitude estética motiva incompreensões e críticas por parte de alguns leitores e, ao que parece, particularmente de algumas leitoras, como refere Irene Lisboa em *Apontamentos* (1943): “Houve quem dissesse que lendo este livro se envergonhava de ser mulher...” (1998: 128). E sobre a “Adelina”, as opiniões também nem sempre foram favoráveis, não sendo compreendida a capacidade de dar voz a quem não a tem habitualmente, que a escritora manifesta:

Tomemos por base a ‘Adelina’ (*Esta Cidade!*). Já me têm dito que que a ‘Adelina’ não é romance nem novela. Uns têm-na apreciado como prosa documental, como escrito que pode assinalar uma época e uma camada social, outros têm-na considerado corriqueira e sem interesse. (Lisboa, 1998: 126)

Reconhecendo-a como um “caso humano e literário [que] surge *sui generis*, verdadeiramente impar entre os demais”, Ramos de Almeida sublinha a importância da escritora, referindo-se ao “drama sem horizontes da mulher portuguesa”, gerando incompreensão para com uma voz que se destaca pela recusa “de conformismos, de circunstâncias, de oportunismos e de mistificações” (1987). E acrescenta o crítico:

Foi sempre uma escritora sem compromissos de escola ou de grupo, sem conformismos de fundo ou de forma. A sua individualidade forte, anárquica, valorosa, tudo superou: fórmulas e tabus, regras e leis, tanto de gramática como de moral. Toda a obra de Irene Lisboa é uma lição de liberdade...

(Almeida, 1957)

A concluir este ponto, cabe citar um breve excerto de um artigo inédito de Paula Morão, cedido pela autora, que muito bem se adequa ao que faz a poetisa das *Folhas*

⁸⁷ Como é notado no Prefácio às *Folhas Soltas da Seara Nova*: “Esta poética da escassez e do banal toma por assunto ‘coisas’ do universo quotidiano, observado a partir de ângulos pouco comuns. Os textos são ‘...coisas poucas, poucas por as apontar escassa e frivolamente...’” (Morão, 1986: 36).

*Volantes*⁸⁸, contra o seu tempo e contra o esquecimento a que, em tantos tempos, são votadas as que a sociedade identifica como “mulheres”:

Quando se representam as pequenas vidas de mulheres que se diria não terem história, está-se a quebrar o silêncio; quando se glosam os textos da freira de Beja ou se inventam as cartas de Chamilly, quando se dá voz à mulher analfabeta que governa a sua casa longe do marido emigrado no Canadá, ou quando se inventam novos vultos de Inês, de Ofélia, de tantas outras mulheres reificadas pela lenda e feitas carne pelo texto, o que se faz, e radicalmente se faz, é criar e trazer à luz da mais alta literatura a mulher, não esquecida nem silenciada, mas, ao contrário, evidência da voz e do corpo. (Morão, 2015)

⁸⁸ Este “folheto”, nas palavras de Irene Lisboa, era “para ser dad[o] ou vendid[o] nos ajuntamentos das ruas, como as folhas dos cegos. A intenção que têm é de chamar a atenção para coisas que toda a gente conhece, e à força de conhecer nem aprecia” (Lisboa, 1940c: [3]). Notem-se os títulos dos poemas que constituem o opúsculo, reveladores da “estética da insignificância” de que se tem vindo a falar: “O cavador”, “O avarento” (sobre a vida de uma pobre mulher), “O fado”, “As secretárias” e “O Moinho do Céu”. Todos estes textos retratam a vida, pobre e sem um vislumbre de mudança, do povo trabalhador.

2.3. *Só porque alguém me esperava...*⁸⁹ Tempos e afectos: amor, desamor, amizade.

*Meu coração, velha moeda fútil,
E sem relevo, os caracteres gastos*

Camilo Pessanha (1995: 86)

O poema “um dia” (UDOU, Lisboa, 1991: 39-44), primeiro “dia” deste “[d]iário de uma mulher”, alerta quem o lê para o facto de estar na presença de uma voz que se mostra insatisfeita com o seu mundo de afectos. De forma subtil, toma-se conhecimento de algumas angústias e adivinha-se a solidão do sujeito lírico ao ler versos como “¿São os outros que te excluem/ e te desamparam?” (*idem*: 43) ou, a concluir o mesmo texto, “Esperança?/ Talvez não./ Sorrisos perdidos,/ desejos de enganos...”, *idem*: 44). As suspeitas confirmam-se com a progressão na leitura do volume e esta escassez de afecto e compreensão, bem como o desamor, encontram-se igualmente tematizados no livro de 1937. Ao longo dos textos vai-se construindo e caracterizando esta mulher que recusou (e recusa) convenções e preconceitos e, por isso, não encontrou correspondência para o seu desejo na procura de uma plena relação afectivo-sexual.

No artigo que traça um esclarecedor estado da arte quanto à recepção da obra de Irene Lisboa, Carina Infante do Carmo chama a atenção para as importantes leituras críticas que, a respeito dos afectos, fizeram os poetas José Régio e José Gomes Ferreira:

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. (Carmo, 2013: 51)

A mesma ensaísta anota a mudança de paradigma que Irene Lisboa opera na sua escrita, pois “[c]ontrariou os lugares comuns pequeno-burgueses da literatura feminina da época” (2013:51) e, como explicitou J. Gomes Ferreira, “[os] convencionais sentimentos da humildade agradecida de ser cortejada por fantasmas de machos perfumados de valsas a três tempos e vénias de galanteios” (Ferreira, 1991, *apud* Carmo, 2013: 51).

No prefácio que, em 1978, escreve para uma edição da obra completa que não chegou a fazer-se nessa altura⁹⁰, José Gomes Ferreira faz questão de registar a sua esperança de que um dia, “críticos verdadeiros até ao fundo mais inocente dos espelhos” viessem a estudar “os problemas do amor, do puritanismo, do desejo na poesia de Irene Lisboa” (1991: 29). Questões que já destacara, citando o poeta do “Cântico Negro”:

⁸⁹ Lisboa, 1991: 247 (*Um dia e outro dia...*).

⁹⁰ Cf. Morão, 1991: 8.

(...) o amor não é nos livros de João Falco essa preguiça aromatizada e perversa inventada por algumas das nossas literatas. Sexual, – é inteiro em corpo e alma; com todos os apetites, ou decepções da carne e do espírito.

(José Régio, *apud* Ferreira, 1991: 24)⁹¹

Tal constatação leva, de imediato, a pensar em fenómenos de explícito repúdio que, sem surpresa, estes livros deveriam desencadear. Recorde-se que a ideologia do Estado Novo exige da mulher recato e abnegação e, como assinala Ana Paula Ferreira, “the mere shade of an active sexual demand in the proverbial daughter of Eve is chastised under the brand of a sentimental, shameless individualism endangering family, nation and empire” (2002b: 111).

Porém, esta mulher, confessa ao diário a sua vontade de “cantar” e “glorificar” a “[b]eleza da vida” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 100), sentimento que a visão da natureza, num “dia soalhento” (*id.*, *ibid.*) lhe provoca. As sensações visuais, olfactivas e tácteis provenientes dos “campos/ verdes e cheirosos,/ com o céu brilhante,/ (...)/ e o sol muito forte”, desencadeiam no eu lírico “uma alucinação,/ um apetite...” (*id.*, *ibid.*). O desejo sensual, intenso e desesperado, sem hipocrisias nem falsos pudores, ocupa a estrofe final do poema:

Desejei que descesse
sobre mim,
que me tocasse
uma cara, uma pele,
um calor...
que me acariciasse
e me estonteasse,
que me beijasse
e me cegasse...

(Lisboa, 1991: 100)

Outro texto do mesmo volume, “outro dia” (1991: 110-112), é ilustrativo de que a consciência do corpo e do desejo sexual faz parte dos “dias da nossa vida” (*idem*: 37), não se encontrando razões para que esteja ausente da escrita poética. No poema em causa, o sujeito assume uma posição de descanso, interrompendo as actividades do dia, situação comum a muitos dos poemas analisados (“Deitei-me um pouco sobre a cama”, *idem*: 110). Nessa fracção de tempo que lhe pertence, o eu referencia as coordenadas do momento – “É meio-dia./ Faz frio, faz vento” (*id.*, *ibid.*) –, tornando a escrita coincidente

⁹¹ Parece haver nesta transcrição um lapso de J. Gomes Ferreira, uma vez que o excerto do texto de José Régio na *presença* apresenta duas importantes diferenças: “(...) o amor não é nos livros de João Falco essa *pieguice* aromatizada e perversa inventada por algumas das nossas literatas; *ou alguns dos nossos literatos*: Sexual, - é inteiro em corpo e alma; com todos os apetites, ou decepções, da carne e do espírito” (Régio, 1937: 15, *italico* meu).

com o instante narrado. Reparando, em primeiro lugar, na inconstância do tempo atmosférico, o eu toma em seguida consciência de si mesmo e do seu corpo, que vai relacionar com os elementos naturais ao longo do poema. O vento, adjectivado como “romântico”⁹², produz a associação que leva o sujeito a analisar o seu corpo e as suas sensações: “sou tão comprida!”, “sentia-me cansada,/ |tão gasta a cabeça,/ os olhos tão pisados!” (*id., ibid.*). E novamente se regista a percepção do ímpeto do vento, que o torna “cheio de fantasias...” (*id., ibid.*).

Talvez sejam, então, “fantasias” as imagens que preenchem as estrofes seguintes, até final do poema. A apreciação feita aos movimentos da luz solar nas paredes, como promessa não cumprida, recorda a quem lê que o sol “est symbole de la vie, de la chaleur, du jour, de la lumière, de l’autorité, du sexe masculin et de tout ce qui rayonne” (Chevalier e Gheerbrant, 1982 : 894). No entanto, pode também ser “le destructeur, le principe de la sécheresse” (*idem*: 891), o que não deixará de ecoar na sequência dos versos. O eu reconhece-se “parada” (Lisboa, 1991: 110), por oposição a esse sol que “logo desaparece” (*id., ibid.*), e passa a considerar as “estranhas flores” coladas na casa. “Grandes... de cores.../ Impassíveis belezas, fingidas...” (*id., ibid.*); assim são descritas as flores, símbolo das virtudes da alma, do amor, da beleza e da efemeridade, por vezes também associadas à instabilidade (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982 : 447). Tratando-se de flores artificiais, uma imagem fixa que está em vez da natureza movente, talvez por essa razão se revelam “fingidas”.

Destas imagens, pelo habitual processo de associação livre, o sujeito passa ao seu interior, tomando consciência do seu corpo e do desejo de ser vista e tocada, confrontando-se com a ausência de “olhos” e de “boca” que correspondam a esse anseio:

Onde estão os olhos,
os olhos...
a boca, a boca...
¿que me não vêem,
que me não beijam?

(Lisboa, 1991: 110-111)

O desejo de amor surge, na estrofe seguinte, associado ao vento, força elementar e produtora de agitação: a “vibração” do corpo é potenciada pelo movimento do ar e amplificada enumerando-se as suas causas: “do violentíssimo vento,/ da falta de sol,/ das

⁹² Esta caracterização adquire maior sentido se se pensar no valor simbólico do vento: “C’est en raison de l’agitation qui le caractérise, un symbole de vanité, d’instabilité, d’inconstance. C’est une force élémentaire, qui appartient aux Titans : c’est assez dire à la fois sa violence et son aveuglement” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 997).

mudas coisas da casa...” (Lisboa, 1991: 111). Os elementos deste conjunto, gradativamente, apontam para a profunda solidão do sujeito que será afirmada em versos subsequentes e que os elementos simbólicos esclarecem. Note-se ainda que o ritmo da estrofe, acentuado pela aliteração em “v”, marcando uma repetição própria da associação livre – “violentíssimo vento” (*id., ibid.*) – revela o intervalo temporal entre o exterior e a interior “vibração” do corpo, pulsional e erotizada.

A próxima estrofe é composta por interrogações retóricas, aparentemente suscitadas pela observação do interior do quarto, num crescendo que faz pensar no amor, na solidão e na passagem do tempo. Repare-se na sequência e no paralelismo entre os elementos e o questionar, respectivamente, do seu percurso, da sua utilidade e da sua finalidade: “dois bonecos,/ de mãos dadas” (“¿Para onde vão (...)?”); “aquele barquinho,/ dentro do seu minúsculo lago” (“que faz?”); “o meu relógio” (“para que bate?”), citações da p. 111. Será que ao amor, cujos caminhos são desconhecidos, se segue o isolamento, pela acção inexorável desse tempo que é, como disse Baudelaire, “l’ennemi vigilant et funeste, l’obscur ennemi qui nous ronge le cœur”⁹³? Como que a preparar o monóstico seguinte: “Cada vez escurece mais...” (dentro ou fora do sujeito?).

O desejo de ver e ser vista por “olhos” que soubessem olhar, independentemente do seu aspecto, explicitado nos versos das duas estrofes seguintes, retoma a procura de um amor, já atrás referida (“Onde estão (...)?”), *idem*: 110), desenvolvendo-a: “¿Que expressão têm,/ tomariam,/ afogando-se noutros!” (*idem*: 111).

Nos versos subsequentes, o eu termina conscientemente o devaneio, reiterando a sua pertença ao domínio do onírico pelo recurso a um sinónimo de “fantasias”, que alarga o seu significado irreal: “Loucuras!” (*id., ibid.*). E retoma as causas da “[v]ibração do meu corpo”, restringindo-as agora à sua essência, uma palavra – “vento”, “solidão”, “coisas...” –, embora a suspensão do discurso deixe em aberto a possível amplitude de tais “coisas”. O fim do poema pode ser visto como a assunção do princípio de realidade, opondo-se assertivamente aos devaneios que estar deitada “sobre a cama”⁹⁴ propiciou:

¿Não me desejam ver?
Pois não!
Sou eu que sonho...
eu, a eterna solitária,
que sonho...

(Lisboa, 1991: 111)

⁹³ Charles Baudelaire, “Spleen et Idéal”, secção do livro *Les Fleurs du mal* (1857), citado por Chevalier e Gheerbrant (1982: 938).

⁹⁴ Não esquecendo que a cama simboliza o corpo nas suas diversas dimensões (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982: 579).

Esta imagem da cama associada ao devaneio, espécie de voo interior⁹⁵, surge também em outros poemas, por exemplo em “ainda maio” (1991: 193-202) em que o leito é interpelado, apresentando-se como adjuvante do “désir de s’élever”⁹⁶:

Minha cama, voa comigo!
Afoga-me, branco céu,
igual à minha vida!

(Lisboa, 1991: 198)

Ainda recorrendo ao *Dictionnaire des Symboles*, refira-se que “le vol exprime un désir de sublimation, de recherche d’une harmonie intérieure, d’un dépassement des conflits” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 1027). O que leva a convocar dois mitos que podem ser vistos como complementares: por um lado, Ícaro, “symbole de *l’intellect devenu insensé...*”⁹⁷ e, por outro, Ofélia, personagem da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, que, depois de afogada, surge boiando à superfície das águas, num impulso de baixo para cima⁹⁸. Assinale-se, quanto a Ofélia, um seu antecedente português – a lenda de Santa Iria – que, do *Romanceiro* às *Viagens* de Garrett, passa para uma das “Elegias” do *Só* de António Nobre:

N’um rio virginal d’agoas claras e mansas,
Pequenino baixel, a Sancta vae boiando.
(...)

Os cravos e os jasmims abrem-se, á luz da Lua,
E, ao verem-na passar, phantastica barquinha,
Murmuram entre si: “É um marmor que fluctua!”
(Nobre, 2000: 141)⁹⁹

A linha temática do sonho como forma de evasão de um real deceptivo e única possibilidade de entrever a felicidade não se afasta de alguns poemas de Camilo Pessanha ou Fernando Pessoa. Atinge, porém, em Irene Lisboa, contrariando estereótipos e normas de género, uma maior intensidade nos planos sensual e sexual. Como sublinhou Cecília Barreira, referindo a sua “postura de rebeldia em relação à maneira de estar feminina”, a poesia de Irene Lisboa “vai muito mais longe do que se possa imaginar. Faz o elogio da volúpia e do desejo, sentimentos e sensações que contrariam em tudo a ideologia do

⁹⁵ Muito próximo da “rêverie solitaire” de Bachelard (1960: 149), capaz de suspender o tempo e unir os elementos cósmicos. Assim, céu (ar) e água são elementos simbolicamente contíguos: “L’eau qui reflète le ciel est une profondeur du ciel (...) L’être aillé qui tourne dans le ciel et les eaux qui vont sur leur propre tourbillon font alliance” (*idem*: 177).

⁹⁶ Chevalier e Gheerbrant, 1982: 1027.

⁹⁷ *Idem*: 518, itálico do texto.

⁹⁸ Veja-se também “O Caixão de Cristal” (*Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma*, 1955) e o que a este respeito escreve Violante Florêncio (1994: 69-71).

⁹⁹ Apesar de não se encontrarem referências explícitas nos textos de Irene Lisboa, será que crer que a autora conhecia o *Só* de António Nobre.

salazarismo” (Barreira, 1992). Fazendo pensar nas afirmações de D. H. Lawrence em *O Amante de Lady Chatterley* (1928)¹⁰⁰: “[m]esmo se não pudermos ‘agir’ sexualmente com plena satisfação, saibamos ao menos ‘pensar’ sexualmente com plenitude e clareza” (Lawrence, 2005:18).

Um outro poema que se pode considerar relevante no tratamento das temáticas do corpo e do desejo amoroso é “outro dia” (*UDOU*, Li sboa,1991: 121-123). Mais uma vez se começa por contrapor ao movimento e instabilidade exteriores, simbolizados pelo vento, a interioridade – a “quietação” – do sujeito poético. O momento de paragem (“Quedo-me”, *idem*: 121) é delimitado temporalmente por referência a pontos anteriores: trata-se de uma parte do dia situada “depois destas manhãs/ e destas tardes de vento!” (*id.*, *ibid.*). O eu frui o momento de calma, caracterizado através dos recorrentes processos de enumeração, reformulação (*correctio*) e acumulação de elementos: “esta doçura/ esta vaga esplêndida/ de luz...” (*id.*, *ibid.*). Pode inferir-se que o poema se situa no final do dia, anunciando o crepúsculo, por referir a manhã e a tarde passadas, bem como a luminosidade das últimas horas de sol, conforme se verá na estrofe seguinte.

