

Maria João Reynaud

IRENE LISBOA: A FALA IRRADIANTE



Um livro intenso e despojado como *Solidão*, editado em 1939, tinha necessariamente que abrir o caminho até nós e, contra todas as vicissitudes, fazer prova da sua intemporalidade.

Uma das razões dessa intemporalidade prende-se com o *sentimento de presença* que se experimenta à leitura das primeiras páginas, nas quais se torna audível essa voz onde vibra uma verdade solitária que, afinal, nos é comum: *vox in actu*, para parafrasearmos Paul Valéry, que se serviu da expressão para definir a poesia. Efeito de voz que é resultante de uma estratégia enunciativa marcada por um forte investimento narcísico, em que o desejo de descentramento leva o sujeito da enunciação a desdobrar-se no seu próprio receptor, o *outro* do «eu» que vai assumir-se como instância de escrita:

«Peguei nesta pena e olhei para esta folha de papel, tão grande que me parece que jamais terei com que a encher... e veio-me um desejo infantil de me livrar de mim mesma, de me esquecer de como vivo e de como sou, de deixar de me sentir o meu eterno centro e periferia...» (p. 9)¹.

Entrar na análise do processo que gera esta dinâmica de *descentramento controlado*, a que é inerente o dualismo pulsional do sujeito, configurado nesse vão entre o *centro* e a *periferia*, significaria observar o próprio trabalho do inconsciente no texto, o que muito nos afastaria do nosso propósito imediato. O que importa agora sublinhar é que a pessoa *real*, que se oculta sob o pseudónimo João Falco por razões que são desenvolvidas no próprio livro (cf. p. 113-6), não deixa de manifestar obliquamente a sua identidade no subtítulo *Notas do punho de uma mulher*² e de fundar a enunciação numa subjectividade especificamente feminina, logo no *incipit*:

«É triste o gozo que uma mulher pode ter de se chorar, de dizer sem rebeldia: Minha casa fria, minha casa fria...» (p. 7).

Solidão é uma obra que, sem perdermos a noção das proporções, somos tentados a inserir numa tradição literária que remonta, pelo menos, a Santo Agostinho, passando pelas figuras maiores de um Montaigne, de um Pascal, ou de um Rousseau, e dentro da qual o drama do *face a face* do sujeito existencial com a escrita adquire uma dimensão verdadeiramente ontológica. Se o drama não atinge aqui essa amplitude, surpreendemos-lhe uma tonalidade meditativa afim, como a própria autora reconhece ao evocar estas *notas* dois anos mais tarde, nas páginas da *Seara Nova*:

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* [sublinhado nosso]. É secundária a sua forma.³

Se Irene Lisboa recusa implicitamente os pressupostos da tradição idealista, do mesmo modo se afasta de uma postura racionalista eivada de cartesianismo, dirigindo o seu pensamento para uma área de reflexão essencialmente diferente (e, no seu tempo, pouco ou nada legitimada entre nós), onde a busca da verdade, ou do *eu profundo* que a abriga, só se torna possível através da negação activa da heterogeneidade do sujeito e do mundo: por outras palavras, pela refutação da separação entre o espírito e a matéria, entre a alma e o corpo, pela abolição das fronteiras entre a vida interior e a vida exterior, por um redimensionamento da relação sujeito-objecto. A sua atitude estética só pode, por conseguinte, ter como fundamento o *compromisso temporal* que determina a interacção da vida e da escrita e a valorização do *real* como uma totalidade dinâmica de que o sujeito existencial e escritural é uma parte integrante:

«E eu... quer escrevendo, quer pensando, sou obcecadamente realista. Apaixonada do sensível e do fundamentado!
[...]
Real não é só o que é material.
[...]
Realismo e subjectivismo podem coexistir num espírito e numa obra. Não se excluem.»
(p. 125-6).

Para Irene Lisboa, o objecto da escrita não é tanto o *«parler de soi»* — quer isto signifique abrir caminho para o interior e tocar a pura raiz da intimidade; ou procurar na diversidade a essência do ser *«ondoyant et divers»*, ou, ainda, reconhecer-se na frágil condição de *«roseau pensant»*, fazendo do pensamento uma forma privilegiada de ascese —, mas aquilo que ela designa como sendo um trabalho espiritual:

«Escrever é o trabalho que ultimamente me tem parecido mais útil. Talvez por o único de natureza espiritual a que me posso dar. Os meus destinos foram incertos. Escrevo hoje para fazer qualquer coisa, para ter a ilusão de encontrar e de correr um destino...» (p. 212).

