

IRENE LISBOA E AS FICÇÕES DE GÉNERO DO ESTADO NOVO

IRENE LISBOA AND THE GENDER FICTIONS OF ESTADO NOVO

SARA MARINA VILELA VASCONCELOS BARBOSA*

RESUMO: Vivendo na sociedade patriarcal, machista e misógina que é a portuguesa no período do Estado Novo (1933-1974), Irene Lisboa (1892-1958) ousa pôr em causa normas sociais e literárias. Em linha com a experimentação modernista, assina os seus livros de poemas com o pseudónimo João Falco, acto revelador da recusa de conformidades e imposições. A sua inteligente intuição parece já entrever as limitações de uma categorização em duas identidades fixas, cada uma com o seu conjunto de possibilidades e preconceitos. Partindo de alguns contributos dos estudos feministas, interroga-se a definição e a construção de uma identidade de género da “mulher” representada na poesia de Irene Lisboa.

PALAVRAS-CHAVE: Estado Novo, escrita de autoria feminina, questões de género, poesia.

ABSTRACT: Irene Lisboa (1892-1958) lived under an oppressive political regime: the Estado Novo (1933-1974). It promoted a patriarchal, male chauvinistic and misogynistic society, in which women had a few to none public roles available to perform. Thus, Lisboa’s writings are a most important case in point of a category frowned upon during this period: female authorship. Performing modernist experiences, Lisboa wrote under a male pseudonym, João Falco, which reveals her refusal to conform to social and literary rules and overcome the limitations of a binary gendered identity and society. Having started from the contribution of some feminist studies, this article questions the definition of a gender identity of the “woman” depicted in Lisboa’s poetry.

KEYWORDS: Estado Novo, women’s writings, gender issues, poetry.

* Professora do Ensino Básico e Secundário e membro do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

Pontos de partida

Em diversos passos da escrita de Irene Lisboa – autora que viveu entre 1892 e 1958 – é nítido o questionamento dos limites impostos à liberdade das pessoas, e muito particularmente daquelas que fazem ofício da escrita, pelos preceitos repressivos que configuram a hierarquia social do Estado Novo¹. Talvez por isso, ao fazer a leitura do conjunto da obra literária de Irene Lisboa, me tenha de imediato interrogado acerca da pertinência de uma análise que isole categorias, designadamente o género e a sexualidade, como forma de melhor compreender o alcance inovador e a dimensão do confronto entre a autora e os preconceitos da sociedade sua contemporânea.

Como muito justamente afirmou Carina Infante do Carmo, “[...] pour lire son œuvre [...] [il est] insuffisant de convoquer la catégorie de genre et de reconnaître seulement par cette voie, le questionnement subtil des fondements patriarcaux de la société environnante” (CARMO, 2016, p. 175). Esta constatação recorda-nos o texto seminal dos estudos de género, *Gender Trouble*, que chamava já a atenção para “the multiplicity of cultural, social, and political intersections in which the concrete array of ‘women’ are constructed” (BUTLER, 1999, p. 19-20). Só tendo consciência de que a categoria “género” cruza com outras, nomeadamente sexualidade e classe social, e não esquecendo, no caso particular de Irene Lisboa, a relevância da representação das vivências ligadas à filiação ilegítima e à orfandade (real e simbólica), se pode compreender o quanto a autora afrontou o patriarcado heteronormativo e o machismo de uma sociedade rigorosamente estratificada e hierarquizada (tanto no respeitante aos papéis de género como aos de classe social), como a que é imposta pela Constituição portuguesa de 1933.

Assim, respondendo afirmativamente à questão que serve de ponto de partida para este artigo, e considerando-a como um passo no sentido de alcançar a melhor visão de conjunto, proponho-me apresentar algumas notas. Primeiramente, acerca da reflexão teórica elaborada por Irene Lisboa sobre o género e a sua relação com a autoria e, em seguida, acerca da forma como é representada

¹ Regime político institucionalizado pela Constituição de 1933, que vigora em Portugal entre essa data e “o golpe militar que, a 25 de Abril de 1974, derruba o regime vigente e põe termo ao longo ciclo autoritário e antiliberal” (ROSAS, BRITO, 1996, p. 315).

a mulher que se assume sujeito lírico na poesia de *Um dia e outro dia...* (1936). Finalmente, pretendo sugerir que nessa representação se pode igualmente ler uma visão desencantada do amor heterossexual, uma manifesta recusa em ser mero objecto do desejo masculino, e ainda um estilhaçar das categorias relacionais e mesmo do afecto romântico.