Aproveitando a paragem, regista-se a ausência de agitação interior, conducente ao rememorar do passado recente (“Há pouco”, *id.*, *ibid.*). O sujeito poético anota a luminosidade envolvente no momento em que se encontrava “ainda deitada”, ou seja, sem movimento nem acção (atitude recorrente na poesia de Irene Lisboa, como se tem vindo a demonstrar), como quem observa uma tela impressionista – o que convoca, mais uma vez, Cesário Verde. Descrevem-se as variações luminosas, de forma organizada, com recurso a estruturadores do discurso: (“de um lado”, “do outro”), à personificação do céu com a sua “palidez” e às metáforas que colocam diante dos nossos olhos, como *evidentia*, a intensidade luminosa do final do dia – “labaredas sem cor” e “vassouradas de sol” (*id.* *ibid.*).

Após uma pausa, alongando o momento, o sujeito tem um movimento, quebrando o recolhimento da contemplação da luz envolvente: “Desentorpeço-me”. Há um retorno ao movimento e ao contacto com o exterior, registando-se a acção (“Arredo de mim a roupa”, *id.* *ibid.*), que terá a faculdade de expor este sujeito (o seu corpo) perante si mesma e levá-la a observar-se como outro, como um duplo de si – “Olho-me”. Observando-se (como exterior a si mesma), vai interrogar-se e procurar a autoconsciência

¹⁰⁰Obra cuja leitura motivara algumas notas críticas publicadas por Irene Lisboa no número 39 da revista *presença*, em Julho de 1933, p. 6 (cf. AA.VV. 1993, Tomo II); também em *Solidão*, Irene comentará um outro livro de Lawrence (1992: 104-105).

e a autognose. Encenando a voz e o ritmo da consciência, estabelece-se um diálogo entre o eu e o seu duplo, com recurso à anáfora e à interrogação retórica para enfatizar a capacidade analítica (“Que é um corpo?”, *id.*, *ibid.*). Note-se que também o valor genérico das frases remete para a não particularização desse corpo observado, criando distância através de asserções universais. A resposta é provisória e incompleta sendo retomada, amplificadora e corrigida (processos retóricos habituais na poesia ireniana) e expressa-se em metáforas sucessivas. Em primeiro lugar: “Um dom que se oferece...”; porém, esta resposta não parece suficiente, pois o sujeito volta a colocar a mesma pergunta (anáfora, *correctio*, *amplificatio*). A resposta é uma nova metáfora: “um mar morto...”; a imagem disfórica é elucidada pela aliteração que reforça o tom arrastado, pantanoso, quieto, do líquido quase decomposto, a lembrar “o corpo morto das águas” de Pessoa¹⁰¹. Mais uma vez é repetida a questão¹⁰², seguindo-se a metáfora, desta vez amplificadora, detalhando. O corpo é descrito por comparação com o tronco de uma árvore, decomposto nos seus merónimos: pé, braços e pernas. A sucessão de metáforas e comparações concorre para a sua imagem como ser vegetal, uma árvore, passando-se do geral – visão de conjunto – para o particular (partes do corpo) e concluindo com a divisão em dois corpos.

Na estrofe seguinte, o sujeito volta a interrogar: “Que é um corpo?”. Ainda que aparentemente se trate de repetir o que atrás ficou dito, na verdade, vai refutar-se agora o que se tinha afirmado: “Ai, não é!”. Os versos subsequentes operam uma generalização, de tom aforístico, que valerá a pena seguir de perto:

Os corpos,
como as flores, as bravas,
murcham, muitas vezes,
ao Deus dará...
Como os seixos,
Rolados e confundidos,
entre algas e outros seixos,
passam despercebidos...
Um dom?
Não, um castigo!

(Lisboa, 1991: 122)

¹⁰¹ Verso do poema “Bóiam leves, desatentos” de Fernando Pessoa ortónimo (cf. Pessoa, 2008).

¹⁰² Recorde-se que “[a]s figuras de repetição detêm o fluir da informação e dão tempo a que se ‘saboreie’ afectivamente a informação apresentada como importante” (Lausberg, 1982: 166). Assim, são apropriadas para exprimir o tempo interior, alongando-se digressivamente.

Elabora-se uma reflexão, não sobre o corpo do sujeito lírico em particular, mas sobre a exemplaridade deste, criando assim uma distância relativamente ao enunciado. O corpo é comparado a organismos mais simples e menos vivos: “as flores” (restrição: “as bravas”), depois os seixos (“entre algas e outros seixos”); do humano ao vegetal e do vegetal ao mineral. As flores abandonadas murcham, os seixos desgastam-se, passando despercebidos (voltam ao pó?). E o corpo, tal como estes elementos, vai perdendo os sinais vitais, vai mineralizando, ausentando-se da vida. E regressa-se ao tópico que originou a digressão (“Um dom?”) para se recolher e negar (sintética e antiteticamente) a primeira hipótese: “Não, um castigo!”. Afinal o corpo não é força anímica vital (dom de vida), antes o seu contrário – “um castigo” ao qual não há forma de eximir-se.

Desta exclamação se passa, como por metonímia, para o tópico do amor, impulso vital e possibilidade de realizar o corpo. Personificado, o amor apresenta-se como interlocutor e duplo do sujeito, que usa a apóstrofe para o acusar pelo seu encantamentos com “as graças recatadas” do corpo: os “gestos”, as “formas”, a “vida do corpo” (*id.*, *ibid.*). Amplifica-se assim a asserção inicial, que depois se recolhe, sintetizando, no verso: “¡Com tudo te prendes!” (*id.*, *ibid.*). A questão retomada da estrofe anterior é agora colocada a esta personagem, outro do eu (“Que é para ti o corpo?”), seguindo-se a resposta: “uma sedução”. Ou melhor, “uma violenta sedução”, negada assim que se regista a interferência do tempo: “logo te enfastias...”. E à nova apóstrofe segue-se uma qualificação restritiva (“cruel!”), amplificada, a justificar o adjectivo: “Passas e não deixas sinal...”. Se o Amor não sinaliza a sua passagem, sem marcas de memória tudo será esquecido. Retomam-se, depois de nova apóstrofe anafórica, os elementos que anteriormente se aproximaram ao corpo, para concluir que, não tendo sido assinalados pelo Amor serão esquecidos, tal como o corpo que representavam. Vivem, assim, de uma forma particular, materializada em dois nomes que, sendo quase antónimos, se articulam: “tristeza” e “beleza”. A ausência do Amor tem, ao mesmo tempo traços do belo e do triste, sugerindo-se que os “sempre esquecidos” têm uma peculiar forma de vida: talvez um comprazimento na evocação, no lamento de uma vida dolorosa, de ausência, de falta, de desamor, tornando-se a pulsão de morte origem de uma força vital. A flor que murcha, o seixo despercebido, o corpo recusado pelo Amor “vivem”, uma *estranha forma de vida*¹⁰³.

¹⁰³ Alusão ao fado “Estranha forma de vida”, escrito e interpretado pela fadista Amália Rodrigues, musicado por Alfredo Duarte (“Alfredo Marceneiro”) e que foi gravado em 1963.

A esta vida marcada pela ausência da dimensão amorosa se refere também o poema “Assim se vive” (Lisboa, *OHV*, 1991: 299). A existência solitária, virada para o interior (“fechada consigo”, *id.*, *ibid.*) é apresentada pelo sujeito lírico como uma encenação (“se finge que vive”, *id.*, *ibid.*). Por oposição a este interior disfórico, o exterior surge na segunda estrofe marcado pela positividade:

Lindos dias.
Atravessam-se jardins, vê-se gente.
E a paz e o movimento e fora e dentro de casa
um vácuo, um vácuo!

(Lisboa, 1991: 299)

Nas restantes duas estrofes abandona-se a generalização, passando o sujeito a expressar-se na primeira pessoa (“Não dei aquele beijo...”, *id.*, *ibid.*), dando o seu caso como exemplar. Mesmo sabendo que o beijo pedido foi uma expressão de sensualidade e não de afecto, o eu lamenta não ter sido capaz de o retribuir “sem amor profundo” (*id.*, *ibid.*). O “gosto de beijar”, que se apresenta “[t]ão raro, tão imprevisto, tão mal praticado” (*id.*, *ibid.*), parece justificar a aceitação de um relacionamento superficial.

Se “assim se vive”, consciente do desamor, por que não viver o “gosto do amor”, ainda que este se apresente como fuga à solidão, como “desespero apaixonado” (*id.*, *ibid.*)? Obviamente que se trata de uma proposta em nada consonante com a hipocrisia da época, que exige das mulheres a manifestação da ausência de desejo sexual.

Ainda no volume de 1937, o poema “Cala-te, cala-te” (*OHV*, Lisboa, 1991: 305), tematiza o amor e o desejo, intensos mas frustrados, cuja realização apenas acontece em sonhos, único espaço de evasão e felicidade, conforme atrás se referiu¹⁰⁴. Transcreve-se a primeira estrofe, para uma melhor compreensão da sua análise:

De noite, sonhava, não sei, beijaram-me, procura-
ram-me.
Mas não como das outras vezes.
Procuravam-me.
Porquê assim?
Um a cada canto, longe, desligados?

(Lisboa, 1991: 305)

O verso inicial situa o episódio rememorado no tempo (“De noite”), referindo também que se tratou de um sonho (a dormir? ou acordada?). A própria voz enunciativa afirma desconhecer a verdade desse sonho, questão que será retomada na segunda

¹⁰⁴ No mesmo livro, é também elucidativo desta questão o fragmento “5” do poema “Verão” (1991: 326).

estrofe¹⁰⁵. Novamente é posta em questão a forma de amar: “não como das outras vezes”, das quais o leitor nada sabe, mas “assim”: “Um a cada canto, longe, desligados”. Estaremos perante uma separação entre o amor sensual e o amor num sentido psicológico, de uma afectividade mais completa?

A segunda estrofe reitera essa ideia, pois este “assim”, que o eu sublinha através da repetição, é definido como “por engano” (*id., ibid.*). Amplificado nos versos seguintes: “Irrealmente, desfiguradamente, sem convicção nem/ descanso” (*id., ibid.*), apresenta-se como pertencente ao domínio do onírico, universo em que as aparências são difusas. No entanto, o sujeito lírico interroga este mundo de impressões e sensações, procurando entender se o sonho foi, de facto, um engano ou se essa é uma outra forma de verdade: “Que é que mais nos ilude, a razão ou os sentidos?” (*id., ibid.*).

A estrofe conclusiva abre com uma condicional, que termina em suspensão do discurso, retomada e amplificada na frase seguinte, gradativamente apresentando o evoluir das sensações desejadas. A enumeração é recolhida no verso “E o mais!” (*id., ibid.*), que marca o fim da ilusão e é seguido por uma interpelação directa ao “desejo” personificado, tornado interlocutor e *alter ego* do sujeito:

(...)
Cala-te, cala-te desejo enganado.
Cala-te, pérfido, engenhoso mental!
(Lisboa, 1991: 305)

Apesar da forma honesta e desassombrada com que a autora aborda a sexualidade feminina, nestes anos de hipocrisia em que “a obediência e a passividade [das mulheres] são exaltadas em detrimento da dúvida e da inquietação” (Barreira, 1992), não há notícia de acções persecutórias dignas de nota aquando da publicação destes livros. Não pretendendo minimizar o impacto psicológico daquilo que testemunhou José Gomes Ferreira¹⁰⁶ e que configura suficiente violência, é fácil perceber que não houve, nesta altura, uma visível repressão sobre Irene Lisboa; não consta que tenha sido chamada à PIDE, nem há notícia de prisão ou agressões directas. Como referem Alonso e Owen, o seu silenciamento será feito, mais tarde, por outras vias:

Her liberal ideas earned her the opposition of the Salazar regime, led to a desk job in 1938, and culminated in her virtual dismissal in 1940, when still in her

¹⁰⁵ Note-se que, tal como se tem verificado em outros poemas, o ritmo acompanha o movimento da consciência e por isso a mudança de verso é, por vezes, pouco convencional. Como refere Paula Morão, “o alongamento do verso e até o da estrofe faz-se segundo a estrutura de deriva própria do monólogo interior ou do solilóquio mental” (1989: 16).

¹⁰⁶ Recorde-se o passo de J.G. Ferreira (citado na p. 20): “não hesitaram em acusá-la de desafiadora de todas as ordens estabelecidas: sociais, políticas, literárias, além de outras poucas vergonhas indizíveis. Certos meios, policiais ou paralelos, chegaram a elegê-la como símbolo” (1991: 25).

professional prime, she was given no realistic option but to accept early retirement at the relative young age of forty-eight. (Alonso e Owen, 2001: 71)

A escassa divulgação e a recusa daquilo que escreve pela generalidade das pessoas, que não compreende a sua escrita, acaba por impor o silêncio. A conclusão poderá ser que também literariamente, parafraseando Oliveira Salazar, “só existe aquilo que o público sabe que existe”¹⁰⁷.

Atente-se ainda no poema “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991:142-148), que se inicia com esta nota temporal: “Dias de verão,/ dias de verão!/ apesar de abril correr...” (*idem*: 142). Depois de algumas estrofes digressivas em torno da escrita, dos seus processos e das suas dificuldades (cf. pp. 142- 144), o sujeito aproxima-se do seu assunto: o desejo de compreender o seu “amargo sentimento/ de desânimo/ e de insuficiência” (*idem*: 144) bem como as suas consequências no exercício da escrita. Assim, o eu situa-se face ao tempo que sabe fluir inexoravelmente e analisa, no seu percurso, o amor, a vida e a atracção pela morte, partindo de um ponto de observação presente:

A impressão que sinto
é de que o mundo me foge...
de que tudo me falta...
paz, desejos, contentamento.
Erro desorientada!

(Lisboa, 1991: 145)

As razões para essa errância serão propostas nas estrofes seguintes: em primeiro lugar o desamor e depois a incapacidade de renunciar à vida, conservando, mau grado todas as agressões, um “desassossegado coração” (*idem*: 146). Regresse-se à realização amorosa: o sujeito afirma que apenas se deu aos homens com quem se relacionou “furtivamente/ e complacientemente,/ sem prazer” (*idem*:145), não porque eles não fossem do seu agrado, mas pela “dor violenta,/ incomportável,/ do seu desamor” (*id.*, *ibid.*). Esta desilusão amorosa parece provocada por um desencontro entre as expectativas do eu lírico e aquilo que, na realidade, recebeu, levando-o a concluir: “Os homens não amam!” (*id.*, *ibid.*). A estrofe seguinte completa a explicação, enumerando-se (nomeando) as causas do estado anímico actual:

Suponho
que toda esta desordem
em que me lançou
o meu desejo
e o meu retraimento,
este cansaço

¹⁰⁷ Slogan utilizado pelo ditador português a reforçar a importância da Censura: “Politicamente só existe aquilo que o público sabe que existe” (citado por A. P. Ferreira, 2002b:127, nota 25).

ou enfado
dos bens ignorados
e repudiados,
me enfraqueceram...
me esgotaram...

(Lisboa, 1991: 145)

Note-se que a enumeração obedece a uma estrutura binária, desenvolvendo a ideia apresentada através de pares que se opõem ou se reforçam: “o meu desejo/ e o meu retraimento” que parecem ser elementos em conflito, conduziram ao “cansaço/ ou enfado” que vão ser desenvolvidos pela amplificação – “dos bens ignorados/ e repudiados”. Estes factores, ao longo do tempo, tiveram sérias consequências no sujeito: não só “me enfraqueceram”, mas, reformulando e intensificando, “me esgotaram” (*id.*, *ibid.*).

No entanto, o eu reconhece a capacidade de “ver/ e sentir correr a vida”; do exterior, sobretudo pela presença do sol, símbolo de vida e actividade, vem um movimento que se opõe à pulsão de morte que o “coração” (personificado duplo do eu) manifesta. O sujeito reconhece que a vida sentida o impede de concretizar o impulso para a morte, levando o coração a acomodar-se. O final deste fragmento revela um “desassossegado coração” que se refugia na placidez e na inércia, “boiando” protegido, como se implantado no útero materno. Tendo o sujeito fechado “as portas à luz”, resguardando-se no interior da casa, esta adquire uma dimensão protectora. Como se refere no *Dictionnaire des Symboles*, “[l]a maison signifie l’être intérieur, selon Bachelard (...). La maison est aussi un symbole féminin, avec le sens de refuge, de mère, de protection, de sein maternel » (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 604), o que vai ao encontro do poema:

(...)
Fechei as portas à luz...
mas cá dentro
ficou o calor,
ficou a quietação...
e neles boiando
este mísero sentido,
este desassossegado coração!

(Lisboa, 1991: 146)

O último fragmento deste texto, constituído por cinco estrofes, regressa ao problema da escrita, afirmando-se a recusa em escrever de acordo com normas e imposições, “aquele amável trilho,/ bem desbravado/ e orlado de rosas/ de perfeito estilo,/ das letras graciosas...” (*idem*: 147). A recusa de amar segundo as convenções parece

alargar-se ao repúdio de uma arte alinhada e constrangida. Na escrita, como no amor, a mulher que aqui se representa opta pela liberdade do seu mundo interior, afirmando a sua “alma asselvajada” (1991: 296), a sua necessidade de ser “como os animais bravos” em “desatinos” e “correrias” (*idem*: 147) e pondo de parte a elaboração artística¹⁰⁸, até pelas características do seu pensamento:

Sendo o meu pensamento
uma espuma,
uma versátil,
mudável figura,
que se desmancha
sem quase disso se aperceber...
¿como havia a prosa
que o moldasse
de ter continência,
elegância?

(Lisboa, 1991: 147-148)

A “espuma” tem aqui as características e a mesma forma que no poema “O fiapo de guita” (cf. pp. 69-71 deste trabalho), o fio do pensamento, dúctil e moldável, conduzindo a escrita que o acompanha.

Em “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 168-171) assinala-se a passagem do tempo, esperando que este traga o abandono de toda a ilusão amorosa e observando o sujeito que o amor, fonte de contradições, é vivido de forma diferente consoante o género da pessoa. Entre a generalização e a apresentação do seu caso particular, o eu reflecte sobre as desigualdades da experiência erótica no feminino e no masculino, bem como sobre a acção de Cronos, o único paliativo para a ausência do amor.

Observando a realidade envolvente e atentando num homem “despedindo-se de uma mulher” (*idem*: 168), o eu apercebe-se da monótona repetição dos dias e de uma certa ambiguidade nos seus sentimentos, que tenta definir:

Correm os dias...
Nada se espera,
e espera-se!
Mas não, não!
Este *não* é convicto
sai-me do peito.