Escrever é, na verdade, um gesto de solidão, uma «síntese do movimento e da imobilidade», na expressão belíssima de Paul de Man⁴, que se processa na densidade do presente e se afirma como uma vontade obstinada de dar um sentido à vida. Se o espaço germinativo desta escrita é o de uma subjectividade *em conflito* e se o desejo que a move é o «de [se] livrar de [si] mesma», torna-se então necessário deslocar o eixo da subjectividade para o *Dasein* do mundo, onde se produz «la seule véritable compréhension, la compréhension événementielle», para usarmos as palavras de Gadamer⁵.

É no decorrer deste processo que a escrita, «en tant qu'opération du comprendre»⁶, adere ao ritmo do pensamento e se transforma numa *fala interpretativa* — um pensar em voz alta, instantâneo, que a escrita decalca, incorporando as suas deflexões e apropriando-se das marcas da oralidade:

«A esta hora eu não devia escrever. Hora de cansaço, fim de um dia. Mas escrevo, voluvelmente, *como quem fala*» (p. 142, sublinhado nosso).

[...]

«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.» (p. 212).

Este modo transitivo de pensar e de escrita, que funda a relação do *eu* com o *mundo* sua poesia, se traduz no que Fernando certamente definiu como «o alheamento na descrição de uma consciência que só existe no em que se funde com a presença das *sas*»⁷ —, tinha forçosamente de conduzir a uma transparente e vibrátil, capaz de exprimir, na simplicidade, uma vontade firme de transgressão que se concretiza em soluções estéticas que vão contra a corrente e que começam por pôr em causa a divisão escolástica dos géneros:



sar-se na es-
— e que, na
Guimarães
conseguido
naquele pla-
próprias coi-
linguagem
sua aparente

«Como valerá a pena escrever e pensar? De que modo dispormos o espírito? Pensar... de qualquer modo se pensa, inadvertidamente até, mas escrever é utilizar certa e exclusiva forma de pensar. Há sempre muitíssima técnica e estratégia no escrever. [...]

Para escrever *naturalmente*, isto é, com fluência e simplicidade, eu não deveria relaxar um pouco mais a rédea à língua? Desinteressar-me de todo o tom literário, daquilo que se pode chamar a sua regularidade?

Eu bem sei que ora pretendo isto, ora aquilo... Mas há ocasiões em que me parece que só o perfeito desartifício da língua e a sua espontaneidade podem servir o espírito... o pensamento desprevenido, límpido. Que a língua afectada e escrupulosa pesa de mais sobre ele, chega a deformá-lo.» (p. 108-9).

Linguagem que procura a sintonia por meio de uma emoção vigiada, para que, através dela, se comunique «uma vibração e [...] um sentido de actualidade,

de *presença*, que se pode bem chamar um valor literário do nosso tempo» (p. 170). E Irene Lisboa conclui:

«Por meio dele, do que nele se contém de ansiedade e agitação, fugimos à correcção do classicismo, ao esgotamento formal...» (*ibid.*).

Paula Morão, que tão extensamente tratou da questão do género, articulando-a com o binómio vida-escrita, no admirável ensaio que consagrou à obra de Irene Lisboa⁸, afirma, a propósito deste livro e de *Apontamentos* (1943), que «se a reconstituição romanceada do passado parece ser posta de lado, nem por isso a notação de cenas da vida comum, de conversas, de lembranças ou de pensamentos mais ou menos avulsos deixa de constituir um tecido pessoal, assumido por um 'eu' reflexivo e rememorativo»⁹. Sem deixar de sublinhar a natureza meditativa deste discurso, a ensaísta continua porém a referi-lo ao campo experimental do sujeito e a enraizá-lo no seu atormentado existir. E, mais adiante, ao fazer notar a intermitência destas «notas», que se furtam à «definição de um diário *stricto sensu*», conclui que elas «são no entanto um percurso intimista, de relevo para o conhecimento de quem diz 'eu', *reflectindo-se para si e para quem lê* [sublinhado nosso]»¹⁰. Vejamos agora o que nos diz a própria Irene Lisboa:

«A introspecção, que se nos afigura tão arrojada e tão livre, também nos chega a sufocar. É exame, puro exame... Adultera, enfraquece o gosto da notação. Sobrepõe-se ao sentimento e ao facto, gasta-os, diminui-os, exclui-os até, explicando-os.» (p. 108).

A modelização de um universo de experiência pela linguagem arrasta sempre um certo grau de ficcionalização, mesmo quando se trata de um texto de carácter marcadamente subjectivo, sendo a autora a primeira a admiti-lo, não sem aquele tom de ironia que lhe tempera o estilo:

«Mas novelas *à la minute* estou eu sempre a fazer de cada vez que me descrevo.» (p. 18).