Se atentarmos nos estudos críticos dedicados às experiências estético-literárias modernistas em Portugal, verificamos que apenas três mulheres são reconhecidas (e nem sempre de forma concomitante) como suficientemente excepcionais para, de alguma forma, escapar ao condicionamento ideológico da sociedade dos primeiros anos do século XX e se tornarem dignas de referência: Florbela Espanca, Judith Teixeira e Irene Lisboa. O verbete de Cláudia Pazo 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” (ALONSO, 2008, p. 244). Mas apenas a primeira parece ter reunido as condições que lhe asseguram legibilidade e posteridade – pelo menos de forma explícita, Espanca não põe em causa nem a identidade de género nem as relações afectivo-sexuais normativas entre homem e mulher. Quanto à decadentista e vanguardista Judith Teixeira, a exuberância com que manifesta a sexualidade feminina e o imaginário lésbico em alguns dos seus poemas, desafiando as normas sexuais da época, terá ditado um silenciamento que ainda hoje se faz sentir, remetendo-a para leituras muito parcelares e quase desconhecidas. Irene Lisboa, que, como se procurará demonstrar, inova de uma forma mais profunda, por ser, a vários níveis, demolidora em relação ao poder simbólico masculino, tem sido a mais difícil de compreender e assimilar. Não se presta à vulgarização, por vezes folclórica e biografista, que faz de Florbela Espanca um marco do cânone feminino na literatura portuguesa, nem à diabolização que dele afasta Judith Teixeira. Sóbria e discreta ainda que incisiva, Irene Lisboa reúne as condições que a tornam, na feliz antítese de Carina Infante do Carmo, “[une] auteure consacrée oubliée” (CARMO, 2016, p.171).

“Identificação de uma mulher”²

No livro *Solidão: notas do punho de uma mulher*, publicado em 1939 sob o pseudônimo “João Falco”, Irene Lisboa refere-se ao “preconceito de que há uma *arte feminina*, arte de mulheres, diferente da dos homens” (LISBOA, 1992, p.136); embora tente explicar o pensamento do ser humano de acordo com dois gêneros, afirma que tais categorias não correspondem “à ordem fisiológica sexual” (ibid., p. 137), desenvolvendo em seguida essa ideia. 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, p.137)

A autora parece já entrever as limitações de uma categorização em dois compartimentos, cada um com o seu conjunto de traços e preconceitos. 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. Se por um lado, Lisboa considera a existência de elementos masculinos (racionalistas) e elementos femininos (irracionalistas) que transparecem na arte e no pensamento do ser humano, por outro, a interrogação é inequívoca: “Quanta coisa não deve ficar de fora desta divisão?”. Ficarão seguramente os traços individuais que se não deixam aprisionar em compartimentos estanques como feminino/ masculino, homem/mulher, razão/ sentimento,...

Se não chega a propor um *outro* género, não-binário, Irene Lisboa avança pelo menos com duas ideias importantes: primeiramente, a de que “espíritos”, pensamento, arte, escrita não se caracterizam pelo sexo biológico (nem pelo género social) de quem os produz; em seguida, de que as denominações “mente feminina” e “mente masculina” não cobrem toda a variedade de pensamentos e, por extensão, de pessoas; haverá formas de ver, sentir, pensar, escrever, que não encaixam nestas, digamos, *gavetas de género*.

² Alusão propositada ao filme de Michelangelo Antonioni, *Identificazione di una donna* (1982) que versa sobre as relações afectivas e o processo de autodescoberta de um realizador de cinema.

Talvez por isto seja lícito afirmar que o uso de pseudónimos masculinos, opção que se explica por mais de uma razão, não pretendeu, de todo, dissolver a identidade feminina da escritora. Paula Morão, a ensaísta e investigadora que mais tem trabalhado sobre a obra de Irene Lisboa, apontou desde cedo plausíveis motivações para o uso de pseudónimos masculinos (João Falco na poesia e na prosa literária, Manuel Soares na reflexão pedagógica), em muitos dos textos publicados até 1940 :

[...] a adopção do pseudónimo em Irene Lisboa não é só fruto das condições sociopolíticas de que foi vítima, mas radica mais fundo, tendo a ver com o estatuto que ela atribui ao fenómeno da escrita. (MORÃO, 1986, p. 22)

No seu conjunto, este acto pode ser lido com uma manifestação da recusa em obedecer aos limites e às convenções que a época em que viveu lhe destinava e que, voltando ao já referido artigo de Carina Infante do Carmo, “fonctionnait comme stratagème de défense face au temps si empli de préjugés à l’égard de la femme écrivain et envers la thématique féminine, particulièrement contraintes par les codes moraux et politiques d’une dictature en phase d’affirmation idéologique” (CARMO, 2016, p.174). Até porque, na mesma época, alguns textos que podem ser considerados mais de acordo com aquilo que se aceitaria como actividade de escrita feminina – textos para crianças, breves e ligeiras reflexões sobre educação infantil e crónicas – são assinados com pseudónimos femininos (Maira, Airina, Mara, Maria Moira) ou, simplesmente, “Irene” ou I.L.