Gosto de um momento,
tentação,

¹⁰⁸ Note-se a relação intertextual com o poema de Fernando Pessoa/ Alberto Caeiro, “E há poetas que são artistas” (Pessoa, 2008).

que vales?
E que podes gerar?
Rebanhos de amargores!
(Lisboa, 1991: 169)

Entre a igualdade do dia-a-dia e a brevidade de um momento que se torna, afinal, perene pelos “rebanhos de amargores”, o sujeito lírico escolhe deixar agir o tempo, que personifica: “;deixar correr,/ sepultar-me,/ empoeirar-me/ o enfadonho tempo!”¹⁰⁹ (*idem*: 169). Até porque os homens aparecem como os contemplados com a fruição plena do amor, sem serem acusados pelos seus hábitos, enquanto que as mulheres, pelo menos em grande parte, “ficam ignorando,/ apenas suspeitando!” (*id.*, *ibid.*).

Só o tempo vai provocando um distanciamento e, entre o desejo de amor e o conhecimento da realidade, o sujeito dirige-se à entidade personificada, interlocutor e duplo do eu, em termos que configuram uma inovadora proposta:

Adormece, adormece, amor!
Cerra bem os olhos!
e para todo o sempre...
;Que a tua falsidade
e benignidade
sejam confundidas
e alienadas!

(Lisboa: 1991: 171)

Este adormecer eterno parece apontar para uma alteração na forma como é visto e vivido o sentimento amoroso, que foi apresentado em termos de “benignidade” para os homens e de “falsidade” para as mulheres. Talvez o amor deva apenas ser vivido em todas as suas contradições, sem olhos para normas ou preconceitos. No volume *Solidão II*, em notas datadas de “1944 a 1949”, Irene Lisboa escreve, a respeito das contradições da experiência amorosa:

É isto, parece que é sempre isto, o amor. Uma labareda e um pozinho de cinza. Ímpeto e incerteza, calor e frio. Realizado, ou não realizado, é uma flor brilhante, que ninguém colhe, que ninguém guarda, de que todos conhecem o nome, apenas o nome... (Lisboa, 1999: 68)

“Outro dia” é merecedor de atenção ao fazer-se referência aos afectos e sua inscrição na temporalidade, marcando a vida do sujeito. “Ergueram-se arcos de flores,/ encheu-se o ar de perfumes” (*idem*: 247), escreve-se neste diário, metaforizando assim a felicidade sentida “[s]ó porque alguém me esperava” (*id.*, *ibid.*). Descreve-se neste poema

¹⁰⁹ Uma vez mais, o eco de Pessanha: “E eu sob a terra firme,/ Compacta, recalçada,/ Muito quietinho. A rir-me/ De não me doer nada.” (1995: 128).

a explosiva alegria de um encontro amoroso que perdura na memória, ainda que no final se reconheça ter sido “uma ilusão”:

Olhos suaves,
ousados e velados...
Língua acre e precatada...
heis-de-me ficar lembrados.

Lembrada a excitação
A força represada
e meio aérea
de uma ilusão sem forma
nem definição...

(Lisboa, 1991: 247-248)

Conclui-se pelo reconhecimento de que “o continente espírito/ espera sempre,/ espera...” (*idem*: 248), talvez porque a sua resistência às (des)ilusões seja um sinal de moderação e sabedoria.

Não se creia, porém, que o sujeito-mulher representado na poesia de Irene Lisboa se fecha a outras manifestações de afecto ou recusa a ternura da profunda amizade. Pelo contrário, tais sentimentos transparecem em alguns textos e, sem pretender substituir aqueles de que se sente falta, são igualmente valorizadas outras dimensões afectivas.

O poema “outro dia” (*UDOU*, Lisboa 1991: 64-67), que se inicia com os versos “Aos poucos me tens falado/ de um curioso romance”, configura uma expressiva declaração de amizade fraterna. O eu poético refere-se à compreensão e à partilha de ideias e sentimentos que representam uma profunda amizade, como se pode observar no excerto que abaixo se transcreve:

(...)
Amiga,
tu sabes
que o que pensas
e o que dizes
me iluminam sempre o espírito...
Aparto-me de ti
e fico meditando
pensando no que te ouvi.
¿Acreditas
que vivo porque vives?
Assim Camões o disse
de uma sua amada...
¿Como viveria eu sem ti?
Como pensaria?
Quem me animaria?

(Lisboa, 1991: 65)

Note-se a insistência na afinidade intelectual, patente na repetição de várias formas do verbo pensar, bem como a dependência do eu relativamente à amiga, tanto intelectual como afectivamente, uma vez que os seus pensamentos e as suas palavras que lhe “iluminam sempre o espírito”, levando à interrogação “¿Como viveria eu sem ti?”. A comparação com as palavras de Luís de Camões em relação “a uma sua amada” eleva esta relação de amizade a um estatuto que parece nada dever ao amor sensual; afinal, não é a amizade uma outra forma de amar?

Num outro excerto do mesmo poema, voltam a sublinhar-se as afinidades, através do paralelismo sintáctico a que se junta o habitual processo de adição e amplificação:

Juntas pensamos,
juntas amamos
e juntas choramos,
mesmo sem lágrimas...

(Lisboa, 1991: 66)

Conclui-se esta confiança sublinhando a excepcionalidade destes laços, apesar de, num assomo narcísico, o sujeito pôr em causa a possibilidade de partilhar o conhecimento da sua tristeza e solidão:

Só tu, minha amiga sabes
(e nem sei se bem sabes!)
quanto eu sou triste
e só...

(Lisboa, 1991: 67)

Se a amizade não isenta de toda a solidão decorrente dos desejos insatisfeitos (de amor romântico e sexual, de laços de família, de sucesso profissional), é, no entanto, retratada como suficientemente importante para que o sujeito conserve a vontade de viver. A mesma amizade, reforçada pelo parentesco decorrente do *amadrinhamento* dos filhos da amiga¹¹⁰, proporciona o amor familiar que é apresentado, por exemplo no poema “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 172-175), que se inicia com a referência aos brinquedos do “afilhado”, interlocutor suposto deste solilóquio. Neste texto, cuja temática central é a maternidade e a alegria proporcionada pelo amor das e às crianças é também partilhada pela madrinha que por estes “[s]eres pequeninos” sente “quase pena de morrer” (*idem*: 174). E que assim descreve o significado das crianças na sua vida:

¿Vós que sois, para mim?
Uma luz de oiro!

¹¹⁰ Esta referência tem um carácter autobiográfico, uma vez que os filhos de Ilda Moreira, João (nascido em 1930) e Inês (nascida em 1932), são afilhados de Irene Lisboa.

Uma luz que me banha,
que me cega um pouco...
um véu que se interpõe
entre mim e os outros.

(Lisboa, 1991: 174-175)

O mesmo amor fraterno e maternal se pode ainda observar em “outro dia” (UDOD, Lisboa, 1991: 129-132), que refere um passeio com “os passarinhos,/ estes amores tão vivos/ e tão frescos/ do teu coração e do meu,/ os teus filhos...” (*idem*: 129).

A concluir este ponto, refira-se que amizade é apresentada como alternativa ao amor dos homens e a ela se entrega o coração, centro dos afectos. Veja-se, por exemplo, o poema “outro dia” (*idem*: 176-178), que se refere à beleza efémera das flores, sujeitas, tal como o ser humano, ao violento domínio do tempo. Na parte final do texto descreve-se o coração do eu lírico:

Queixava-me de ser fonte,
de ter um coração sempre a correr,
um coração que rebenta
e deixa perder
a sua linfa de amor...

(Lisboa, 1991: 178)

Este coração que “rebenta” e se vai esvaziando é oferecido, como em sacrifício, à amiga para que o proteja, impedindo-o de se esgotar e conservando, assim, a vida:

¡Toma o meu coração!
toma-o tu,
já que os homens o não querem...
Tu conhece-lo,
é um coração calado,
envergonhado e a arder...
¡Faz dele o que quiseres!
Nada...
Deixa-o viver...

(Lisboa, 1991: 178)

Como disse Almeida Garrett nas *Viagens na Minha Terra* (1846) e Irene Lisboa não ignorava, “[o] coração humano é como o estômago humano: não pode estar vazio; (...) Se a razão e a moral nos mandam abster destas paixões (...) que há-de ele fazer? Gastar-se sobre si mesmo, consumir-se...” (Garrett, 2010: 165). Inscrevendo-se também na tradição romântica, a autora dirá em *Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma*: “O coração tem sempre de pagar... Ou o vão matando aos poucos ou ele se gasta” (Lisboa, 1993: 85).

Em *Outono Havias de Vir*, encontra-se desenvolvida a mesma ideia, a concluir o texto “O coração, afinal” :

O coração, afinal, não é mais que um bocado de
terra ou erva sempre a murchar e a rebentar.
E nessa fadiga, nessa lida, se gasta, se empobrece,
Se inutiliza!

(Lisboa, 1991: 311)

Esta estrofe final aproxima o coração humano da natureza mineral ou vegetal e, como ela, obedece aos ciclos do tempo: “sempre a murchar e a rebentar”. Porém, não se renova perpetuamente e a sua duração é dada pela enumeração gradativa que conclui o poema: “se gasta, se empobrece,/ se inutiliza”; o coração, “afinal” vai-se desvanecendo até deixar de cumprir as suas funções.

No poema “meados de maio” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 191-192), o coração é novamente preenchido pela amizade, desta vez metaforizada no animal que simboliza a lealdade e a fidelidade:

Amiga,
que eu para ti seja,
que o meu coração seja
aquele cão,
de que fala o poeta.
O cão amoroso
e agradecido...
que vem de longe,
de bem longe,
de toda a parte,
correndo para se rojar
à frente daquele
a quem tudo deve...
à frente daquele
que lhe estende a mão...

(Lisboa, 1991: 192)

O “cão de que fala o poeta” é uma clara referência aos versos de Camilo Pessanha: “Envolver-te de preto enternecido/ Como o de um pobre cão agradecido” (1995: 125), mostrando que todo este universo se constrói laboriosamente e é o corolário de leituras atentas e aturado trabalho sobre a escrita.

Destaque-se, por último, o poema “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 277-278) em que, mais uma vez, se encontra tematizada a passagem do tempo, em relação com esta amizade que acompanha o envelhecimento e partilha das dores “que a ternura não disfarça” (*idem*: 277). Reforçando o que atrás ficou dito acerca da relevância da amizade profunda para o sujeito poético que se desenha nestes livros, note-se a relação especular entre as amigas. Olhando-se como num espelho, reconhecem-se exterior e interiormente,

observando os efeitos do tempo no seu aspecto e nas capacidades físicas e amparando-se mutuamente, numa dolorosa demonstração de amor fraterno. O sujeito lírico sabe que apenas “podemos contar os anos,/ passados juntas!/ E sentir-se sem forças...” (*idem*: 278); porque nada detém o caminhar de Cronos e toda a vã beleza está condenada ao pó.

2.4. *¿Mas como se há-de morrer, sentindo-se a vida?*¹¹¹ Pulsão de morte, pulsão de vida.

To Beauty. Why should you come to-night when it is so cold and grey and when the clouds are heavy and the bees troubled in their swinging?

Katherine Mansfield (1944: 37)

“Escrevo-me para me distrahir de viver” regista, possivelmente em 1931, Bernardo Soares, semi-heterónimo de Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego* (2013: 451) – obra cujo hibridismo genológico faz com que não seja abusivo referi-la a propósito da escrita diarística. Em 1939, é Irene Lisboa que escreve nas páginas de *Solidão*: “Voltarmo-nos para nós... Grande maravilha e sempre grande novidade! Procuramos as coisas perdidas, sonegadas, do nosso natural...” (Lisboa, 1992: 133)¹¹². Um insigne diarista dos nossos dias acrescentará: “Enclausurado em si mesmo, o diarista escreve num exercício de legítima defesa. Contra a solidão que o mina, a distância que o separa das gentes à sua volta, o desdém de que se sente vítima” (Mathias, 2001: 173).

Escreve-se e, particularmente, escreve-se de si, para acalmar um “desassossegado coração” (Lisboa, 1991: 146). Também Irene se interroga: “Será razoável, pois, a minha tese de que é recuperativa a vida do espírito? De que a desordem sentimental se sustém ou se ilude com a excitação intelectual?” (Lisboa, 1992: 127); sendo a escrita uma forma de registar essa “vida do espírito”, tal “excitação intelectual” parece configurar também uma outra forma de vida. Na verdade, sublinha ainda Marcello Duarte Mathias, “escrever é uma arte de viver” (2015: 37). Leia-se ainda, no *Diário da Abuxarda*, em consonância com Irene Lisboa:

(...) voltar atrás, descobrir outros atalhos, percorrê-los com o receio de algures nos termos enganado, é privilégio dos diários que nunca se cansam de andar à roda dos mesmos temas, arriscando-se a repetir, sem jamais cumprir, promessas e interrogações. (Mathias, 2015: 265)

Em Irene Lisboa, o discurso poético regista igualmente aqueles momentos em que as forças de Thanatos se procuram impor, aniquilando os instintos de Eros, impulso vital de todos os seres. Ao escrever-se, o eu encontra motivos para resistir, pois, como bem sabia António, “[t]oda a dôr pode supportar-se, toda!/(...) Mas uma não: é a dôr do

¹¹¹ Lisboa, 1991: 146 (*Um dia e outro dia...*)

¹¹² E mais adiante, no mesmo volume: “Escrever é trabalho que ultimamente me tem parecido mais útil. Talvez por ser o único de natureza espiritual a que me posso dar. (...) Mas ocasiões há em que sinto falecer em mim a própria coragem de escrever. Em que se me afigura infundada e inútil a arte literária.” (Lisboa, 1992: 156).

pensamento!” (2000: 134); por isso se procuram sem cessar estratégias propiciadoras de alguma paz interior.

Atente-se no poema “ainda maio” (Lisboa, 1991: 207-208), revelador do conflito entre a pulsão de morte (interior ao sujeito) e a necessidade de conservar a energia vital que recebe do exterior e que impulsiona a existência:

Julgo, às vezes,
em certos momentos de tristeza,
de desespero
e de inquietação,
que caminho para a morte,
que desperdiço,
aniquilo a vida...

(Lisboa, 1991: 207)

Este texto, nos parâmetros habituais da construção cuidada e rigorosa, mostra como através da enumeração gradativa, da acumulação e de um jogo de antíteses, se representa o universo interior de um sujeito procurando forças para a vida na exegese dos movimentos da própria dor. Desanimado e sufocado pelo “isolamento e a prostração” (*idem*: 207), o eu confronta-se com atitudes (“um riso,/ um olhar,/ um gesto amigo”, *id.*, *ibid.*) que alteram o seu estado anímico. Note-se o paralelismo, neste caso apresentando três nomes (“riso”, “olhar”, “gesto”) a que correspondem três adjetivos, qualificativos da “impressão”. Às oposições de sentimentos seguir-se-á a dificuldade em “sorrir”, “retomar o gosto/ da vida.../ desfazer a amarga expressão/ do hábito” (*idem*: 207-208), retratando o esforço para abandonar o estado depressivo inicial. Como nota Paula Morão, existe um “paradoxal e muito ténue intervalo entre a desistência e o instinto vital” (2011c: 351).

O poema “outro dia” (UDOD, Lisboa, 1991: 142-148), abordado no ponto anterior deste trabalho (cf. pp. 85-87), é também ilustrativo desse paradoxo. No seguimento da desistência amorosa pelo constatar do desamor dos homens, o sujeito reconhece que o extremo cansaço conduz “o coração”, centro simbólico de toda a afectividade, à vontade de morrer. No entanto, o que se verifica é um comprazimento do sujeito na descrição dos dolorosos movimentos da consciência – e o desejo de morte dará lugar à contemplação melancólica:

Ó, mas nesta hora,
(e em tantas mais!)
¿que me pede o coração?
¡ A violência de morrer!
Morrer só! Morrer!

E não se morre...
A tarde, tão formosa, declina,
e o disparatado ímpeto esmorece.

O coração, como sempre,
acobarda-se,
acomoda-se...

¿Mas como se há-de morrer,
sentindo-se a vida?
Não é por fraqueza,
nem por cobardia
que, afinal, se resiste...
¿É pela impotência
de se torcer,
de renegar a própria vida!

(Lisboa, 1991: 146)

Pode observar-se neste excerto a relação entre o estado interior do eu e aquilo que, do meio envolvente, os seus sentidos absorvem. A tarde “tão formosa” é um sinal da vida exterior que provoca no sujeito um esmorecimento da vontade de “morrer só”, levando à aceitação da vida que, na verdade, não se consegue “renegar”, pois a apatia toma o lugar da violência pensada. Não será a vida desejada, mas, pelo menos, é a que se sente e da qual o eu se acredita parte, mesmo que apenas como espectador.

Irene Lisboa cultiva, em muitos passos das suas obras, “a difícil arte da melancolia”¹¹³, como se observa nestas frases de *Solidão*: “Passam os dias. Vou sentindo cada vez mais em mim o gosto complacente da introspecção, o pudor e o culto dos vagos sentimentos, das vagas razões...” (1992: 18). Ainda no mesmo volume, escreve-se mais adiante: “Olho para a chuva, de pé junto de uma janela, e acho que tudo pode entreter o espírito, o melancólico espírito” (*idem*: 99).

Como salientou Fernando J.B. Martinho, referindo-se ao segundo livro de poemas publicado, “[o] título completo do volume (*Outono/ havias de vir/ latente/ triste*) (...) 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*” (2013: 60, *itálico do texto*)¹¹⁴. Recorde-se, a propósito, o *incipit* do acima referido volume de 1939: “É triste o gozo que uma mulher pode ter de se chorar, de dizer sem rebeldia:/ Minha casa fria, minha casa fria.../ Meu mundo inóspito...” (Lisboa, 1992: 15). Será triste e melancólico, mas é da lamentação que advém a escrita e desta um propósito vital. Ainda que interrogando o que não responde, como o Job das Escrituras: “A minha alma

¹¹³ Expressão do poeta Al Berto (2006. *O Último Coração do Sonho*. Lisboa: Edições Quasi, p. 57).

¹¹⁴ Este artigo de Fernando Martinho é esclarecedor quanto às problemáticas da “pulsão destrutiva” que percorre a poesia de Irene Lisboa, da “monotonia” que traduz, por vezes, uma ambição ataráxica e da “auto-depreciação”; estas questões são reveladoras da “diferença ousada que representa a escrita poética modernista” (cf. Martinho, 2013).

tem aversão à vida!/ Darei livre curso ao meu lamento,/ falarei da amargura do meu coração”, Job 10: 1 (*Bíblia Sagrada*, 2008: 805).