E, aqui, isso começa por se revelar — como também observou Paula Morão — no recurso à pseudonímia:

«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?

[...]

E sendo a minha análise sempre tão cingida ao passageiro, sendo uma espécie de exploração da rápida eventualidade, não se poderá admitir com sofrível elegância, com propriedade, a variedade dos pseudónimos?

Este meu escrever sobre *nadas*, creio que até me chega a dar uma absoluta indiferença pelas *categorias* literárias! [...] Me inquina cada vez mais de uma corajosa e perversa paixão de liberdade.» (p. 114-5).

Esta quase obsessão de reproduzir na escrita a experiência absoluta de um instante, de captar (à maneira de um Cesário) o instantâneo, o transitório, o contingente, é muito mais do que uma atitude literária: dir-se-ia que é um modo de *resistir* à ameaça de dissolução que parece pairar sobre a sua vida e a sua escrita, e que explicaria em parte essa tendência para o fragmentarismo que, por definição (diz Louis Marin), *desapropria a escrita de um género e de um estatuto*¹¹:

«[...] Sonhei que tinha água no meu tinteiro, em vez de tinta. Água! [...]

Foi um triste sonho simbólico... porque com água é que afinal se escreve. Tiramos a cor a tudo que connosco se passa, reduzindo-o a escrita.» (p. 112).

Mas talvez importe mais salientar, na sequência da nossa própria reflexão, que a escrita é fundamentalmente um gesto quotidiano de aceitação da vida no seu inexorável curso para a morte, e, também, de afirmação da força do pensamento através do admirável instrumento que, em si mesma, ela constitui. Para que, além disso, devesse um verdadeiro elo de comunicação, Irene Lisboa transforma-a numa fala realmente expansiva, que pressupõe uma forma particular de enunciação, em que o sujeito, instância de *escrita*, se desdobra em instância de *escuta* — o seu *alter ego*, que inscreve por antecipação a figura do leitor *virtual*. A enunciação torna-se assim extensiva «à l'activité de celui qui écoute, puisque ce n'est qu'au moment de la lecture que la situation de communication se réalise», como afirma D. Maingueneau¹².

Preferindo a literalidade da palavra à exploração sistemática das suas virtualidades polissémicas, Irene Lisboa não perde de vista o princípio inseminador da sua escrita: a linguagem é essencialmente *relação*, traço de união entre o *eu*, o *tu* e o *mundo*. A sua concepção não anda longe do que virá a ser o *dialogismo* de Bakhtine, mas, acima de tudo, corresponde a uma atitude existencial em que ser *solitário* é, de algum modo, ser *solidário*.

Ao fazer da sua escrita o «miroir d'encre» que orienta para nós, Irene Lisboa está a oferecer-nos a partilha daquilo que desde sempre nos há-de ser comum: a fala irradiante que se projecta no eterno horizonte da nossa solidão.

N O T A S

¹ João Falco, *Solidão — Notas do punho de uma mulher*, Lisboa, Seara Nova, 1939.

Todas as transcrições, cuja ortografia actualizámos, serão feitas a partir desta edição, seguidas da indicação, entre parênteses, da(s) respectiva(s) página(s).

A obra foi reeditada sob o nome de Irene Lisboa em 1965 e 1966 (2.ª e 3.ª eds., Portugália Editora), em 1975 (4.ª ed., Circulo de Leitores), e, já depois da redacção deste artigo, em 1992 (5.ª ed., Editorial Presença).

² Sobre este assunto, cf. Irene Lisboa, *Folhas Soltas da Seara Nova, 1929-1955* (Antologia, Prefácio, Notas e Bibliografia: Paula Morão), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 21-30.

³ *Ibidem*, p. 26.

⁴ Paul de Man, in *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, p. 99.

⁵ Hans-Georg Gadamer, in *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 191.

⁶ *Idem*, *ibid.*, p. 192.

⁷ Fernando Guimarães, «A Poesia Mental de Irene Lisboa», in *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 150.

⁸ Paula Morão, in *Irene Lisboa. Vida e Escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 173 e ss.

⁹ *Idem*, *ibid.*

¹⁰ *Idem*, *ibid.*

¹¹ Louis Marin, in *Penser, classer, écrire* («L'écriture fragmentaire et l'ordre des *Pensées* de Pascal»), Paris, P.U.F., 1990.

¹² Cf. Dominique Maingueneau, in *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 26 e ss.

REYNAUD, Maria João

"Irene Lisboa : a fala irradiante" / Maria João Reynaud. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 131, Jan. 1994, p. 81-86.