Conforme sublinha P. Morão no supracitado ensaio, a própria Irene pôs por escrito algumas reflexões sobre esta problemática. Num texto publicado em 1941, na *Seara Nova*, diz a autora, referindo-se a algumas anotações inéditas que ali apresenta, situando-as na mesma época de *Solidão* (1939): “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, p. 26). Talvez existisse, de facto, algum “acanhamento”, mais do que justificado, tendo em conta os preconceitos que moldavam a sociedade em que vivia, mas haverá também uma estratégia criadora: através de outros *eu* pode mostrar-se um autor-personagem em diálogo com a personagem-autor, esbatendo e desvalorizando qualidades que a autora considerava nada acrescentarem ao acto de escrita: género, sexo, sexualidades.

O uso do pseudônimo literário João Falco, para além de legitimar uma voz através de um jogo de corporização masculina de um sujeito feminino, o que é, só por si, muito moderno e subversivo – ainda que enraizado na tradição da lírica trovadoresca –, pode ler-se como recusa de conformidades e imposições, o que se manifestará ao longo das obras. É possível interrogar a representação da identidade de género desse sujeito que, no seu discurso, se assume “mulher”³, visto que tal representação não é inconsequente, antes demonstra a relação do sujeito representado com as estruturas de poder. Esse sujeito será olhado como mais ou menos feminino (ou masculino) e julgado pelo discurso que produz, segundo padrões aparentemente aceites como neutros, mas que são sempre fruto do histórico desequilíbrio de poder, raramente reconhecido, tanto por quem o institui como por quem o valida e reproduz independentemente do seu género.

Esta mais ou menos subtil inconformidade, o desafio e mesmo uma certa subversão dos papéis de género instituídos, detectáveis nos dois livros de poesia que Irene Lisboa publica em 1936 e 1937, têm sido destacados por várias investigadoras da moderna literatura portuguesa, nomeadamente Cláudia Pazos Alonso (2007, p. 609-623), Ellen Sapega (2008, p. 87-114) e Hillary Owen (2011, em co-autoria com C.P. Alonso). No capítulo intitulado “Irene Lisboa: Minding the Gender Gap”, do ensaio de 2011, Alonso e Owen defendem que se poderão ler as opções literárias de 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; OWEN, 2011, p. 72).

Assim, e reconhecendo, como refere Paula Morão⁴, o estilhaçar de categorias, desde logo as genológicas, que se alarga a outras opções enquadráveis no experimentalismo modernista – o uso do fragmento, o funcionamento de textos e obras como elementos de um *puzzle*, a particular escolha das temáticas –, proponho-me levar um pouco mais longe esta ideia. Partindo de alguns poemas do livro publicado em 1936, tentarei demonstrar que é ali posto em cena um sujeito-mulher conscientemente questionador das definições, que se pretendiam

³ E note-se que essa subversão está patente logo no subtítulo do primeiro volume assinado por João Falco: *Um dia e outro dia... Diário de uma mulher*.

⁴ Veja-se, entre outros escritos desta ensaísta, Morão, 1986, p. 13-15 e 2011, p. 333-337.

estáveis, de identidade e expressão gênero, de papel social e daquilo a que hoje chamamos “orientação sexual”. Cabe aqui referir que parte desta reflexão me foi suscitada por Carina Infante do Carmo, a quem agradeço ainda ter-me sugerido a filiação de alguns poemas de Irene Lisboa na tradição da poesia amorosa trovadoresca e na lírica de Camões, assuntos a que aludirei mais adiante.

António de Oliveira Salazar⁵ constrói uma narrativa em que cada personagem ocupa, sem o interrogar, o lugar que lhe é destinado pelo superior interesse da Nação, segundo a norma “Deus, Pátria, Família, Autoridade, Trabalho”. Como explicita Irene Pimentel no livro *A cada um o seu lugar* (2011), o ditador é bem claro quanto ao papel destinado às mulheres. No conhecido discurso “As grandes certezas da revolução nacional”, proferido em Braga, no dia 28 de Maio de 1936, diz Salazar: “Deixemos, portanto, o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa... Não sei afinal qual dos dois terá o papel mais belo, mais alto e útil” (apud PIMENTEL, 2011, p.35); este discurso destacava as linhas de força da sua governação, as certezas inquestionáveis e indiscutíveis, que servirão à formação de gerações de portuguesas e portugueses: “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” (SALAZAR, 1945, p.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 (ibid., p.134). O agregado familiar é, assim, um núcleo bem regulado, com normas claramente definidas e que se articula com os outros elementos, visando construir e conservar uma nação idealizada e imposta como verdade absoluta e irrefutável.