O eu lírico reconhece, em “outro dia” (*UDOD*, Lisboa, 1991: 54-59), que é da exegese do sofrimento e da solidão que extrai a sua voz, único paliativo para essa dor:

(...)
A vida vai passando,
sempre passando tão longe,
tão fria!
E é esta amargura,
esta secura, afinal,
este descontentamento,
esta solidão
que me dão voz...
É o meu mal pessoal
que eu tenho de narrar...

(Lisboa, 1991: 58)

Procurando as palavras que melhor descrevem essa “voz” dolorida, enumerando os seus componentes: a “amargura”, a “secura”, o “descontentamento”, a “solidão” (provável sùmula de todos os elementos), regista-se igualmente a passagem do tempo, o “curso dos rios” (*idem*: 37). Repare-se na repetição anafórica do demonstrativo, valorizando a particularização desta “vida”, a contrariar o genérico dos primeiros três versos transcritos, e sublinhada pelo pleonasma que também reforça a necessidade da auto-representação: é a si que o sujeito deve contemplar.

A mesma ideia passa para a estrofe seguinte, em que pensar os outros (“as dores dos homens,/ grandiosas ou mesquinhas”, *idem*: 58) funciona como um breve erguer de olhos, para encontrar o ponto que leve o sujeito de novo a si:

(...)
Lendo os tristes, afinal,
é que eu me consolo...
E é revolvendo a minha ansiedade,
a minha contrariedade,
que de mim desentranho
o grito de convicção.
¿Em ar de negação?
Embora...
Negação: passo incerto,
paragem, recuo, detenção
de um momento natural
e belo.
Uma estátua detida
(de uma me estou lembrando),
um gesto suspenso
são uma profunda revelação...

(Lisboa, 1991: 58-59)

No seu interior, sob os escombros dos fracassos e desencantos o eu encontra energia para o “grito de convicção”; por entre a efemeridade da vida, com a matéria que resta da passagem do tempo (os metafóricos resíduos que o fluir das águas, tantas vezes convocadas, vai deixando no fundo), vai-se fixando um momento (“movimento natural/ e belo). A “estátua detida” ou o “gesto suspenso” são tudo o que o texto guarda, sinais da passagem de uma vida.

Feitas as contas, o sujeito que se constrói e se auto-representa de forma coincidente ao longo da Obra desta escritora, retira da solidão e do mais profundo sofrimento a sua vitalidade. Por mais que lhes esteja subjacente uma pulsão de morte, a energia vital impõe-se:

A vida ama-se. Se se ama! Amamo-la através de tudo e de todos. Amamo-la até quando a renegamos e dela desesperamos...

Eu amarei a vida, talvez ao invés dos outros... Acho-a cheia de incoerências, pobre, madrasta, mas apesar disso vou esperando sempre...

Se eu ainda espero, se ainda tenho esta tenaz e incerta sensação de esperança, de desejo, é porque de todo não renego nem maldigo a vida.

(Lisboa, 1992: 21)

Não se considera, portanto, que exista um verdadeiro desejo de morte, nem física nem simbólica, uma vez que este sujeito rejeita a abulia, ainda que por vezes se sinta confrontado com essa tentação: “Só de pensar na perfeita indiferença, ou na perfeita serenidade o coração se me aperta. Penso que será a antecipação da morte” (Lisboa, 1992: 49).

O que não impede este sujeito, na linha dos poemas mais intimistas e depressivos de Álvaro de Campos¹¹⁵, de se representar em estado de extremo cansaço, desistente de um mundo em que tudo lhe foi negado, ou que, simplesmente, não esteve à altura dos seus anseios de “alma asselvajada” (Lisboa, 1991: 296), de mulher que se deseja limpidamente afirmativa, (“Ou sim ou não”, *idem*: 300). Conforme se pode observar no poema “Paisagem” (*OHV*, Lisboa, 1991: 337-338), a consciência do inexorável curso do tempo leva o eu a uma meditação sobre a monotonia da vida e a inutilidade de qualquer espera, pois a existência é efémera e o envelhecimento inevitável. Em face disto, tudo redundava em “cansaço” e “amargura”, restando apenas o desejo de evasão, expresso no último verso: “Que vontade de morrer, de fugir, de chorar!” (*idem*: 338). Note-se que esta enumeração gradativa decrescente vai desenhando a atitude de aceitar o destino e transforma o impulso para a morte numa melancólica resignação à vida possível. A

¹¹⁵ Textos como “O que há em mim é sobretudo cansaço”, “Acordar na cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras” ou mesmo “Lisbon revisited (1923)” (cf. Pessoa, 2008).

lembrar, de facto, “um verso de Camilo/ Pessanha” (*idem*: 337) – se se pensar, por exemplo, no soneto “Tenho sonhos cruéis: n’alma doente” (Pessanha, 1995: 80). O sujeito reconhece a necessidade da dor para manter a integridade da vida, como se observa nos dois tercetos:

(...)

Porque a dôr, esta falta d’harmonia,
Toda a luz desgrenhada que alumia
As almas doidamente, o ceo d’agora,

Sem ella o coração é quasi nada:
– Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.

(Pessanha, 1995: 80)

O terceiro fragmento do último conjunto de poemas de *Outono havias de vir*, sob o título “Banalidades”, constitui uma dolorosa reflexão acerca dos efeitos da passagem do tempo sobre a vontade do sujeito lírico. Observe-se como o alongamento temporal conduz à eliminação da resistência do eu a um destino inexorável – a resignação:

Não quero, não quero...
E a canga cai-me em cima.
Mas porque é que não hei-de querer, que tenho
eu que não querer?
Rebelião, ambição?
Que veleidade!
Mais uns diazinhos, uns meses...
E tudo esqueço, adormeço, ou soterro.
A *navette* dos caminhos, a fatalidade dos passos,
dos gestos, das distâncias...
Grandes poderes!

(Lisboa, 1991: 341)

A mesma desistência resignada se observa no poema que fecha o volume de 1936, “outro dia” (Lisboa, 1991: 279), em que o eu revisita o desejo de liberdade e inconsciência experimentado na noite anterior, para concluir pela força adaptativa da realidade e/ou do cansaço. Apesar da atracção algo infantil que sente pela chuva ligeira caindo de um “céu (...) limpo” (*id.*, *ibid.*) e da vontade de conviver de perto com essa água que se adivinha revitalizadora, o sujeito acomoda-se:

E tive desejos
de seguir pelas ruas,
de cabeça no ar,
com um riso parado...
Mas subi as escadas.

(Lisboa, 1991: 279)

Talvez por esta razão se diga em “princípios de agosto”: “¡Quem me dera/ poder renegar-me / e renascer!” (UDOD, Lisboa, 1991: 233), reforçando a ideia apresentada em “Nova, Nova, Nova, Nova”¹¹⁶. Porém, mais uma vez glosando o desejo de Pessanha (“Oh, quem pudesse deslizar sem ruído/ no chão sumir-se como faz um verme”, 1995: 75), Irene escreverá no seu “livro de mais intimidade”, como lhe chama em *Solidão II* (1999: [25]):

A minha vontade é de atravessar silenciosa as vagas multidões das ruas, ainda mais despercebida do que até aqui. De me ir mumificando, sem dor. O que não quero é que me acordem, que haja gente interessante a passar ao pé de mim e a dar claridade ao mundo. (...) Mas como é que numa hora fugitiva se não há-de lamentar o desaparecimento de uma graça, feita de não sei quê, que ainda ontem era a nossa? (Lisboa, 1992: 153-154)

É bem possível que estes sonhos a tenham acompanhado até aos últimos momentos, levando a sua amiga e também escritora Luísa Dacosta a registar no seu diário o relato dos últimos momentos de Irene Lisboa: “Que imagens de liberdade, asselvajada, a visitaram ainda no limiar da morte para a obrigarem a dizer ‘Corre, cavalinho branco! Corre, cavalinho branco!’” (Dacosta, 1992: 84).

Deseja-se que os textos apresentados tenham sido ilustrativos da estreita relação entre um forte desejo de repouso na morte e a impossibilidade de deter o fluxo dos dias, ficando o sujeito a observar, melancolicamente, o curso do seu tempo. O que não o isenta do sofrimento, mas o torna mais próximo do que o rodeia. Veja-se o que diz a ensaísta de *O secreto e o real*:

O mundo coincide com o *eu* que lhe dá sentido; o sujeito hiper-consciente transporta o peso de si e o desse todo que o faz excessivo, o que seria um reforço narcísico se não houvesse também a ponderar aquele latente húmus doloroso que ressuma da memória mais privada e íntima. (Morão, 2011c: 351)

Entre a impossibilidade de uma completa fuga à autobiografia (esse “húmus doloroso”) e o não menos impossível negar da ficção, pois representar a vida é, só por si, criar universos linguísticos, o sujeito encontra-se no estado que Manuel de Freitas designa como “o tormento inútil de Narciso” (2005: 15). Preso ao seu reflexo, procura a melhor imagem; porém, “Narcisse sent que sa beauté continue, qu’elle n’est pas achevée, qu’il faut l’achever” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 659). Nesse intervalo, o tempo prossegue e a imagem não se fixa, nem permite delimitação: nada é concluído, existe apenas um processo que incessantemente recomeça. Irene Lisboa tem disso plena consciência ao reconhecer, em *Solidão*, que “[p]assam as horas violentas, do repúdio e do

¹¹⁶ Cf. pp. 39-40 desta dissertação.

desassossego e passam igualmente as higiénicas, da acomodação. Passam também as de crítica, praticamente inútil. Passa tudo e volta tudo” (1992: 149). O tempo transcorre, no instável equilíbrio de forças que se defrontam, porque “[a] calma agita-se, para que melhor se reate e se /sinta” (Lisboa, 1991: 323). Ao tormento de Narciso acrescenta-se, assim, o castigo de Sísifo, transportando infinitamente o seu gigantesco penedo. Como nota ainda Paula Morão:

escrever e pensar formam o núcleo essencial de uma consciência que, em verso ou em prosa, sem cessar se procura, encontrando a cada vez uma só resposta: a do enigma do ser, a quem mais não resta que, como a Sísifo, recomeçar.

(Morão, 2011b: 337)

E se, como relembra a ensaísta e também poetisa Ana Luísa Amaral, toda a escrita convoca, ainda que em graus diferentes, a imagem de Narciso, entre os apelos de Eros e os de Thanatos, o eu perde-se continuamente no encanto de se olhar:

Todo o poema
é sobre aquele
que sobre ele escreve
e assim se ama de forma desmedida,
à medida do verso onde a si se contempla
e em vertigem
se afoga

(Amaral, 2011: 78)

3. *Toda a obra acabada devia ser enterrada...*¹¹⁷? – Conclusão

*corta a minha mão e escreve com ela
um poema que seja teu.*

(Gusmão, 2004: 35)

Reconhecendo que a obra de Irene Lisboa se apresenta como uma construção articulada cuidadosamente e que os livros de poemas são a “pedra fundadora deste edifício” (Morão, 1989: 21), procurou-se que o presente trabalho contribuísse para o delinear de um caminho possível, à descoberta desse primeiro nível de edificação.

Volvidos que são mais de vinte e cinco anos sobre a publicação do volume que constituiu a tese de doutoramento de Paula Morão¹¹⁸, continua a não ser possível deixar de interrogar as razões para a pouca importância dada à escritora, que se mantém, ou se agravou. Leia-se o último fragmento de *Solidão II*, citado nesse trabalho¹¹⁹, em que a autora de *Voltar atrás para quê?* dá mostras da lucidez que a caracteriza:

Tive meia dúzia de leitores, simpáticos, graciosos. (Letrados, já se sabe.) E continuei esquecida e solitária. A mascar o pó da impotência. O pó de uma vida indírigida, desfinaizada. Naturalmente aquela que me foi dada em sina. E que só grande arte e ciência alterariam, poriam briosamente de pé, lhe dariam esteio. Como o fazem as *boas famílias*, os golpes políticos, um videirismo agencioso, o comércio da guerra, a *sorte grande*, um homem rico ou bem colocado, etc., etc.
(Lisboa, 1999: 249, itálicos do texto)

Óscar Lopes manifestou igualmente uma perplexidade que talvez o género da escritora chegue para explicar: “Como puderam os neo-realistas de 40 e 50 ignorar que se tratava de uma como que complexa burguesa, cada vez mais fora do seu círculo de aspirações espontâneas, num acto de verdadeiro heroísmo que (reparem) rompe a própria morte?” (Lopes, 1994: 13-14). E já na década de setenta Manuel Poppe recordara este curioso desabafo do autor d’*As Encruzilhadas de Deus* (1936):

Lembro-me muitíssimo bem de ouvir a José Régio o seguinte comentário acerca de “Voltar atrás para quê?”[sic]: “Se esta mulher se chamasse Tchekhov, o seu livro impunha-se em qualquer parte do mundo!” Se esta mulher se chamasse Tchekhov... (Poppe, 1973a: 17)

¹¹⁷ Lisboa, 1991: 257 (*Um dia e outro dia...*).

¹¹⁸ Tese apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa em 1987 e publicada dois anos depois (Morão, 1989), a que se seguiu a reedição da obra de Irene Lisboa, organizada e prefaciada por esta ensaísta, a partir de 1991.

¹¹⁹ Morão, 1989: 41-42.

Por sua vez, Carina Infante do Carmo, já em 2013, destacou a estranheza provocada pelo esquecimento a que tem sido votada, ao longo dos anos, esta autora, tendo em conta a aprovação e a forma entusiástica com que, repetidamente, as suas obras são recebidas por grande número de escritores e críticos:

(...) 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. (Carmo, 2013: 44, itálico do texto)

Conclui-se que uma reflexão informada sobre a sua obra acentua a incompreensão do pouco destaque dado ao nome de Irene Lisboa no panorama das letras portuguesas e revela a importância de a desocultar.

Ao ler a poesia contida nos dois volumes que foram objecto de estudo nesta dissertação, não é possível deixar de notar que muitas das inovadoras características, tanto formais como temáticas, a começar pela auto-representação do sujeito (feminino, neste caso) não se afastam, conforme se quis sublinhar, das preocupações dos modernistas e das vanguardas futuristas. O problema é que os confrontos, a violência das palavras e dos sentimentos, a assertividade e a expressão de vontades e desejos não são consideradas matéria lírica a tratar por pessoas que se reconhecem “mulheres”. Como bem viu Joana Matos Frias, “porque do discurso de uma mulher se esperaria que fosse – à semelhança da própria mulher – *elegante, com alinhado e compostura*. O problema que ainda hoje persiste é que foi Irene, a mulher, que começou por atirar a primeira pedra” (Frias, 2013: 106).

O reconhecimento do lugar de Irene Lisboa na história da literatura, na história das mulheres e na história do antifascismo português tem sido diminuto e tardio. Cite-se o artigo de Rodrigues da Silva em 1985: “Tem o nome numa rua de Lisboa, numa escola do Porto, numa creche de Évora, mas tudo isso é quase nada comparado com o alheamento dos editores perante a sua obra.” (Silva, 1985). Tanto quanto é possível saber-se, há actualmente um conjunto de ruas com o nome da escritora em diversos concelhos do país. Em Janeiro de 1988, os Sindicatos que integram a Federação Nacional de Professores fundaram o Instituto Irene Lisboa, destinado não só a formar professores mas também a contribuir para o desenvolvimento da educação, do ensino, da cultura e da ciência. Conforme se pode ler no texto publicado no sítio do Instituto:

O nome de Irene Lisboa surgiu como forma de homenagear uma mulher do mundo da educação e do ensino, dado o facto de a profissão docente ser exercida maioritariamente por mulheres. Foi escolhida Irene do Céu Vieira Lisboa, pela

sua grande projecção pedagógica e literária numa época em que a afirmação das mulheres era particularmente difícil.¹²⁰

Faça-se notar também que, a 19 de Maio de 1989, o Presidente da República, Mário Soares, agraciou Irene Lisboa com o grau de Comendador, Ordem da Liberdade, a título póstumo¹²¹. E em Arruda dos Vinhos, terra natal de Irene Lisboa, o seu nome foi dado ao Externato fundado em 1973 pelo professor João Alberto Faria¹²² e, mais tarde, à Biblioteca Municipal (inaugurada a 23 de Setembro de 1989). Na freguesia de Arranhó, local de nascimento de Irene, a Câmara Municipal de Arruda dos Vinhos, em colaboração com a Junta de Freguesia, tem trabalhado no desenvolvimento do Museu Irene Lisboa, destinado a homenagear a autora e pedagoga, inaugurado em Junho de 2007. A posteridade de Irene Lisboa parece repetir a sua vida: escassa, silenciosa, discreta.

Observando o corte que representa Irene Lisboa face à poesia de autoria feminina sua contemporânea – aquela que José Gomes Ferreira qualifica como “os fatais sonetos apodrecidos por anos e anos de uso pelas raras mulheres que, de dicionário de rimas em punho, ousavam pôr as painelas e a costura das lidas diárias em segundo lugar” (Ferreira, 1991: 22, cit. em Frias, 2013: 100) –, Joana Matos Frias considera ser esse o responsável pelas dificuldades de entendimento e aceitação da sua escrita. E, ao esclarecê-lo, aponta-lhe continuadoras:

(...) a novidade de Irene, e com ela o impedimento à sua recepção imediata residiu antes de mais no facto de (...) ter ela ousado substituir os sonetos e as rimas pelas próprias painelas e a costura no acto de criação poética, dando assim início emblemático a uma linhagem de poetisas que, na actual literatura portuguesa terá porventura a sua melhor consumação em Adília Lopes e Ana Luísa Amaral.

(Frias, 2013: 100)

Outra das “herdeiras” da poética da autora de *O pouco e o muito*, apontada por Paula Morão, é a igualmente pouco lembrada Maria Judite de Carvalho:

a observação detalhada e a descrição, o monólogo interior, a presença discreta de um narrador que enquadra e dá a ver, ou se interroga a si mesmo e aos limites da linguagem para representar o mundo estão entre os pontos que unem a técnica narrativa e poética das duas escritoras. (Morão, 2011d: 448)

Aparentemente, a fama e o reconhecimento não são o destino daqueles (e muito menos daquelas) que recusam seguir tendências, modas e escolas. O preço da

¹²⁰ Excerto da apresentação do Instituto Irene Lisboa, disponível em: <http://www.iil.pt/artigo.asp?id=1> (última consulta a 12 de Setembro de 2016).

¹²¹ Informação que pode ser consultada em <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=153&list=1>, inserindo o nome completo (Irene do Céu Vieira Lisboa) e a ordem (Liberdade) ou o grau.

¹²² Após a morte do fundador, em 2002, o estabelecimento de ensino passou a chamar-se Externato João Alberto Faria, mantendo, no entanto, bem viva a memória de Irene Lisboa, através do estudo das suas obras e de inúmeras actividades que promove com o objectivo de homenagear a escritora.

independência, da integridade e da coragem em trilhar caminhos virgens, sobretudo para as mulheres e por razões que se tentou deixar à vista, tem sido o desprezo e o apagamento.¹²³

“[P]risioneira da liberdade” se considerou Irene (1992: 26), justificando com o oxímoro a sua inadaptação à vida imposta pelo seu tempo e pelo seu espaço, cárcere onde o seu espírito indómito a encerrou. A lembrar a evocação de Cesário Verde por Alberto Caeiro: “Ele era um camponês/ que andava preso em liberdade pela cidade”¹²⁴. Ou ainda, como diria Álvaro de Campos, “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada./ À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”.¹²⁵

As principais problemáticas abordadas nesta dissertação – a saber, a (auto-) representação do sujeito “mulher”; as suas reflexões sobre a escrita, particularmente a poesia e a inovação; o tempo e a memória; o representar de afectos e sofrimentos, da vida e da morte –, centrando-se no restrito *corpus* poético da obra de Irene Lisboa que se indicou, poderiam ser ainda aprofundadas. Sempre que possível procurou-se remeter, estabelecendo ligações, para passos de outras obras da autora, porém apenas foi possível assinalá-los, pois apresentar um estudo dessas relações não caberia nos limites do presente trabalho. Seria igualmente relevante o estudo da simbólica vegetal detectada nos poemas, bem como a questão da imagem e da referência às artes plásticas (pintura e escultura), a irónica observação de si mesma e do mundo, entre outras temáticas que ocorrem quando se lê a poesia de Irene Lisboa, mas cuja exploração ultrapassaria o âmbito desta proposta analítica.

Ao seguir um determinado itinerário, propondo um modo de ler os poemas de Irene Lisboa, pretendeu-se “entrar no ‘lago escuro’, não para o iluminar mas para lhe conhecer a escuridão”¹²⁶ (Cruz, 2008: 10). Acredita-se que esta pode ser uma das mais justas formas de ler e fruir a poesia, em “viagem ao interior do texto não para lhe acrescentar qualquer coisa mas para o habitar”, como ensina Eduardo Lourenço¹²⁷. Habitemos pois a palavra poética de Irene Lisboa, abrindo as portas da simbólica casa a quem, por bem, a quiser visitar.

¹²³ A este respeito se indica a leitura do artigo, já referido neste trabalho, “Lembrar, esquecer – Algumas causas, alguns casos” (Morão, 2015).

¹²⁴ Versos do poema III de “O Guardador de Rebanhos” (cf. Pessoa 2008).

¹²⁵ Estrofe inicial do poema “Tabacaria” (vv. 1-4) deste heterónimo pessoano (cf. Pessoa, 2008).

¹²⁶ Gastão Cruz faz aqui uma oportuna referência ao poema de Camilo Pessanha “Imagens que passaes pela retina”, nomeadamente aos versos “Ou para o lago escuro onde termina/ Vosso curso, silente de juncais” (1995: 102).

¹²⁷ Em entrevista a António Guerreiro referida por Gastão Cruz (2008: 10).



Irene Lisboa , Natal de 1917 ¹²⁸

um projecto é uma coisa de fazer e desfazer incansavelmente...

Irene Lisboa (*Os Nossos Filhos*, 1956: 28)

¹²⁸ Fotografia publicada na revista *Relâmpago* (2013), com a referência de que o material fotográfico foi cedido por Inês Gouveia, afilhada de Irene Lisboa.

4. Bibliografia

Nota prévia:

1. Na elaboração da bibliografia foi seguido o sistema autor-data da edição utilizada, referindo-se entre parênteses rectos a data da primeira edição, quando conhecida.
2. A bibliografia estrutura-se nas seguintes secções: OBRAS DE IRENE LISBOA (obra literária, obra pedagógica, tradução e crítica, a que se acrescentou uma lista de antologias em que figuram textos da autora); obras sobre IRENE LISBOA E O SEU CONTEXTO (englobando a crítica às obras publicadas, bem como verbetes, estudos e documentos diversos dedicados quer à obra, quer à época em que a escritora viveu); BIBLIOGRAFIA GERAL (obras que, de alguma forma, forneceram o enquadramento teórico para as reflexões apresentadas); e, finalmente, um conjunto de OBRAS LITERÁRIAS que, de maneiras diversas, tiveram importância para a elaboração deste trabalho.
3. As obras que Irene Lisboa publicou sob o pseudónimo João Falco, bem como a obra que marca a transição para o nome civil (assinada com o nome e o pseudónimo da autora), apresentam-se com esta referência.

OBRAS DE IRENE LISBOA

OBRA LITERÁRIA

s/d [1926].

13 Contarelos que Irene escreveu e Ilda ilustrou para a gente nova. Lisboa: Edição da Autora/ Livraria Sá da Costa. Reed.: 2015. Edição fac-simile comemorativa dos 500 anos da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições.

1936. João Falco.

Um dia e outro dia... – Diário de uma mulher. Lisboa: Seara Nova. Reed.: 1991. *Poesia I. Um dia e outro dia... Outono havias de vir.* Obras de Irene Lisboa, vol. I. Organização e prefácio: Paula Morão. Introdução: José Gomes Ferreira. Lisboa: Editorial Presença.

1937. João Falco.

Outono havias de vir latente triste. Lisboa: Seara Nova. Reed. em conjunto com o volume de 1936: 1991. *Poesia I. Um dia e outro dia...Outono havias de vir.* Obras de Irene Lisboa, vol. I. Organização e prefácio: Paula Morão. Introdução: José Gome Ferreira. Lisboa: Editorial Presença.

1939. João Falco.

Solidão – Notas do punho de uma mulher. Lisboa: Seara Nova. Reed.: 1966. Lisboa: Portugália; 1973. Lisboa: Círculo de Leitores; 1992. Obras de Irene Lisboa, vol. II. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.

1940a. João Falco.

Começa uma vida – Novela. Ilustrações de Maria Keil Amaral. Lisboa: Seara Nova. Reed.: 1993. Obras de Irene Lisboa, vol. III. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.

1940b. João Falco.

Lisboa e quem cá vive. Col. “À Pena”, 1. Lisboa: Seara Nova.

1940c. João Falco.

Folhas Volantes. Col. “À Pena”, 2. Lisboa: Seara Nova.

- 1940d. João Falco.
Lisboa e quem cá vive. Col. “À Pena”, 3. Lisboa: Seara Nova.
1942. Irene Lisboa / João Falco.
Esta cidade! Lisboa: Edição da Autora. Reed.: 1995. Obras de Irene Lisboa, vol. V. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.
1943.
Apontamentos. Lisboa: Edição da Autora. Reed.: 1998. Obras de Irene Lisboa, vol. VIII. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.
1955.
Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma. Capa e ilustrações de Pitum Keil do Amaral. Lisboa: Portugália Editora. Reed.: 1977. Porto: Figueirinhas (com várias reimpressões); 1993. Col. “Estrela do Mar”, 7. Organização e nota introdutória: Paula Morão. Prefácio: Violante Florêncio. Lisboa: Editorial Presença (várias reimpressões).
- s/d [1956a].
O pouco e o muito – Crónica urbana. Lisboa: Portugália Editora. Reed.: 1997. Obras de Irene Lisboa, vol. VI. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.
- s/d [1956b].
Voltar Atrás para Quê? Lisboa: Livraria Bertrand. Reed.: s/d.[1973] Lisboa: Editores Associados – Col. Unibolso; 1994. Obras de Irene Lisboa, vol. IV. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.
- 1958a.
Título qualquer serve para novelas e noveletas. Lisboa: Portugália Editora. Reed.: 1998. Obras de Irene Lisboa, vol. IX. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.
- 1958b.
Queres ouvir? Eu conto – Histórias para maiores e mais pequenos se entreterem. Capa e desenhos de Figueiredo Sobral. Lisboa: Portugália Editora. Reed.: s/d. Porto: Figueirinhas (1977, reimpressão); 1993. Col. “Estrela do Mar”, 142. Organização e nota introdutória: Paula Morão. Prefácio: Violante Florêncio. Lisboa: Editorial Presença.
- s/d [1958c].
Crónicas da Serra. Lisboa: Livraria Bertrand. Reed.: 1997. Obras de Irene Lisboa, vol. VII. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.
1971.
A vidinha da Lita. Desenhos de Ilda Moreira. Coimbra: Atlântida Editora.
- s/d [1974].
Solidão II. Lisboa: Portugália Editora. Reed.: 1999. Obras de Irene Lisboa, vol. X. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença.
1986.
Folhas Soltas da Seara Nova (1929 – 1955). Antologia, prefácio e notas de Paula Morão. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

OBRA PEDAGÓGICA¹²⁹

1934.

“A contribuição do desenho para o ensino elementar sobre o Império Colonial Português, pela inspectora orientadora D. Irene Lisboa”. *A Formação do Espírito Colonial na Escola Primária Portuguesa*. Separata do Boletim Oficial do Ministério da Instrução Pública, ano V, fasc. II. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 19-22.

1935.

“Prelecção realizada aos professores do distrito escolar de Coimbra, em 25 de Janeiro de 1934, e repetida aos de Beja, em 1 de Fevereiro, pela inspectora-orientadora Irene do Céu Vieira Lisboa”. *Prelecções Inaugurais*. Direcção Geral do Ensino Primário. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, pp. 123-137.

1942.

Modernas Tendências da Educação. Ilustrações de Ilda Moreira. Lisboa: Edições Cosmos.

TRADUÇÃO

1958.

DAGERMAN, Stig. *O Vestido Vermelho*. Tradução e prefácio de Irene Lisboa. Lisboa: Estúdios Cor.

CRÍTICA¹³⁰

1938. João Falco.

“Sedução por José Marmelo e Silva”. *Revista de Portugal*, nº 3. Coimbra. Abril de 1938, pp. 460-461.

1947.

“Apontamentos sobre José Régio”. *O Estado de S. Paulo*, 12 de Setembro [artigo reproduzido no suplemento cultural do *Diário de Coimbra* de 29 de Novembro de 1970].

1948.

“José Duro por Irene Lisboa”. SIMÕES, João Gaspar (direcção, prefácio e notas). *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX* (2º vol.). Lisboa: Ática, pp. 503-512.

1958.

“Prefácio”. DAGERMAN, Stig. *O Vestido Vermelho*. Tradução e prefácio de Irene Lisboa. Lisboa: Estúdios Cor.

1978.

“Para a História do Livro. Inquérito ao livro realizado por Irene Lisboa nos anos 40” (precedido de uma apresentação não assinada). *Notícias do Livro* nº 2 – Dezembro 1978. Lisboa: Editorial Notícias.

¹²⁹ Indicam-se aqui apenas as obras lidas para este trabalho; para uma bibliografia completa veja-se Morão, 2013b: 157-159.

¹³⁰ Indicam-se apenas os textos lidos directamente.

1990.

Boletim Cultural. VII série-1, Fevereiro 1990. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 19 (“A ‘palaciana alma’ do Português”, excerto de “Momentos – Disparates”, *Seara Nova*, 1937).

1992.

Hífen – Cadernos semestrais de poesia, nº 7 – *Dias inúteis*. Direcção de Inês Lourenço. Abril 1992, pp. 5-8 (“Pequenos Poemas Mentais”; nota de Paula Morão).

1998.

Hífen – Cadernos semestrais de poesia, nº 12 – *Quatro poéticas*. Direcção de Inês Lourenço. Dezembro 1998 (“Pequena antologia” - poemas de *Um dia e outro dia...*, 1936 e *Outono havias de vir*, 1937; estudo de Paula Morão, pp.7- 29).

2006.

...certas coisas nos surpreendem... – Lugares de Arruda. Aguarelas de José María Franco com antologia de poetas portugueses. Arruda dos Vinhos: Fundação João Alberto Faria, p. 6 (excerto de “Outro dia”) e p. 75 (excerto de “Férias no Campo”, de *Apontamentos*, 1943).

ANDRADE, Eugénio de

2009 [1999]. *Antologia pessoal da poesia portuguesa*. Porto: Campo das Letras (3ª ed. aumentada), pp. 385-387 (poemas “Amor” e “Escrever”).

BRANDÃO, Fiana H.P e GONÇALVES, Egito (org.)

1972. *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova, p. 100 (poema “Impressões (fragmento)”).

CARLOS, Luís A. e FRIAS, Joana M. (direcção da rep. fac-similada)

2004. *Cadernos de Poesia*. Lisboa: Campo das Letras (“Amor, de João Falco”, poema incluído no fascículo número 3, 1940, pp. 50-51).

CASTILHO, Guilherme de (selecção, prefácio e notas)

1956. *Os melhores contos portugueses*. 2ª série. Lisboa: Portugália, pp. 57-81 (“O Amante”, de *Esta Cidade!*, 1942).

CARVALHO, Maria Judite de (selecção)

1967. *Os mais belos contos de amor da literatura de língua portuguesa – 1ª série*. Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Portugália, pp. 223-233 (“Romance”, de *Título qualquer serve para novelas e noveletas*, 1958).

CERQUEIRA, Armando e outros (org.)

s/d [1985]. *O Trabalho. Antologia Poética*. Sindicato dos Bancários do Sul e Ilhas/ Sindicato dos Bancários do Norte/ Sindicato dos Bancários do Centro, pp.96-97 (poema “O Cavador”).

COELHO, Jacinto do Prado (selecção, prefácio e notas biobibliográficas)

1979. *Antologia da ficção portuguesa contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, pp. 37- 44 (excerto de *Voltar atrás para quê?*, 1956).

¹³¹ Integra e continua o trabalho incluído em Morão, 2013b: 161-162.

DACOSTA, Luísa

1970. *De mãos dadas, estrada fora... – Antologia de textos*. Ilustrações de Jorge Pinheiro. Porto: Figueirinhas; 2ª ed.: 2002. Lisboa: Ed. Asa, pp. 11-14 (excerto de “As Aventuras de Rosalina”, de *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*, 1955).

1974. *O valor pedagógico da sessão de leitura*. Porto: Edições Asa, pp. 37-41 e 77-79 (excertos de “Caixão de cristal” e “História”, de *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*, 1955).

FERREIRA, Ana Paula (org.)

2002. *A urgência de contar – Contos de Mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho, pp. 55-82 (“Um dito” e “O Lavra”, de *Esta Cidade!*, 1942).

GUIMARÃES, Fernando (ensaio e antologia)

1969. *A poesia portuguesa da presença e o aparecimento do neo-realismo*. Porto: Editorial Inova, pp. 210-216 (“Irene Lisboa (João Falco), ‘Escrever’, ‘Iconoclasta’, ‘Primeiro dos seis «Pequenos Poemas mentais»’ e ‘As Dálias’”).

GUIMARÃES, João L. B. (org.)

2001. *Assinar a Pele. Antologia de Poesia Contemporânea Sobre Gatos*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 36-48 (poema “Outro dia / Deserto o jardim...”).

LOPES, Óscar e LOSA, Ilse (org.)

1962. *Portugiesische Erzähler*. Tradução de Ilse Losa. Berlim: Berlin Aufbau Verlag, pp. 71-86 (“Senilidade” – “Altersschwäche” –, de *Título qualquer serve para novelas e noveletas*, 1958, e nota biográfica, p.261).

MELO, João de (org., prefácio e notas)

2002. *Antologia do conto português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 155 (nota biobibliográfica) e 157-163 (“A Enfermeira”, de *O pouco e o muito*, 1956). Trad. para o espanhol: 2002. *Antología del cuento portugués*. Trad. de Mario Merlino. Madrid: Alfaguara/ Santillana Ediciones Generales.

MOISÉS, Massaud (selecção e apresentação crítica de textos, introdução geral e notas)

1981 [1975]. *O Conto Português*. São Paulo: Editora Cultrix (2ª ed.), pp.264-271 (nota biobibliográfica e crítica; conto “Ainda bem que te encontrei!”, de *O pouco e o muito - Crónica urbana*, 1956).

MONTEIRO, Manuel Hermínio (ed.)

2001. *Rosa do Mundo. 2001 Poemas para o Futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 1323-1324 (excerto do poema “Meados de Maio”).

MOURA, Vasco Graça (escolha e notas biográficas)

2003. *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses*, Vol. II. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, pp.128- 144 (“Júlia”, de *Título qualquer serve para novelas e noveletas*, 1958).

MOURÃO-FERREIRA, David (selecção e notas)

1979. *Portugal – A terra e o homem – Antologia de textos de escritores do século XX*. II volume - 1ª série. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 209-219 (“[Justiça de aldeia]”, de *Crónicas da Serra*, 1956).

PEDROSA, Inês (org. e prefácio)

[2000] 2003. *Poemas de Amor. Antologia de Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (6ª ed.), pp. 118-119 (poema “Amor”).

- REIS-SÁ, Jorge e LAGE, Rui (selecção, org., introdução e notas)
 2009. *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*. Prefácio de Vasco Graça Moura. Porto: Porto Editora, pp. 1195-1197 (verbete de Vasco Graça Moura; poemas “O Belo Verso”, “Escrever” e “Solidão”, de *Outono Havias de Vir*, 1937)
- ROCHA, Clara Crabée (org.)
 2011. *A Caneta Que Escreve e a Que Prescreve. Doença e Medicina na Literatura Portuguesa. (Antologia)*. Lisboa: Verbo, pp. 171-173 (excerto de “A 49”, de *O pouco e o muito – Crónica urbana*, 1956).
- SALVADO, António (selecção, prefácio e notas)
 s/d [1962; Morão, 2015]. *Antologia das mulheres poetas portuguesas*. Lisboa: Delfos, pp. 124-130 (“Irene Lisboa”, nota biográfica; poemas “«Demoro-me... »”, “O belo verso”, “Nova, nova, nova, nova!”, alguns “Pequenos Poemas mentais” e “Bagatelas – 3 e 6”).
- SENA, Jorge de (selecção, prefácios e apresentação)
 1984. *Líricas Portuguesas – Terceira Série*, 1º volume. Lisboa: Edições 70 (3ª ed.), pp. 19-27 (“Irene Lisboa”: nota biográfica; poemas “Pequenos poemas mentais”, “Bagatelas” e “Jeito de escrever”).
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro (org.)
 2002. *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, pp. 226 -232 (nota de Paula Morão; poema “Outro dia/ Escrever assim”).
- SIMÕES, João Gaspar
 1959. *História da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, pp. 660-663 (poemas “Outro dia” e “Cala-te, cala-te”).
- TORGAL, Adosinda P. e BOTELHO, Clotilde C. (org.)
 2000. *Lisboa com os seus Poetas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 53-55 (poema “Demoro-me”) e 162-164 (poema “É verão ou é primavera”).
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.)
 [1963. *Surrealismo/ Abjeccionismo*. Lisboa: Editorial Minotauro]. 1992 (edição fac-similada). Lisboa: Edições Salamandra, pp. 82-85 (“O Lavra” – excertos do texto com mesmo título, de *Esta Cidade!*, 1942).
- VIANA, António Manuel C. (selecção, prefácio e notas)
 1983. *Tesouros da Poesia Portuguesa*. Ilustrações de Lima de Freitas. Lisboa/ S. Paulo: Editorial Verbo, pp. 285-286 (poemas “Jeito de Escrever”, “O Belo Verso” e “Nova, Nova, Nova, Nova!”; nota biobibliográfica, p. 389).