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”⁶) e o discurso sobre ela é um dos pilares de uma desejada *portugalidade*: “women must be do-

⁵ Ministro das Finanças de 1928 a 1932, sendo presidente o General Óscar Carmona, torna-se a partir desta data, e até 1968, o Chefe do Governo.

⁶ 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).

mesticated into the role of not only selfless wife-mothers but, most significantly, of pedagogues of nationalist values” (FERREIRA, 1996, p. 142).

A submissão feminina é valorizada como um designio e uma capacidade (inerente ao gênero) 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. Porém, um discurso hegemónico e opressor é também o gerador de uma reacção e de um contradiscurso: o “evento discursivo”, tal como descrito por Michel Foucault no artigo “Nietzsche, Genealogy, History” (FOUCAULT, 1977, p. 139-164), ou seja, uma reflexa inversão de forças e poderes simbólicos. A mulher, centro do discurso, apropria-se da palavra que a oprime e faz ouvir uma outra voz: a sua.

Mesmo assim, a felicidade da mulher abnegada e humilde no seu lar será ainda a imagem-ilusão propagada por um bom número das autoras publicadas entre as décadas de trinta e quarenta do século XX. Não só em obras de cariz pedagógico, como é o caso emblemático de *A educação da mulher e a alegria no lar* (de 1935)⁷, como também em alguma ficção, explorando aquilo que Ana Paula Ferreira designa por “a tradicional ordem familiar, exposta às tentações desregradoras do sentimentalismo e do instinto, por um lado, e do ‘falso feminismo’, por outro” (FERREIRA, 2000, p. 21). A título de exemplo desta literatura de “pendor moralista” (ibid.), a ensaísta menciona, entre outros, alguns nomes bem conhecidos na época: Branca de Gonta Colaço (1880-1945), Sarah Beirão (1884-1984), Adelaide Félix (1896-1971) e Fernanda de Castro (1900-1994). No entanto, sobretudo na segunda metade da década de trinta, assistir-se-á ao aparecimento das vozes dissonantes, revelando textos de autoria feminina capazes de refutar a ideologia e a retórica discursiva em que foram formados, ou seja, de se opor à *literatura feminina* (a que é aceite e valorizada), desmascarando a

⁷ Esta obra, destinada a instruir as mulheres na higiene e cuidado do lar e da família, assinada por Manuela de Castro, que se sabe ser um pseudónimo, ostentava uma dedicatória às mulheres em geral e, particularmente, à Mocidade Portuguesa Feminina, e teve, em 1939, uma segunda edição, a comprovar o seu sucesso.

narrativa política que é a “casa portuguesa” e expondo também o teor ficcional de toda a construção de género que é feita pelo Estado Novo⁸.

No mesmo ano em que Salazar profere o discurso atrás citado, João Falco, imediatamente identificado nos círculos literários como Irene Lisboa, publica os poemas *Um dia e outro dia... : Diário de uma mulher*. O facto de estarmos perante poesia que se identifica como “diário”, ainda para mais “de uma mulher” quando aparece assinada com nome masculino, foi mais do que suficiente para gerar perplexidades e comentários, nem sempre abonatórios. Cito apenas um testemunho de José Gomes Ferreira (1900-1985):

Logo correu de boca em boca 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, p. 25)

O facto de alguém que “não passava de uma mulher” e, portanto, não possuía o corpo que confere poder e direito à palavra criadora, se atrever a inovar e a romper com a tradição, com as temáticas, a linguagem e o estilo que se concediam ao género feminino, torna-a alvo de vigilância e punição. Ao pôr em causa as representações, a identidade e os papéis de género, Irene Lisboa desafia a autoridade (as “ordens estabelecidas”) pois questiona o lugar da mulher que é sujeito dos seus textos. Mais, questiona o direito da mulher ao discurso e à transgressão da instituição: social, política, literária e sexual, conforme se deprende das palavras de José Gomes Ferreira.

Este derrubar de fronteiras, nomeadamente as genológicas e autorais, já profunda e esclarecedoramente estudadas, sobretudo nos já referidos trabalhos de Paula Morão, abre para outras galerias de imagens estilhaçadas. E tenha-se presente, neste ponto, que Irene Lisboa é conhecedora não apenas da tradição literária em que se filia e inclui como também das experiências estéticas da modernidade que a rodeia, no seu país e fora dele.

⁸ Para além de Irene Lisboa, outras escritoras de elevado sentido crítico face aos discursos dominantes, como Maria Lamas (1893-1983), Maria Archer (1905-1982) ou Manuela Porto (1908-1950), publicarão as suas obras ao longo da década de 30.