IRENE LISBOA E O SEU CONTEXTO

Anónimo

1937. “Panorama literário”. *Sol Nascente*, nº11, 15 de Julho, p. 14.

Anónimo

1944. “Cinco minutos de conversa com a escritora Irene Lisboa”. *O Primeiro de Janeiro*, secção “Das Artes/ Das Letras”, 9 de Fevereiro, p. 6.

Anónimo

1945. “O momento eleitoral. Um grupo de intelectuais portugueses” (sobre o Movimento de Unidade Democrática). *República*, 10 de Novembro.

Anónimo

1947. “Sorte... Força de vontade?... Acaso?...” (inquérito a João Gaspar Simões, Irene Lisboa, Fernando Lopes Graça e Francine Benoît). *Eva* (Lisboa), Abril.

Anónimo [Luís Amaro]¹³²

1955. “Falamos os escritores. Irene Lisboa”. *Diário de Notícias*. 1 de Dezembro.

Anónimo [Maria Lúcia Namorado]¹³³

1956. “Irene Lisboa fala-nos da sua Infância e Obra”. *Os Nossos Filhos*, nº 164, Janeiro, pp. 16 e 28.

Anónimo

1958. “Falecimentos – Irene Lisboa”. *Diário de Notícias*, 27 de Novembro, p. 6.

Anónimo

1958. “Falecimento da escritora Irene Lisboa”. *O Primeiro de Janeiro*. 27 de Novembro, p. 5.

Anónimo

1958. “Morreu Irene Lisboa”. *Os Nossos Filhos*, nº 198, Novembro.

Anónimo

1958. “Irene Lisboa”. *Gazeta Musical e de todas as Artes*, nº 93, Dezembro, p.1.

Anónimo

1966. “Cinco cartas inéditas de Irene Lisboa para Vergílio Ferreira” (nota introdutória, reprodução das cartas e fotografia de I. Lisboa com Regina e Vergílio Ferreira). *Jornal de Letras e Artes*, Outubro, p. 7.

Anónimo

1973. “A semana literária” (entrevista a Ilda Moreira). *Diário Popular*, 27 de Dezembro, pp. 9 e 13.

Anónimo

1985. “O problema são os herdeiros”. *Diário Popular*, 19 de Junho, p. 22.

AA.VV.

1957. *A Planície – Quinzenário cultural e regionalista*. Moura, 15 de Fevereiro (número de homenagem a Irene Lisboa; inclui “Notas biográficas de Irene Lisboa fornecidas por ela própria”, uma nota da redacção, a novela, inédita à altura, “O Braga”, e textos de Adolfo

¹³² Segundo informação dada pelo próprio a Paula Morão.

¹³³ Directora da revista *Os Nossos Filhos* (cf. Pinheiro, 1992: 63).

Casais Monteiro, Afonso Cautela, Alfredo Margarido, José Régio, Luísa Dacosta, Maria Amélia Horta Pereira e Miguel Serrano).

AA.VV.

1958. *Diário de Lisboa*. 4 de Dezembro, p. 13 e 20. (homenagem a Irene Lisboa: textos de Agustina Bessa Luís, José Cardoso Pires, José Gomes Ferreira e Mário Dionísio e ainda uma bibliografia cronológica)¹³⁴.

AA.VV.

1959. *Seara Nova*, nº 1361, Março (homenagem a Irene Lisboa: inclui textos de José Régio, Luísa Dacosta, P.S. [Pedro da Silveira], Ricardo Rosa y Alberty e Vergílio Ferreira, bem como um poema e três fotografias inéditas fornecidas por Ilda Moreira para a ocasião).

AA.VV

1966. “Ecos”. *Livros de Portugal*. Boletim mensal do Grémio Nacional de Editores e Livreros, nº 86, Fevereiro, pp. 5-8 (Irene Lisboa: nota biográfica, bibliografia e breves apreciações de Agustina Bessa Luís, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Jorge de Sena, José Cardoso Pires, José Gomes Ferreira, José Régio, Mário Dionísio, Massaud Moisés, Óscar Lopes, Ramos de Almeida e Vergílio Ferreira).

AA.VV.

1966. “Irene Lisboa. A maior escritora da Literatura Portuguesa”. *ABC – Diário de Angola*, 6 de Julho. (suplemento literário – homenagem a Irene Lisboa, incluindo textos de Irene Lisboa, “Uma carta” de José Rodrigues Miguéis e depoimentos de A. Casais Monteiro, José Gomes Ferreira e José Régio).

AA.VV.

1966. “Por que não se lê Irene Lisboa?” *Diário Popular*, nº 497, 28 de Julho, Suplemento “Quinta-feira à tarde”, pp. 1, 7, 10-11 e 19 (evocação de Irene Lisboa: reprodução do texto de José Régio publicado no nº 50 da *presença*, textos de Agustina Bessa-Luís, Bernardo Santareno, Carlos de Oliveira, Eduardo Prado Coelho, Graça Pina de Moraes, José Cardoso Pires, José Palla e Carmo e Maria Aliete Galhoz; inclui um poema de Irene Lisboa, “Jeito de escrever”).

AA.VV.

1969. *A Capital* – suplemento “Literatura e Arte”, 26 de Novembro (texto de Matilde Rosa Araújo e “Homenagem das escritoras”: Ilse Losa, Maria Judite de Carvalho, Sophia de Mello Breyner Andresen, Natália Nunes e Isabel da Nóbrega; inclui um poema inédito de Irene Lisboa).

AA.VV.

1970. “Presença de Irene Lisboa”. *Diário de Coimbra* – suplemento cultural “Perspectivas 70”, 29 de Novembro (homenagem a Irene Lisboa, reproduzindo diversos textos da autora e os contributos de Albano Martins, António Augusto Menano, António Luís Moita, António Rebordão Navarro, Maria Helena Ribeiro da Cunha, Maria Valupi, Raul de Carvalho e Vergílio Ferreira).

AA.VV.

1992. *Irene Lisboa: 1892-1958. Catálogo*. Coordenação de Paula Morão. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

¹³⁴ Todos os artigos do *Diário de Lisboa* referenciados se encontram disponíveis no sítio da *Fundação Mário Soares*: http://www.fmsoares.pt/diario_de_lisboa/ano (última consulta a 13 de Agosto de 2016).

AA.VV.

1992. "Irene Lisboa. Cem anos de Solidão". *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 31 de Março (evocação da autora com uma entrevista a Paula Morão, textos de Luís Amaro, José Rodrigues Miguéis, Ilse Losa e Belmira de Almeida e recensão de Fernando Guimarães à reedição de *Um dia e Outro dia... Outono havias de vir*).

AA.VV.

1993 [1927-1940]. *Presença*. Edição facsimilada compacta. Estudo prévio de David Mourão-Ferreira. Tomos I, II e III. Lisboa: Contexto.

AA.VV.

1994. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro - Março 1994. Inclui em extratexto o conto "o Amante" (*Esta Cidade!*, 1942). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AA.VV.

2013. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, n.º 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava.

AA.VV.

2013. *Cadernos de Literatura Comparada. Modernismos Revisitados – 1912-2012*, n.º 28 (2013). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

A.

1943. "Apontamentos & Ensaaios" (nota crítica a *Apontamentos*). *O Primeiro de Janeiro*, 22 de Setembro.

AGUIAR, Maria Virgínia

1992. "*Um dia e outro dia... Outono havias de vir...*" (recensão à reedição). *Elle*, Lisboa, n.º 42. Março, p. 24.

ANDRADE, Carlos Santarém.

1992. "No ano do seu centenário. Irene Lisboa rediviva". *Jornal de Coimbra*, 9 de Dezembro.

ANDRADE, Casimiro

1959. "Recordando Irene Lisboa". *Jornal de Notícias*, 26 de Fevereiro.

ANDRADE, João Pedro de

1956. "Crítica. *Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma* (historietas), por Irene Lisboa". *Diário Popular*, 11 de Janeiro, pp. 7 e 11.

1989. "Lisboa, Irene do Céu Vieira". COELHO, Jacinto do Prado (dir.). [1960]. *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*. 2º vol. Porto: Figueirinhas (4ª ed.), pp. 558-559.

ALMEIDA, Hortense de

1984. "Irene Lisboa. O desamor foi a chave que a fechou na solidão". *Diário de Notícias – Suplemento "Mulher"*, 16 de Maio, p. 14.

ALMEIDA, Ramos de

1956. "Uma poesia inédita de Irene Lisboa" (texto introdutório à publicação do poema "Noites"). *Jornal de Notícias*, 27 de Janeiro.

1957. "Rodapé Quinzenal de Crítica Literária". *Jornal de Notícias*, 1 de Março.

ALONSO, Cláudia Pazos

2007. “*Que a minha ironia calada e quase séria fosse o meu baluarte: Rethinking Gender and Genius in Selected Works by Irene Lisboa*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 84-5, pp. 609-623.

2008. “Escritoras do Modernismo”. MARTINS, Fernando Cabral (coordenação). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 244-246.

ALONSO, Cláudia Pazos e OWEN, Hilary

2011. “Irene Lisboa: Minding the Gender Gap”. *Antigone’s Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women’s Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 70 - 96.

ALVES, Manuela

1966. “Irene Lisboa vista por ela própria”. Reportagem com fotos de Lobo Pimentel. *Flama*, Maio.

AMARAL, Ana Luísa

2001. “Excesses: the Poetry of Florbela Espanca and Irene Lisboa”. *Cadernos de Literatura Comparada, 2: Identidades no Feminino*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 9-24.

AMARAL, Fernando Pinto do

2013. “Como um sismógrafo”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 113-117.

AMARO, Luís

2013. “*Um dia e outro dia... lembranças avulsas de Irene*”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 123-136.

ANTUNES, Manuel A.

1940. “*Outono havias de vir*” e “*Solidão*”. *Brotéria*, vol. XXXI. Outubro, pp. 349-350.

ARAÚJO, Matilde Rosa

1959. “Irene Lisboa e a Solidão” (excertos de uma conferência proferida na Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, a 4 de Julho do mesmo ano). *Gazeta Literária*, 2ª série, nº 2, Agosto, pp. 1-2.

1994. “Irene Lisboa: um único bem possuía...”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, nº 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 107-115.

1963. “Irene Lisboa”. *Jornal do Fundão*, 24 de Novembro, p. 1 e 4.

BAROSA, Margarete Lopes Rodrigues

2001. *Irene Lisboa: o lugar do “outro”*. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses (texto policopiado).

BARREIRA, Cecília

1992. “Redescobrir o passado: Irene Lisboa e Ângelo de Lima”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 de Fevereiro, p. 12.

BENOÎT, Francine

1963. “Evocação de Irene Lisboa”. *Diário de Lisboa – Suplemento Vida Literária e Artística*, 19 de Setembro.

- BENTO, José
1967. “Irene Lisboa, Solidão, etc.”. *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, nº 49- Maio, pp. 534-539.
2013. “Irene Lisboa: um encontro para sempre”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 119-120.
- BOAVIDA, Maria Filomena e FRAZÃO, Fernanda
1983. “Lisboa, Irene”. *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa: Amigos do Livro Editores, pp. 260-261.
- BONIFÁCIO, Maria de Fátima
1999. “Historiografia do Estado Novo”. BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (coord.). *Dicionário da História de Portugal*, Volume VIII. Suplemento F/O. Porto: Figueirinhas, pp. 187-198.
- BORREGO, Gisela C. A.
2015. *Museu Irene Lisboa. Projeto cultural para uma Casa da Leitura*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/22656> (última consulta a 18 de Agosto de 2016)
- BRAGA, Maria Ondina
1980. “Irene Lisboa”. *Mulheres Escritoras. Da biografia no texto ao texto da biografia*. Amadora: Livraria Bertrand, pp. 105-123.
- BRAGA, Mário
1958. “Lápide para Irene Lisboa”. *Vértice*, Vol. XVIII, nº182, Novembro, p. 646.
- BUESCU, Helena Carvalhão
1994. “Irene Lisboa: a vida, pequenos nada”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, nº 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 73-78. [reproduzido no volume de 1995, *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Cosmos, pp. 71-76].
- CARMO, Carina Infante do
2013. “A maior escritora de todos os tempos portuguesas segundo José Gomes Ferreira”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 43-58.
- CASTRO, Mariana Grey de
2011. “The *Presença* Generation”. DIX, Steffen e PIZARRO, Jerónimo (eds.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford.: Legenda, pp.171-183.
- CHAVES, Castelo Branco
1936. “João Falco – *Um dia e outro dia*”. *Seara Nova*, nº 471, 26 de Março, pp. 237-238.
1937. “*Outono havias de vir por João Falco*”. *Seara Nova*, nº 532, 23 de Outubro, pp. 76-77.
- COCHOFEL, João José
1958. “Irene Lisboa: *Título qualquer serve (para novelas e noveletas)*”. *Gazeta Musical e de todas as Artes*, nº 88, Julho, p. 24.
- COSTA, Maria Velho
2013. “Irenes: queixa e deploração”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 140-142.

CRABBÉ, André

1939. “Solidão, por João Falco”. *Revista de Portugal*, nº8, Julho 1939, pp. 568-569.

CRUZ, Gastão

1999 [1973]. *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'Água Editores (2ª ed., corrigida e aumentada).

2008. *A Vida da Poesia – Textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim (inclui grande parte dos ensaios publicados no volume de 1999).

2013. “As palavras e os dias de Irene Lisboa”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 73-94.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da

1964. “Woolf, Mansfield e I. Lisboa” *O Estado de S. Paulo*, 19 de Setembro. [publicado também no *Diário de Lisboa*, 18 de Fevereiro de 1965, com o título “Presença de Irene Lisboa” e uma nota de Luís Amaro].

1968a. *Aspectos da obra de ficção de Irene Lisboa*. Tese de Doutoramento apresentada à Cadeira de Literatura de Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de S. Paulo (texto policopiado).

1968b. “A valorização da realidade cotidiana na Obra de Irene Lisboa” (primeiro capítulo da tese de doutoramento da autora). *Revista de Letras* (separata), vol. XI. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, pp. 153-167.

DACOSTA, Luísa

1961. “Irene Lisboa e a literatura de ficção feminina”. *Gazeta Literária*, 2ª série, nº 19-24, Janeiro - Junho, pp. 1-2.

1970. “Palavras para a outra margem do tempo. A Irene Lisboa”. *Diário Popular*, 15 de Janeiro.

1992. *Na Água do Tempo. Diário*. Lisboa: Quimera.

1994. “Um estilo e uma escrita”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, nº131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 117-121.

2008. *Um Olhar Naufragado. Diário II*. Lisboa: Edições Asa.

2013. “Carta a Irene Lisboa”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 137-139.

DIONÍSIO, Sant'Anna

1975. “Irene Lisboa e a sua experiencia da Serra”. *Notícias de Gouveia*, nº 2847, 5 de Julho.

DUMAS, Catherine

1994. “Diário íntimo e ficção. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um *corpus* português”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, nº 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 125-133.

DIX, Steffen e PIZARRO, Jerónimo (eds.)

2011. *Portuguese modernisms: multiple perspectives on literature and the visual arts*. Oxford: Legenda.

EDFELDT, Chatarina

2006. *Uma história na História. Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo.

ESQUÍVEL, Patrícia

1996. “O Diabo”, “Presença”, “Presencismo”. ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 263-264 (vol. I) e 792- 794 (vol. II).

“FACA DE PAPEL” [pseudónimo de Pedro Correia Marques? (Morão, 1989: 249)]
1936. “Alguns livros mais recentes – *Um dia e outro dia*”. *A Voz - Suplemento literário*, ano I, nº 5, 13 de Março, p. 8.

FARIA, Almeida

1967. “Duas comemorações” (sobre Raul Brandão e Irene Lisboa). *Diário de Lisboa – Suplemento Vida Literária e Artística*, 9 de Março.

FERNANDES, Glória

1996. “Women in contemporary portuguese society: an overview”. ALONSO, Cláudia Pazos (ed.) e FERNANDES, Glória (assist.). *Women, literature and culture in the portuguese -speaking world*. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, pp. 39-50.

FERNANDES, Rogério

1992. “Irene Lisboa: pedagoga”. *Irene Lisboa: 1892-1958. Catálogo*. Coordenação de Paula Morão. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, pp.49-61.

FERREIRA, Ana Paula

1996a. “Homebound: The Construct of Feminity in the Estado Novo.” *Portuguese Studies*, 12, pp. 133-144.

1996b. “Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminino”. *Colóquio/Letras*, nº 140/141, Abril 1996. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 147-155.

2002a. “A ‘literatura feminina’ nos anos quarenta: uma história de exclusão”. *A urgência de contar – Contos de Mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho, pp. 13-53.

2002b. “Loving on the lands of Portugal. Sex in women’s Fictions and the Nationalist Order”. QUINLAND, Susan C e ARENAS, Fernando (ed.). *LUSOSEX. Gender and Sexuality in the Portuguese- Speaking World*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, pp. 107-129.

FERREIRA, José Gomes

1959. [com o pseudónimo “Ph” (Ferreira, 1970: 32)] “*Queres ouvir? Eu conto*. Histórias para maiores e mais pequenos se entreterem, por Irene Lisboa”. *Gazeta Musical e de todas as Artes*, nº 96, Março, p. 257.

1970 [1966]. *Imitação dos Dias – Diário Inventado*. Lisboa: Portugália Editora (2ª ed.).

1972 [1965]. *A Memória das Palavras ou o gosto de falar de mim*. Lisboa: Portugália Editora (3ª ed.).

1980a. *Relatório de Sombras – ou A Memória das Palavras II*. Lisboa: Moraes Editores.

1980b. [1975]. “Lisboa: talvez o último tema dos figurativos portugueses”. *Gaveta de Nuvens. Tarefas e tentativas literárias*. Lisboa: Moraes Editora (2ª ed.), pp. 171-181.