O impacto surge assim que lemos os primeiros versos de “um dia”, poema que inicia a sequência de textos, quase todos intitulados “outro dia”, que constitui o livro publicado em 1936:

Não sei por onde hei-de começar...
como hei-de começar.
Que tarde!
e que manhã!
Lembro-me, furtivamente,
do gosto
com que antes procurava
as palavras precisas
para pintar,
para descrever..
O gosto que as coisas me davam
duplicava-se, crescia
com o das expressões certas,
adaptadas.
Hoje de manhã,
andei por ruas , ruas...
Ruas velhas,
que conheço
desde que me conheço,
mas que há muito não via. (LISBOA, 1991, p.39)

Reflectindo sobre a escrita e o seu tempo (“antes” e “hoje”), o sujeito lírico apresenta uma das formas de aceder à sua representação, o deambulismo (a convocar Cesário Verde, poeta bem conhecido de Irene). A procura de “palavras precisas” para representar a realidade (quer exterior, quer interior ao sujeito), isto é “para pintar,/ para descrever”, faz-se andando por “ruas, ruas...” que, apesar de conhecidas “há muito não via”, pois sem uma observação cuidada dos pormenores não se chega à apreensão daquilo que se quer fixar na escrita (“as expressões certas, adaptadas”).

O poema continua, referindo um sujeito lírico cujo olhar (e a visão é o sentido privilegiado em grande número de textos) nos conduz aos fragmentos de uma linha temporal que vai desenrolando, 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:

Os nomes,
 de que não me lembrava,
 surpreendiam-me
 ¡O Largo do Chão do Loureiro!
 Um largo tão meu conhecido,
 e tão triste,
 vetusto, abandonado...
 A sua lindeza,
 a sua estranheza,
 o seu real pitoresco
 está nas portas,
 umas acima
 e outras abaixo...
 portas sem ordem,
 de um tempo descuidado,
 despreocupado
 e muito personalista.
 A estética, então, não se intrometia
 nos casos das famílias,
 nem dos proprietários...
 Por estas ruas noto os homens,
 ¡São muito mais curiosos que as mulheres!
 Tão janotas e apessoados.
 [...]
 O cansaço de todas estas impressões
 só me vem agora.
 De manhã tudo me surpreendia.
 ¡Que novidade em tanta coisa velha!
 Que recolhimento,
 e que súbitas, fáceis ironias,
 sucedendo-se,

contrapondo-se.
Uma velha pintada,
logo de manhãzinha,
numa rua da Baixa...
Os estrangeiros no Rossio...
[...] (LISBOA, 1991, p. 40)

As preocupações que aqui se revelam, as temáticas que são trabalhadas, tal como o comportamento desta mulher que deambula e observa e reflecte sobre o passado e o presente, não parecem coincidir em nada com as atitudes que se esperam do género feminino: confinamento ao espaço do lar, ocupação nas tarefas domésticas e na prestação de cuidados ou, quando muito, se a situação familiar e económica o permitisse, a supervisão das criadas e a organização da casa.

Um “outro dia”, presente no mesmo volume (LISBOA, 1991, p. 110-112), é ilustrativo da consciência do corpo e do desejo sexual, convocados para a escrita poética. No poema em causa, o sujeito assume uma posição de descanso, interrompendo as actividades do dia, situação comum a muitos dos poemas desta obra (“Deitei-me um pouco sobre a cama”, *ibid.*, p.110). Nessa fracção de tempo que lhe pertence, o eu referencia as coordenadas do momento – “É meio-dia./ Faz frio, faz vento” (*ibid.*) –, tornando a escrita coincidente 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” (e recorde-se o valor simbólico do vento: “force élémentaire, qui appartient aux Titans : c’est assez dire à la fois sa violence et son aveuglement”, CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1982, p.997), produz a associação que leva o sujeito a analisar o seu corpo e as suas sensações: “sou tão comprida!”, “sentia-me cansada,/ itão gasta a cabeça,/ os olhos tão pisados!” (*ibid.*). E novamente se regista a percepção do ímpeto do vento, que o torna “cheio de fantasias...” (*ibid.*).

Talvez sejam, então, “fantasias” as imagens que preenchem as estrofes seguintes, até final do poema. O *eu* reconhece-se “parada” (LISBOA, 1991, p. 110), por oposição a esse sol que “logo desaparece” (*ibid.*), e passa a considerar as “estranhas flores” coladas na casa. “Grandes... de cores.../ Impassíveis belezas, fingidas...” (*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 ; GHEERBRANT, 1982, p. 447). Tratando-se de flores artificiais, uma imagem fixa que está em vez da natureza movente, talvez por essa razão se revelem “fingidas”.

Destas imagens, pelo processo de associação livre, frequente nesta autora, o sujeito passa ao seu interior, tomando consciência do corpo e do desejo de ser visto e tocado, confrontando-se com a ausência de “olhos” e de “boca” que respondam a esse anseio:

Onde estão os olhos,
os olhos...
a boca, a boca...
¿que me não vêem,
que me não beijam? (LISBOA, 1991, p. 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 mudas coisas da casa...” (LISBOA, 1991, p. 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” (ibid.) – revela o intervalo temporal entre o exterior e a interior “vibração” do corpo, pulsional e erotizada.

A intensa vontade de ver e ser vista por “olhos” que soubessem olhar, independentemente do seu aspecto, explicitado nos versos das estrofes seguintes, retoma a procura de um amor, já atrás referida: “Onde estão [...]?”, (ibid., p.110), desenvolvendo-a: “¡Que expressão têm,/ tomariam,/ afogando-se noutros!” (ibid., p. 111). 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”⁹ pôs:

⁹ Não esquecendo que a cama simboliza o corpo nas suas diversas dimensões (cf. CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1982, p.579).

¿Não me desejam ver?
Pois não!
Sou eu que sonho...
eu, a eterna solitária,
que sonho... (LISBOA, 1991, p. 111)

Seriam devaneios, matéria onírica, porém registados na escrita poética por este sujeito-mulher que os ousa, mais do que confessar, afirmar.

A mulher que habita estes poemas tem consciência do seu corpo - para além do poema atrás observado, veja-se, por exemplo “outro dia” (LISBOA, 1991, pp. 121-123) - e assume-se sujeito de desejo sexual, tanto quanto se deseja objecto mas não objectificado.

Em outro texto, que se inicia com a afirmação “Desordenaram-me o pensamento” (LISBOA, 1991, p. 99-100), esta mulher, confidencia ao diário a sua vontade de “cantar” e “glorificar” a “[b]eleza da vida” (ibid., p.100), sentimento que a visão da natureza, num “dia soalheiro” (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...” (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, p. 100)

Observe-se ainda que não há nesta conclusão qualquer marca de género desse veículo de almejado amor sensual. O que, à partida, não nos causa especial perplexidade, visto estarmos perante um sujeito poético que, apesar de vir construindo uma história com sensíveis desvios ao conceito de feminilidade do

Estado Novo, não deixou de se assumir como mulher e, por isso, imediatamente lida como heterossexual. Recorrendo a Judith Butler, lembremos aquilo que é aparentemente óbvio e a que voltaremos mais adiante:

The institution of a compulsory and naturalized heterosexuality requires and regulates gender as a binary relation in which the masculine term is differentiated from a feminine term, and this differentiation is accomplished through the practices of heterosexual desire. (BUTLER, 1999, p.30)

Outro poema carregado de simbolismo referente à temporalidade e à ausência de afectos que se faz definitiva (“outro dia”: LISBOA, 1991, p. 184-188), revela um sujeito lírico que assinala a passagem do tempo, para logo lamentar que lhe não seja oferecido o amor que deseja, perturbadoramente comparado à escassez que uma prostituta oferece aos seus clientes :

As chagas estão dizimadas.
¿Viste que as levaste?
Eu não fui...
não vou...
foram elas...

Lindo dia!
Passei a noite inquieta,
desassossegada.
Dia, que me ofereces?

Dia, enganador dia,
¿é pouco o que me ofereces?

Un peu d'amour...
como aquela mulher oferecia,
de noite,
aos homens que passavam?
[...] (LISBOA, 1991, p. 184)

Mais à frente, surge a reflexão acerca da desigualdade de comportamentos segundo os géneros atribuídos, que facilmente relacionamos, à distância de quase cem anos, com os processos de socialização e a educação das pessoas envolvidas:

O homem ama
e a mulher ainda não,
receia.
Mas ela amará
e ele esquecerá...
Por isso ele se apressa
e ela se acobarda.

Ele...
vem matar uma fome velha,
um apetite da boca,
a cada hora renovado
e a cada hora saciado.
Ela...
tem apetites eternos!
A sua fome é de infinito,
de absoluto...
e não de frágil,
de instantâneo ...
[...] (LISBOA, 1991, p.187)

Poucas páginas antes, encontrávamos um outro texto poético versando a mesma temática. “Outro dia” (LISBOA, 1991, p. 168-171) em que, marcada a passagem do tempo, se espera 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. Entre a generalização e a apresentação do seu caso particular, *eu* reflecte sobre as desigualdades da experiência erótica no feminino e no masculino, bem como sobre a acção de Cronos, único paliativo para a ausência do amor, como se pode observar nestes excertos:

Gosto de um momento,
tentação,
que vales?
E que podes gerar?
Rebanhos de amargores!