1983. *Calçada do Sol. Diário desgrenhado de um homem qualquer nascido no princípio do século XX*. Lisboa: Moraes Editores.

1990. *Dias Comuns I. Passos Efêmeros*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

1991. “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa” [1978]. LISBOA, Irene. *Um dia e outro dia... Outono havias de vir*. Org. e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 17- 30.

1998. *Dias Comuns II. A Idade do Malogro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

2000. *Dias Comuns III. Ponte Inquieta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

2015. *Dias Comuns VII. Rasto Cinzento*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

FERREIRA, Serafim

1965. “Breve Evocação de Irene Lisboa”. *Jornal de Notícias*, 25 de Novembro.

FERREIRA, Vergílio

1978. “Em memória de Irene Lisboa”. *Espaço do Invisível – I*. Lisboa: Editora Arcádia, pp. 229-240.

FLORÊNCIO [Magalhães], Violante

1992. “A literatura para crianças e jovens de Irene Lisboa: exemplo de ‘trigo entre o joio’”. *Irene Lisboa: 1892-1958. Catálogo*. Coordenação de Paula Morão. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, pp. 39-47.
- 1993a. “Prefácio”. *Queres ouvir? Eu conto*. Organização e nota introdutória: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 11- 22.
- 1993b. “Prefácio”. *Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma*. Organização e nota introdutória: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 11- 22.
1994. *A literatura para crianças e jovens em Irene Lisboa*. Porto: Edições Asa.
2002. “*Queres ouvir? Eu conto*, de Irene Lisboa – ou de como seduzir o público infantil para a leitura”. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, nº 8. Lisboa: Edições Colibri/ Universidade Nova de Lisboa, pp. 21-28.

FLORES, Conceição et al

2009. “Irene Lisboa”. *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à atualidade*. Florianópolis: Editora Mulheres, pp. 133-134.

FRANÇA, José-Augusto.

1996. “Modernismo/ Futurismo”. ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 611-613.

FREIRE, Natércia

1956. “Balança”. *Diário de Notícias*, 4 de Outubro.
1969. “Breves Notas”. *Diário de Notícias*, 20 de Novembro.

FRIAS, Joana Matos

2013. “Irene Lisboa: memória do banal, tentação do aquém”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 95-107.

GOMES, Manuel João

1991. “Diário do Desejo enganado” (recensão à reedição de *Um dia e Outro dia... Outono havias de vir*). *Público*, 17 de Dezembro, p. 29.

GOUVEIA, Inês

1992. “Irene, minha madrinha”. *Irene Lisboa: 1892-1958. Catálogo*. Coordenação de Paula Morão. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, pp.11-19.

GUIMARÃES, Fernando

- 1969a. *A poesia portuguesa da presença e o aparecimento do neo-realismo*. Porto: Editorial Inova.
- 1969b. “Irene Lisboa: Das palavras”. *Diário de Lisboa – Suplemento Literário*, 27 de Novembro.
1994. “Poesia mental, poesia sentimental...” *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, nº 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 65-72.
- 1996 [1972]. “Irene Lisboa: entre a poesia mental e a poesia sentimental”. *Linguagem e Ideologia*. Porto: Lello Editores, pp. 131-137.

GUERREIRO, António

1991. “Irene Lisboa essa desconhecida” (recensão à reedição de *Um dia e Outro dia... Outono havias de vir*). *Expresso (Revista)*, 28 de Dezembro, pp. 31-32.

GUERREIRO, Carla A.

2010. *A Literatura para a Infância em Portugal nos séculos XIX e XX: Contextos Socioculturais e Contributos Pedagógicos*. Tese para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Literatura/ Literatura para a Infância. Vila Real: Universidade de Trás-Os-Montes e Alto

Douro (inclui capítulo dedicado a Irene Lisboa). Disponível em: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/5987> (última consulta a 18 de Agosto de 2016).

JACOBETTY, Luísa

1993. “Irene Lisboa. Sem papas na língua” (inclui breve conversa com Paula Morão). *Elle*, Abril, pp. 36-39.

JESUS, Patrícia F. Martins de

2003. *Irene Lisboa: uma poética centrífuga*. Monografia de Seminário. Gambelas: Universidade do Algarve (texto policopiado).

JÚDICE, Nuno

1997. “Caminhos recentes da poesia”. *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, pp. 79-87.

1998. “Novas vozes da poesia feminina em Portugal”. *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon Publicações, pp. 234-242.

2013a. “Uma solidão na cidade”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, p.143.

2013b. “A Modernidade em Questão” *Cadernos de Literatura Comparada. Modernismos Revisitados – 1912-2012*, nº 28 (2013). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 7-16.

2015. “Prefácio. O Livro sem fim”. PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Selecção de textos e prefácio: Nuno Júdice. Coord. da edição: Ivo de Castro. Lisboa: Expresso/ Alêtheia Editores/ INCM, pp. 3-10.

KADERKOVÁ, Petra.

2007. *Irene Lisboa e a análise da sua obra Começa uma Vida*. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Instituto de Línguas e Literaturas Românicas. Brno: Universidade de Masarykova. Disponível em: https://is.muni.cz/th/64455/ff_m/diplomova_prace-Petra_Kaderkova.pdf (última consulta a 18 de Agosto de 2016).

KLOBUCKA, Anna M.

2009. *O Formato Mulher. A emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus Editora.

2010. “Review: Sapega, Ellen W. *Consensus and Debate in Salazar’s Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2008”. *ellipsis – Journal of the American Portuguese Studies Association*, volume 8 [2010], pp.165-168.

2011. “Queer Lusitania. António Nobre’s Minor Nationalism”. *Luso-Brazilian Review*, nº 48, 2. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 5-22.

KLOBUCKA, Anna M e SABINE, Mark

2010. “Introdução. Os Corpos de Pessoa”. KLOBUCKA, Anna M e SABINE, Mark (eds.). *O Corpo em Pessoa. Corporalidade, género, sexualidade*. Tradução de Humberto Brito. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 13-47.

LAPA, Rodrigues

1936. “Um dia e outro dia..., por João Falco, Lisboa, Seara Nova”. *O Diabo*, 5 de Abril.

LEANDRO, Maria Elisa

2003. “Lisboa, Irene do Céu Vieira”. NÓVOA, António (dir.). *Dicionário de Educadores Portugueses*. Lisboa: Edições Asa, pp. 773-784.

- LEME, Carlos Câmara
1991. “Para acabar de vez com a maldição” (entrevista a Paula Morão). *Público*, 17 de Dezembro, pp. 28-29.
- LEPECKI, Maria Lúcia
1990. “Ver, ouvir e contar: memória de escritora”. *Diário de Notícias*, 26 de Agosto.
- LISBOA, Eugénio
1975. “Irene Lisboa e o gosto de narrar”. *Crónica dos Anos da Peste – II*. Lourenço Marques: Livraria Académica, pp. 197-205 [artigo publicado em *A Voz de Moçambique*, nºs 41 e 42 de 15 e 31 de Janeiro de 1962].
1980. *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
1994. (coord.). “Lisboa, Irene do Céu Vieira”. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Vol. III. Org. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Lisboa: Publicações Europa América, pp. 442-443.
- LOPES, Óscar
1994. “Apresentação” e “Uma lágrima engolida no ‘comum existir’”. *A Busca de Sentido. Questões de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho, pp. 9-16 e 193-212 [“Uma lágrima engolida no ‘comum existir’”, *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro – Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9-23, aparece aqui com muito ligeiras diferenças].
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir.)
2002. *História da Literatura Portuguesa. Volume 7. As Correntes Contemporâneas*. Lisboa: Publicações Alfa.
- LOPES, Silvina Rodrigues
1994. “O nome de uma cidade”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro – Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 87-96.
- LOSA, Ilse
1966. “Relendo *Solidão*”. *Diário Popular*, nº 485, 5 de Maio, pp. 1 e 4.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de
1994. “Interioridade e exterioridade na obra de Irene Lisboa”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 97-104.
- MARCELINO, Ana Margarida G.
2009. *Dois Heróis, Duas Vidas: O Caminho Estreito da Aprendizagem da Vida*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas. Lisboa: Universidade Aberta (análise comparativa dos protagonistas de *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros e *Começa Uma Vida e Voltar Atrás para Quê?*, de Irene Lisboa). Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1413> (última consulta a 18 de Agosto de 2016).
- MARTINHO, Fernando J. B.
1994. “1936 – Um ano a três vozes: Régio, Torga e Irene Lisboa”. *Colóquio/ Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 39-47.
2011. “The Formation of a Modernist Tradition in Contemporary Portuguese Poetry”. DIX, Steffen e PIZARRO, Jerónimo (eds.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda, pp. 199-212.

2013. “O espelho embaciado do verso em Irene Lisboa”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 59-71.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.)

2008. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.

MARTINS, Moisés de Lemos

1986. “Uma solidão necessária à ordem salazarista: a família como terapêutica nacional”. *Cadernos de Ciências Sociais IV*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 77-83.

MEDEIROS, Paulo de

1988. “The Diary and Portuguese Woman Writers”. *Portuguese Studies*, 14, pp. 227-241.

MELO E CASTRO, E. M. de.

1981 [1961]. *Essa crítica louca*. Lisboa: Moraes Editores.

MIGUÉIS, José Rodrigues

1959. “Irene Lisboa”. *Gazeta Musical e de todas as Artes*, nº 94, Janeiro, p. 210 (inclui uma tábua biobibliográfica de Irene Lisboa).

MOISÉS, Massaud

1959. “Irene Lisboa”. *O Estado de S. Paulo – Suplemento Literário*, nº 116, 17 de Janeiro.

1968. “Irene Lisboa”. *Bibliografia da Literatura Portuguesa*. S. Paulo: Edição Saraiva. Editora da Universidade de S. Paulo, p. 336.

1981 [1975]. “O Conto na Literatura Portuguesa”. *O Conto Português* (selecção e apresentação crítica de textos, introdução geral e notas). São Paulo: Editora Cultrix (2ª ed.), pp.11-30.

MONTEIRO, Adolfo Casais

1964. “A Arte de Irene Lisboa”. *O Romance (Teoria e Crítica)*. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio Editora, pp. 387-393 [reprodução do artigo publicado, sob o título “Irene Lisboa” no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo*].

MORÃO, Paula

1985. *O essencial sobre Irene Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

1986. *Irene Lisboa - Folhas Soltas da Seara Nova (1929 – 1955)*. Antologia, prefácio, notas e bibliografia. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

1989. *Irene Lisboa – Vida e escrita*. Lisboa: Editorial Presença.

1991a. “Prefácio” e “Critérios de Edição”. LISBOA, Irene. *Um dia e outro dia... Outono havias de vir*. Organização e prefácio: Paula Morão. Introdução: José Gome Ferreira. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-15.

1991b. “As Obras para crianças de António Botto e Irene Lisboa”. *Vértice*. 35/ Fevereiro 1991, pp. 65-69.

1992a. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Solidão*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-12.

1992b. “Notas sobre o estilo de Irene Lisboa”. *Irene Lisboa: 1892-1958. Catálogo*. Coordenação de Paula Morão. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, pp. 31-38.

1992c. “Correspondência trocada entre Irene Lisboa e José Rodrigues Miguéis” (nota introdutória). *Irene Lisboa: 1892-1958. Catálogo*. Coordenação de Paula Morão. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 64.

1992d. Nota a “Pequenos Poemas Mentais”. *Hífen – Cadernos semestrais de poesia, nº 7 – Dias inúteis*. Abril 1992, p. 8.

1993. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Começa uma vida*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-14.

- 1994a. “Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 25-36.
- 1994b. “Nos labirintos da bibliografia. Emenda de datação de obras de Irene Lisboa”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 177-178.
- 1994c. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Voltar atrás para quê?*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-15.
1995. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Esta Cidade!*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-13.
1996. “Lisboa, Irene do Céu Vieira”. MACHADO, Álvaro Manuel (org. e direcção). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 270-272.
- 1997a. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *O pouco e o muito – Crónica urbana*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7- 20.
- 1997b. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Crónicas da Serra*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-14.
- 1998a. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Apontamentos*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-16.
- 1998b. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Título qualquer serve*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-24.
- 1999a. “Prefácio”. LISBOA, Irene. *Solidão II*. Organização e prefácio: Paula Morão. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-23.
- 1999b. “Lisboa, Irene do Céu Vieira”. BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (coord.). *Dicionário da História de Portugal*, Volume VIII. Suplemento F/O. Porto: Figueirinhas, pp. 380-381.
- 1999c. “Lisboa, Irene do Céu Vieira”. BERNARDES, José A. C. et al. (dir.). *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Verbo, pp.106-109.
- 2002a. “O ‘pequeno salto sentimental’ da escrita – sobre a poética de Irene Lisboa”. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, nº 8. Lisboa: Edições Colibri/ Universidade Nova de Lisboa, pp. 9-19.
- 2002b. “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40”. LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir.). *História da Literatura Portuguesa. Volume 7. As Correntes Contemporâneas*. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 135-143.
2008. “Nobre, António”. MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 534-536.
- 2011a. “Memórias de infância – Alguns exemplos portugueses” [2003]. *O secreto e o real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 143-158.
- 2011b. “‘As infinitamente delicadas coisas do espírito’ – Notas sobre a poética de Irene Lisboa” [1998]. *O secreto e o real - Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 333-337.
- 2011c. “A dor, o tempo e o sujeito que escreve em Irene Lisboa” [2001]. *O secreto e o real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 339-351.
- 2011d. “Maria Judite de Carvalho, herdeira de Irene Lisboa?” [2009]. *O secreto e o real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 441-451.
- 2011e. “Portuguese Precursors of the First Modernist Generation”. DIX, Steffen e PIZARRO, Jerónimo (eds.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda, pp. 12-23.
- 2013a. “Nota editorial” a “Uma tarde”, poema inédito de Irene Lisboa. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, p. 29.
- 2013b. “Irene Lisboa. Biografia e bibliografia”. *Relâmpago. Revista de Poesia. Irene Lisboa*, nº 31-32, Outubro de 2012/ Abril de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 147-165.
- 2013c. “A Correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, 1916: Vidas de Artista”. *Cadernos de Literatura Comparada. Modernismos Revisitados – 1912-2012*, nº 28 (2013). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 89-101.

2015. “Lembrar, esquecer – Algumas causas, alguns casos”. *Colóquio Internacional “Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIX - XX siècles)”*, Paris – Sorbonne, 15 de Outubro (inédito, a publicar).

MOREIRA, Ilda

1992 [1975]. “Sobre Irene Lisboa, professora”. *Irene Lisboa: 1892-1958. Catálogo*. Coordenação de Paula Morão. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, pp. 21-30.

NEMÉSIO, Vitorino

1937. “*Outono havias de vir*, por João Falco”. *Revista de Portugal*, nº 1 [reproduzido sob o título “Fronteiras Poéticas” no volume *Conhecimento de Poesia*. 1997. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda (3ª ed.), pp. 187-189].

NEVES, João Alves das

1959. “Irene Lisboa, cronista”. *O Estado de S. Paulo – Suplemento Literário*, 30 de Maio.

NEVES, Mário

1987. “Pen Club Português: uma história com 40 anos”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 253, 11 a 17 de Maio, p.7.

OLIVEIRA, A. Lopes de

1966. “Ainda a propósito das homenagens a Irene Lisboa”. *Diário de Lisboa – Suplemento Vida Literária e Artística*, 4 de Agosto.

OLIVEIRA, Carlos de

1995. “À espera de leitores”. *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora (4ªed. corrigida), pp. 167-171.

PARREIRA, Carlos

1937. “Considerações sobre a expressividade poética (*Um dia e outro dia...* por João Falco)”. *Notícias*. Lourenço Marques, 15 de Maio.

1938. “*Outono havias de vir*, por João Falco (‘Estudo’ em laca de Veneza)”. *Notícias*. Lourenço Marques, 5 de Fevereiro.

PESSOA, Ana Maria Pires.

2005. *A Educação das Mães e das Crianças no Estado Novo: a proposta de Maria Lúcia Vassalo Namorado*. Tese de Doutoramento em Ciências da Educação – Especialidade História da Educação. Lisboa: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa (2 vol., diversas referências a Irene Lisboa). Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2016> (última consulta a 18 de Agosto de 2016).

PIMENTEL, Irene Flunser

1996. “Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN)”. ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. II. Lisboa: Bertrand Editora, pp. 675-676.

2011. *A cada um o seu lugar. A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

PINHEIRO, J.E. Moreirinhas.

1990. “XIII – Irene Lisboa normalista” e “XIV – Actividade pedagógica de Irene Lisboa”. *Do Ensino Normal na Cidade de Lisboa*. Lisboa: Patrocínio de Porto Editora, pp. 131-152.

1992. “Primícias Literárias de Irene Lisboa- Notícia de um Diário Inédito”. *Informação em Educação*. Boletim do Centro de Documentação da Escola Superior de Educação, Ano 2, nº 1-4, Outubro de 1991-Setembro de 1992, pp. 66-71.

- PINTASSILGO, Joaquim e SERRA, Áurea E.
2009. “A *Educação feminina* (1913): um projecto das normalistas de Lisboa.”. PINTASSILGO, Joaquim e SERRAZINA, Lurdes (org.) *A Escola Normal de Lisboa e a Formação de professores: Arquivo, história e memória*. Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Investigação em Educação/ Escola Superior de Educação de Lisboa, pp. 79-98.
- PINTO, Jaime Nogueira
2000. “Salazarismo”. BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (coord.). *Dicionário da História de Portugal*, Volume IX. Suplemento P/Z. Porto: Figueirinhas, pp. 390-392.
- PIRES, José Cardoso
2005. “Uma porfiada recusa do fácil” [1958] e “Porque não se lê Irene Lisboa?” [1966]. *Dispersos I. Literatura*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 81 e 83-85.
- POPPE, Manuel
1969. “Uma grande escritora esquecida” [texto assinado com as iniciais M. de S. L. (Morão, 1989:254)] *Diário Popular*, 27 de Novembro (inclui um poema inédito de Irene Lisboa).
1973a. “Irene Lisboa: de volta”. *Diário Popular*, 23 de Novembro, pp. 16-17.
1973b. “Uma obra prima, *Voltar atrás para quê?*, de Irene Lisboa”. *Diário Popular*, 6 de Dezembro (o jornal publica também a última carta de José Régio a Irene Lisboa).
- PROENÇA, Maria Cândida
1996. “Lisboa, Irene”. ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. I. Lisboa: Bertrand Editora, p. 522.
- QUEIRÓS, Luís Miguel
2013. “Uma Irene Lisboa para guardar” (apresentação do número 31/32 da revista *Relâmpago*, dedicado a Irene Lisboa). *Público*, 10 de Novembro, p. 10.
- QUINTINHA, Julião
1939. “Inventário – Uma mulher que escreve melhor que muitos homens”. *República*, 29 de Setembro.
1940. “Um novo livro de João Falco”. *República*, 6 de Maio.
- RÉGIO, José
1937. “*Um dia e outro dia...*, *Outono havias de vir*, por João Falco”. *presença*, nº 50, Dezembro, pp.14-15 [artigo reproduzido na *Seara Nova* de 8 de Janeiro de 1938].
1994. *Correspondência*. Introdução e recolha de António Ventura. Notas de António Ventura e Luís Amaro. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REGO, Raul
1966. “Em casa da irmã que a vida deu à Irene Lisboa”. *Jornal do Comércio*, 21-22 de Maio (inclui um poema inédito e um excerto de *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*).
- REIS, António
1996. “*Seara Nova*”. ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 890-893.
- REIS, Carlos
2005. “A ficção portuguesa do neo-realismo ao post-modernismo”. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. IX. *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 235-263.