Agora...
|deixar correr,
sepultar-me,
empoeirar-me
o enfadonho tempo!
[...]

|Quanto os homens sabem do amor,
dos seus prazeres,
dos seus contentamentos!
|E quanto as mulheres,
tantas delas,
ficam ignorando,
apenas suspeitando!

Um homem beija,
e não esconde que sempre beijou...
que repete um amável hábito,
uma doce banalidade...
A mulher beija,
ansiosa,
receosa e enervada!

A mulher mente...
Mas quando e como?
Quando suspeita,
ou sente,
que o que ouve
não tem vislumbre de originalidade...

Mente
porque ouve,
não crê,
e não desmente...
[...] (LISBOA, 1991, p. 169-170)

Os homens são contemplados com a fruição plena do amor, sem culpabilização, enquanto que as mulheres, pelo menos em grande parte, “ficam ignorando,/ apenas suspeitando!”. Atente-se na crítica explícita que é feita à dualidade de critérios morais que são aplicados conforme o gênero de quem se expõe no amor, bem como à desilusão que estas relações vão trazendo às mulheres, que as silenciam.

Dado que apenas o tempo traz o distanciamento, 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 podem configurar 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, p. 171)

O 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 a proposta vá no sentido de que o amor seja vivido em todas as suas contradições, sem olhar a normas, preconceitos de gênero ou de outro tipo, adormecida a forma com tem sido recebido e imposto.

O fio desta ideia pode conduzir-nos a “outro dia” (LISBOA, 1991, p. 64-67), poema em que o sujeito feminino se dirige, em confidências, à amiga - também referida como “irmã” (ibid., p. 66) -, fazendo pensar, por um lado, na tradição lírica medieval das conversas entre as jovens raparigas e, por outro, no sentido que era dado nessa poesia, geralmente de autoria masculina, aos termos “ami-

ga” e “amigo”. Neste texto, o *eu* poético refere-se à compreensão e à partilha (de ideias e sentimentos) que representam uma profunda intimidade, ultrapassando seguramente o convencionalismo da época, como observável no excerto que 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, p. 65)

Este excerto permite inferir que um relacionamento de contornos homoafectivos/ homoeróticos (ou mais precisamente, lesboeróticos) se apresenta como complemento ou alternativa ao amor dos homens e a ele é entregue o coração, centro dos afectos, contrariando a já referenciada presunção de heterossexualidade. A alusão intertextual à poesia amorosa de Luís de Camões aponta para uma inscrição na tradição da lírica de expressão do amor, mais ou menos espiritualizado ou platónico, mais ou menos sensual ou físico, mas sempre mobilizador da vontade do sujeito amante.

Veja-se ainda, a este propósito, o poema “outro dia” (LISBOA, 1991, p. 176-178), que se refere à beleza efémera das flores, sujeitas, tal como o ser humano, ao violento domínio do tempo. A parte final do texto apresenta 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, p. 178)

Este coração que “rebenta” e se vai esvaziando é oferecido, como em sacrifício de amor, à amiga para que o proteja, impedindo-o de se esgotar e conservando a vida, tarefa que “os homens” não quiseram ou não souberam cumprir e que talvez só um cuidado feminino possa salvar:

¡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... (ibid.)

Um último exemplo (LISBOA, 1991, p.191-192), revelador de um coração preenchido por afectos não conformes às normas do patriarcado e da heterossexualidade implícita e compulsiva, desta vez metaforizados no animal que simboliza a lealdade e a fidelidade, devidas à amiga, pode remeter-nos, mais uma vez, para a tradição da lírica medieval e dos seus códigos amorosos:

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, pp.192)

O “cão de que fala o poeta” é uma clara referência aos versos de Pessanha: “Envolver-te de preto enternecido/ Como o de um pobre cão agradecido”¹⁰. Desta forma se mostra que todo este universo se constrói laboriosamente e é o corolário de leituras atentas e aturado trabalho sobre a escrita. Desta forma é também ensaiada a expressão de vivências “outras”, que ultrapassam as categorias relacionais socialmente impostas e questionam o afecto romântico e es- tritamente heterossexual, codificado e redutoramente nomeado, fora e dentro da literatura.

Na verdade, “quanta coisa não deve ficar de fora desta divisão?”

Em 2014, num artigo em que pensa a vulnerabilidade e a sua relação com a capacidade de resistência por parte de grupos ou populações marginalizados, detentores de vidas precárias, escreve Judith Butler, a muitos anos de distância do clássico *Gender Trouble* :

[...] a speech act could veer away from its apparent aims, and this “deviation” was one sense of the word *queer*, understood less as an identity than as a movement of thought and language contrary to accepted forms of authority, opening up spaces for desire that would not always be openly recognized. (BUTLER, 2014, p. 6)

¹⁰ PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Edição crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio d’Água, 1995, p.125.