- REIS, Carlos e LOURENÇO, António Apolinário
2015. “6. A posteridade do Modernismo: legados e derivas (Introdução e Bibliografia)”. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Vol. VIII. O Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 360-388.
- REYNAUD, Maria João
1994. “Irene Lisboa: a fala irradiante”. *Colóquio/Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 81-86.
- RIBEIRO, Eunice.
2013. “Fragmento e Ruína: Retratos Modernos”. *Cadernos de Literatura Comparada. Modernismos Revisitados – 1912-2012*, n.º 28 (2013). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 149-165.
- ROCHA, Clara
1992. “A paisagem íntima de Irene Lisboa”. *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, pp. 197-206.
1997. “Diário”. BERNARDES, José Augusto C. et al. (dir.). *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol.2. Lisboa: Verbo, p. 103.
2001. “Portugal: Autobiography”. JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 726-727.
- ROCHA [Viegas], Clara (concepção e realização)
1993. *Irene Lisboa lembrada por alguns que a não esqueceram*. Filme sobre a vida e a obra de Irene Lisboa contextualizada com acontecimentos históricos nacionais e internacionais. Videoteca da Câmara Municipal de Lisboa. (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LMm6H5MMPss> - última consulta a 17 de Agosto de 2016). Reedição em DVD: s/d [2007]. Museu Irene Lisboa/ Câmara Municipal de Arruda dos Vinhos (inclui o programa *Cancioneiro 5 – Irene Lisboa*. Pequeno filme sobre Irene Lisboa, com entrevista a Ilda Moreira e leitura de dois poemas da escritora. RTP, 1974).
- ROSAS, Fernando e BRITO, J.M. Brandão (dir.)
1996. *Dicionário de História do Estado Novo*. Vols. I e II. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SALVADO, António.
s/d. [1962; Morão, 2015]. “Irene Lisboa”. *Antologia das mulheres poetisas portuguesas*. Lisboa: Delfos, p.124.
- SANTILLI, Maria Aparecida
1970. “Irene Lisboa: uma vocação para o jornalismo”. *República*, 20 de Fevereiro.
- SANTOS, Maria Irene R. Sousa
1998. “Re-inventing Orpheus: Women and Poetry Today”. *Portuguese Studies*, 14, pp. 122-137.
- SAPEGA, Ellen W.
2008. “Family Secrets: Irene Lisboa’s Critique of ‘God, Pátria, and Family’”. *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.
- SAYERS, Raymond S.
1962. “Irene Lisboa as a writer of fiction”. *Hispania*, vol. XLV, n.º2 – May, pp. 224-232 [reproduzido, em português, na *Seara Nova*, Janeiro de 1965, pp. 19-23].

SEIXO, Maria Alzira

1977. "Irene Lisboa, *Solidão II*". *Discursos do Texto*. Lisboa: Livraria Bertrand, pp. 237-243 [recensão crítica publicada na *Colóquio/Letras* nº 25, Maio 1975, pp. 86-88].

1999. "Irene Lisboa e Adília Lopes. Distâncias da literatura". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 28 de Julho, pp. 22-23.

SENA, Jorge de.

1967. "Sobre Irene Lisboa e a crítica – a propósito de uma nota de José Bento". *O Tempo e o Modo – revista de pensamento e acção*, nº52-53, Junho – Outubro, pp. 681-683.

SERRANO, Miguel

1966a. "Irene Lisboa – O trabalho e a solidão. 'O cansaço e a pobreza disto de viver'". *República*, 28 de Março, pp. 1 e 11.

1966b. "4 datas". *República*, 3 de Maio.

SILVA, Agostinho da

1936. "Diário de Alceste – Depois de *Um dia e outro dia*". *Seara Nova*, nº 476, 4 de Junho, pp. 317-318.

SILVA, António Sérgio

1992. "O regresso de Irene Lisboa" (recensão à reedição de *Um dia e Outro dia... Outono haviás de vir*). *Ler*, nº 18, Primavera 1992, Lisboa: Círculo de Leitores.

SILVA, Rodrigues da

1985. "Irene Lisboa, uma solidão desguarnecida". *Diário Popular*, 4 de Junho (recensão a Morão, 1985).

1990a. "Irene, finalmente!" (entrevista a Paula Morão). *Diário de Lisboa*, 26 de Julho, p. 19 (chamada na 1ª página: "Irene Lisboa enfim reeditada").

1990b. "O pouco e o muito de Irene". *O Jornal*, 28 de Dezembro, p. 26.

1991. "Irene, Finalmente". *O Jornal – Suplemento – O Jornal Ilustrado*, 20 a 26 de Dezembro, p.21.

SILVESTRE, Osvaldo

2008. "Modernismo". MARTINS, Fernando Cabral (coordenação). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 472-476.

SIMÕES, João Gaspar

1936. "Diário duma mulher". *Diário de Lisboa*, 15 de Maio – Suplemento Literário, p. 2.

1976. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX). Dos simbolistas aos novíssimos*. Porto: Brasília Editora ["Irene Lisboa (João Falco)", pp. 314-317].

1981. "Irene Lisboa". *Crítica IV. Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos: 1942-1979*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, pp. 101-136.

1999 [1942]. "João Falco". *Crítica I. A Prosa e o Romance Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda (2ª ed.), pp. 237-248.

VALE, Francisco

1992. "Irene Lisboa: a 'perversa paixão da liberdade'". *O Jornal Ilustrado*, 3 de Abril.

VASCONCELOS, Taborda de

1966. "Ainda com Irene Lisboa". *O Primeiro de Janeiro*. Suplemento "Das Artes. Das Letras", 10 de Agosto.

VENDRAMINI, José Eduardo

1975. *O Conto Fantástico de Irene Lisboa*. Dissertação de Mestrado na Área de Literatura Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de S. Paulo (texto policopiado).

VIEIRA-PIMENTEL, F. J.

1994. “Irene Lisboa: ‘Nada ou quase nada sentimental’”. *Colóquio/ Letras. Voltar a Irene Lisboa*, n.º 131, Janeiro - Março 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 49-64.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA.VV

1997. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis et Albin Michel.

ABBS, Peter.

2001. "Autobiography and Poetry". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 81-83.

ABRANCHES, Graça.

1997. "Feminismo". BERNARDES, José Augusto C. et al. (dir.). *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa: Verbo, pp. 496-506

ALVES, Lucas e BORGES, Luciana.

2015. "Gênero, duelo e vulnerabilidade corporal: apontamentos desde duas personagens claricianas". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 6 (<http://www.estremacec.com/wp/?p=358>, última consulta a 12 de Setembro de 2016).

ALONSO, Cláudia Pazos (ed.) e FERNANDES, Glória (assist.)

1996. *Women, literature and culture in the portuguese-speaking world*. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press.

AMARAL, Ana Luísa e MACEDO, Ana Gabriela (org.)

2005. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

ANACLETO, Marta T.

1999. "Monólogo interior". BERNARDES, José Augusto C. et al. (dir.). *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Verbo, pp. 878-883.

BACHELARD, Gaston

1984 [1960]. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France (8^e éd.).

BARTHES, Roland

1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.

1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.

BEAUVOIR, Simone de

1972. [1949]. *Le deuxième sexe* 1. Paris: Gallimard.

1949. *Le deuxième sexe* 2. Paris: Gallimard.

BERNARDES, José Augusto C. et al. (dir.)

1995 (Vol. 1); 1997 (Vol. 2); 1999 (Vol. 3); 2001 (Vol. 4); 2005 (Vol. 5). *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo.

BORDO, Susan.

1996. "The Feminist as Other". *Metaphilosophy*, Vol. 27, n^o 1/ 2, Janeiro-Abril, pp. 10-27.

Disponível em : <http://www.jstor.org/stable/24439161> [tradução portuguesa de Miriam Adelar, publicada na revista *Estudos Feministas*, Ano 8, 1^o semestre de 2000, Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, pp.10-29, disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9853>, última consulta a 12 de Setembro de 2016].

BROCKMEIER, Jens

2001. "Identity" e "Time". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 455-456 e 876-877.

BUIKEMA, Rosemarie

2001. "Love, Sexuality, and Life Writing". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 570-571.

BUTLER, Judith

1977. *Exitable Speech. A Politics of Performative*. New York: Routledge.

1999 [1990]. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/ London: Routledge (edição comemorativa do 10º aniversário da obra, com um novo prefácio da autora).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain.

1982 [1969]. *Dictionnaire des Symboles - Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter (édition revue et augmentée).

Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial.

1938 [1933]. Lisboa: Imprensa Nacional (edição com as alterações constantes na lei).

CROQUETTE, Bernard.

1997. "Monologue intérieur". AA.VV. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel, pp. 483-484.

FREITAS, Manuel de

2005. *Me, Myself and I. Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FOUCAULT, Michel

1980. *Power/ Knowledge. Selected interviews and other writings -1972-1977- by Michel Foucault*. Edited by Colin Gordon. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

GENETTE, Gérard

1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.

1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

GRATTON, Johnnie

2001. "Autofiction". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 86-87.

GULLETTE, Margaret M.

2001. "Age and Life Writing". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 25-27.

GUSDORF, Georges

1991a. *Les Écritures du Moi. Lignes de Vie 1*. Paris: Éd. Odile Jacob.

1991b. *Auto-Bio-Graphie. Lignes de Vie 2*. Paris: Éd. Odile Jacob.

JOLLY, Margaretta (ed.)

2001. *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

- KITE, Mary E.
2001. "Gender Stereotypes". Worell, Judith (ed.). *Encyclopedia of Woman and Gender*. Vol.1. London/ San Diego: Academic Press, pp. 561-570.
- LAUSBERG, Heinrich
1982. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (3ª ed.).
- LEJEUNE, Philippe
1997. "Autobiographie". AA.VV. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis et Albin Michel, pp. 49-54.
- LOPES, Óscar
1969. *Modo de Ler. Crítica e Interpretação literária/2*. Porto: Editorial Inova.
1970 [1969]. *Ler e Depois. Crítica e Interpretação literária/ 1*. Porto: Editorial Inova (3ª ed.).
- MACHADO, José Pedro
1977. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte (3ª edição).
- MATHIAS, Marcello Duarte
2001. *A Memória dos Outros*. Lisboa: Gótica.
2015. *Diário da Abuxarda – 2007-2014*. Lisboa: D. Quixote.
- MEDEIROS, Paulo de
2001. "Portugal: Diaries and Letters". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 727-728.
- MORÃO, Paula
1993. *Viagens na Terra das Palavras. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos.
2001. *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o fim de século e Orpheu*. Ensaio e antologia. Lisboa: Edições Cosmos.
2011. *O secreto e o real - Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.
2007. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina (7ª ed.).
- RICŒUR, Paul
1983. *Temps et Récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique* Paris: Éditions du Seuil.
1985. *Temps et Récit. Tome III. Le Temps Raconté*. Paris: Éditions du Seuil.
- ROCHA, Clara
1992. *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- SALAZAR, Oliveira
1945. "As Grandes Certezas da Revolução Nacional". *Discursos e Notas Políticas II (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora, pp. 127-141.
- SANGSUE, Daniel
1997. "Fragment". AA.VV. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis et Albin Michel, pp. 329-334.

SANTO AGOSTINHO

2004. *Confissões*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

SHERINGHAM, Michael

2001. "Memory". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 597-598.

SMITH, Sidonie e WATSON, Julia

2001. "Criticism and Theory since the 1950's: Feminism". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 250-253.

SMITH, Thomas R.

2001. "Agency". JOLLY, Margaretta (ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London/ Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 28-29.

TAVARES, Manuela.

2011. *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Lisboa: Texto Editores.

VALE DE ALMEIDA, Miguel

2014. "Do feminismo a Judith Butler". UNIPOP (org.) *Pensamento Crítico Contemporâneo*. Lisboa: Edições 70, pp. 144-151. Disponível em:
<http://miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2014/09/Do-feminismo-a-Judith-Butler.pdf> (última consulta a 12 de Setembro de 2016).

OBRAS LITERÁRIAS

AMARAL, Ana Luísa.

2011. *Vozes*. Lisboa: Ed. D. Quixote.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa e COSTA, Maria Velho da

2010 [1972]. *Novas Cartas Portuguesas – Edição anotada*. (Organização e “Breve introdução” de Ana Luísa Amaral). Lisboa: Publicações D. Quixote.

Bíblia Sagrada.

2008. Coordenação geral de Herculano Alves. Lisboa/ Fátima: Difusora Bíblica (Franciscanos Capuchinhos, 5ª edição).

GARRETT, Almeida

2010 [1846]. *Viagens na Minha Terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

GUSMÃO, Manuel.

2004. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho.

IBSEN, Henrik

2010 [1879]. *Une Maison de Poupée*. Introduction et traduction de Marc Auchet. Paris: Le livre de Poche (12ª éd.).

LA FONTAINE, Jean de.

1965. *Œuvres Complètes*. Préface de Pierre Clarac. Présentation et notes de Jean Marmier. Paris: Éditions du Seuil.

LAWRENCE, D. H.

2005. [1928] *O Amante de Lady Chatterley*. Trad. António R. Salvador. Prefácio de Octávio Paz. Posfácio de André Malraux. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

MANN, Thomas

1992. *Tonio Kröger*. Trad. Cláudia Gonçalves. Lisboa: Dom Quixote (2ª ed.).

MANSFIELD, Katherine

1944. *Diário*. Trad. Fernanda de Castro. Prefácio de John Middleton Murry. Porto: Livraria Tavares Martins.

NOBRE, António.

2000 [1898] *Só*. Reprodução tipográfica da 2ª edição. Prefácio e edição de Paula Morão. Porto: Caixotim.

OLIVEIRA, Rosa

2013. “Indirecto livre”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 33, Outubro de 2013. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, p. 142.

PESSANHA, Camilo

1995. *Clepsydra*. Edição crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio d'Água.

PESSOA, Fernando

2008. *Arquivo Pessoa*. Concepção e direcção de Leonor Areal. Lisboa: Edição Obra Aberta CRL (disponível em : <http://arquivopessoa.net/>, última consulta a 24 de Agosto de 2016).

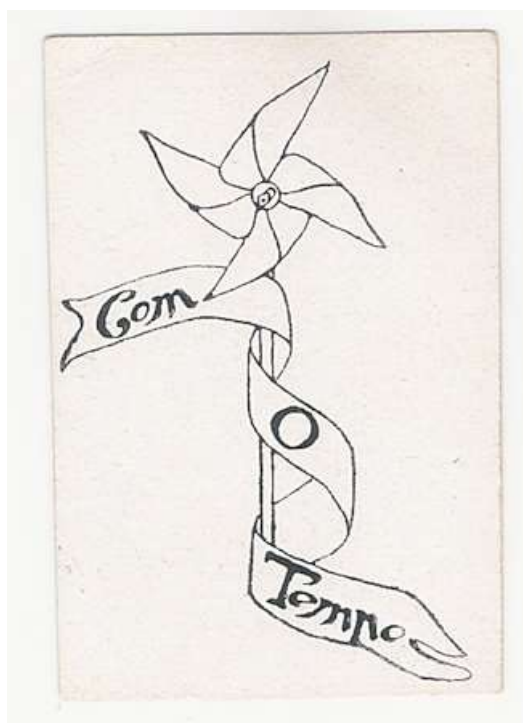
2013. *O Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China.

VERDE, Cesário

2014 [1887]. *O Livro de Cesário Verde*. Publicado por Silva Pinto. Edição fac-simile comemorativa dos 500 anos da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições.

5. Anexos

Anexo 1 - Vinheta desenhada por Ilda Moreira para os *13 Contarelos que Irene escreveu e Ilda ilustrou* (1926) – dimensões: 52 x 35mm.



Anexo 2 - “A lição de Salazar” (1938)



A LIÇÃO DE SALAZAR: DEUS, PÁTRIA, FAMÍLIA
A TRILOGIA DA EDUCAÇÃO NACIONAL

AUTOR(ES): Barata, Martins, 1899-1970, tec. graf.

PUBLICAÇÃO: [Lisboa] : "Escola Portuguesa", [1938] (Lisboa : - Bertrand Irmãos)

DESCR. FÍSICA: 1 cartaz: color; 78x113 cm

Disponível para consulta na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota CT. 101 G. Cx e na
BNdigital : <http://purl.pt/22317>

Anexo 3 - “Uma casa portuguesa” (anos 50)

Autor da Letra: Reinaldo Ferreira

Autor da Música: Matos Sequeira / Artur Fonseca

Intérprete: Amália Rodrigues

Numa casa portuguesa fica bem
Pão e vinho sobre a mesa
E se à porta humildemente bate alguém
Senta-se á mesa c'oa gente;
Fica bem essa franqueza, fica bem
E o povo nunca desmente;
Que a alegria da pobreza
Está nesta grande riqueza
De dar e ficar contente.

Quatro paredes caiadas, um cheirinho a alecrim
Um cacho de uvas doiradas, duas rosas num jardim;
Um São José de azulejo, mais o sol da primavera
Uma promessa de beijos, dois braços à minha espera;
É uma casa portuguesa, com certeza
É com certeza, uma casa portuguesa.

No conforto pobrezinho do meu lar
Há fartura de carinho
E a cortina da janela, é o luar
Mais o sol que bate nela.

Basta um pouco, um pouquinho p'ra alegrar
Uma existência singela;
É só amor pão e vinho
E um caldo verde verdinho
A fumegar na tigela.

(foram corrigidos os erros ortográficos)

Fonte - Portal do fado:

http://www.portaldofado.net/component/option,com_jmovies/Itemid,336/task,detail/id,108/lang,pt/