Não conheço palavras que melhor traduzam o meu entendimento daquilo que realiza muita da escrita de Irene Lisboa/ João Falco, com particular destaque para o diário poético *Um dia e outro dia...*

Neste sentido, não tenho reservas em considerar que Irene foi queer *avant la lettre* e justifica que novos estudos venham cumprir o desejo do seu amigo e admirador José Gomes Ferreira, que afirmava em 1978: “os problemas do amor, do puritanismo, do platonismo, do desejo na poesia de Irene Lisboa [...] [s]erão certamente um dia estudados por críticos verdadeiros até ao fundo mais inocente dos espelhos” (LISBOA, 1991, p. 29).

“A minha vida mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique”, escreveu Clarice Lispector (1920-1977) em *A hora da estrela* (1977). Acredito que toda a escrita, e de forma particular a escrita poética, seja uma tentativa de aceder a essa palavra inexistente. Tentativa de, igualmente, significar identidades que não se deixam limitar ou apreender por nenhuma categoria pré-existente. Possa esta breve aproximação despertar mais vontades de ler e procurar “um fio de pena” (LISBOA, 1991, p.79) que conduza pelo muito que Irene Lisboa tem ainda para (nos) dizer.

Referências

- ALONSO, Cláudia Pazos. *Que a minha ironia calada e quase séria fosse o meu baluarte: Rethinking gender and genius in gelected works by Irene Lisboa*. *Bulletin of Hispanic Studies*, n 84-5, p. 609-623, 2007.
- ALONSO, Cláudia Pazos. Escritoras do Modernismo. In MARTINS, F.C. (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008, p. 244-246.
- ALONSO, Cláudia Pazos.; OWEN, Hilary. Irene Lisboa: minding the gender gap. In ALONSO, C.; OWEN, H. *Antigone's daughters? Gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th century portuguese women's writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011, p. 70 - 96.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. 10 ed. New York/ London: Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. Rethinking vulnerability and resistance, 2014. Disponível em: <<http://bibacc.org/rethinking-vulnerability-and-resistance-by-judith-butler/>>. Acesso em: 27 out. 2017.
- CARMO, Carina Infante do. Apontamentos d'Irene Lisboa: entre l'exil intérieur et le débat avec le champ littéraire. In BESSE, M.G.; SILVA, M. A. (coord.) *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIX^e-XX^e siècles)*. Paris : Indigo & Côté-femmes, 2016, p. 171-186.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter (éd. revue et augmentée), 1982.
- Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial*. Lisboa: Imprensa Nacional, [1933] 1938.
- FERREIRA, Ana Paula. Home Bound: The construct of feminity in the Estado Novo. *Portuguese Studies*, v. 12, p. 133-144, 1996.
- FERREIRA, Ana Paula. A "literatura feminina" nos anos quarenta: uma história de exclusão. In FERREIRA, A. (org.). *A urgência de contar. Contos de mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho, 2000, p. 13-53.
- FERREIRA, José Gomes. Breve introdução à poesia de Irene Lisboa. In LISBOA, I. *Um dia e outro dia... Outono havias de vir*. (org.). e prefácio de Paula Morão. Lisboa: Presença, 1991, p. 17- 30.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, genealogy, history. In BOUCHARD, D. F. (ed.). *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 1977, p. 139-164.

- LISBOA, Irene. *Poesia I. Um dia e outro dia... Outono havias de vir*. Obras de Irene Lisboa, vol. I. Org. e prefácio de Paula Morão. Introd. José Gomes Ferreira. Lisboa: Presença, 1991.
- LISBOA, Irene. *Solidão*. Obras de Irene Lisboa, vol. II. Org. e prefácio de Paula Morão. Lisboa: Presença, 1992.
- MORÃO, Paula. *Irene Lisboa: folhas soltas da Seara Nova (1929 – 1955)* (Antologia, prefácio, notas e bibliografia). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.
- MORÃO, Paula. As infinitamente delicadas coisas do espírito. Notas sobre a poética de Irene Lisboa. In *O secreto e o real. Ensaaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, p. 333-337.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *A cada um o seu lugar. A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates, 2011.
- ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão. *Dicionário de história do Estado Novo*, vol. I – A-L. Venda Nova: Bertrand, 1996.
- SALAZAR, Oliveira. As Grandes Certezas da Revolução Nacional. In *Discursos e notas políticas II (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945, p. 127-141.
- SAPEGA, Ellen W. Family Secrets: Irene Lisboa's critique of 'God, Pátria, and Family'. In *Consensus and debate in Salazar's Portugal. Visual and literary negotiations of the national text. 1933-1948*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2008, p. 87-114.