

A queridinha, a malfalada e uns artigos de José Régio

Emerson Inácio
Universidade de São Paulo
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Resumo

O artigo visa avaliar a escrita de autoria feminina publicada nas páginas da revista *Presença* (1927-1940), levando em consideração os artigos que lançam os fundamentos daquele periódico, bem com as opiniões de José Régio acerca do que seria uma “literatura feminina”. Para tanto, comentaremos a produção estética de Irene Lisboa e Judith Teixeira, artistas referidas na revista e tomadas como exemplos utilizados da boa e da má literatura daquela época.

Palavras-chave: escrita de autoria feminina; modernismos; poesia.

Résumé

Cet article vise à évaluer l'écriture des auteurs féminins publiés dans les pages de *Presença* (1927-1940), en tenant compte des articles qui jettent les bases de ce journal, ainsi que les opinions de José Régio sur ce qui serait un «littérature féminin». Par conséquent, nous commenterons la production esthétique de Irene Lisboa et Judith Teixeira, artistes mentionnés dans le magazine et pris comme exemples utilisés la bonne et la mauvaise littérature de cette époque.

Mots-clés: écriture féminine; modernismes; poésie.

Para Tânia Ramos

Muito pouco se fala ainda hoje – tempos de retomadas e de revisões críticas e teóricas – acerca da participação das mulheres nos movimentos modernistas portugueses, mesmo se considerarmos aqui a sentença de Eduardo Lourenço (1994) de que fora a revista *Presença* (1927-1940) que trouxera a imanência do corpo (vivo e orgânico) para a Literatura Portuguesa mais contemporânea. Pode causar estranheza a alguns a relação (aparentemente) apressada feita entre mulher e corpo no concerto modernista, mas trata-se, de fato, de uma relação que pretendo explorar a seguir, uma vez que considero a impossibilidade de pensarmos a escrita de autoria feminina sem pensar, também, *Presença* incontestemente nessa literatura de um corpo e, em decorrência disso, de uma subjetividade, de uma identidade e de um papel na história e na cultura. Isto posto, há que refutar, ainda, a corrente concepção sobre a “isenção” da Literatura e do texto literário diante das questões identitárias e pós-identitárias, uma vez que, sendo um objeto inserido e de diálogo

com o campo cultural e histórico, aquela produção estética não possa ser percebida fora da sua capacidade de interação com o (seu) tempo e com as suas demandas. A título de exemplo, se o texto literário fora capaz de refletir as urgências de um discurso nacionalista ou apontara para a formação dessa identidade específica, por que não avançar(mos) e inserir também nesse arranjo uma reflexão acerca das identidades não majoritárias e subalternizadas social e culturalmente? O avanço sobre o paradigma da nacionalidade e mesmo aquele atinente às “grandes narrativas” parece apontar para a detecção de discursos silenciados capazes de transformar e fazer transcender aqueles outros que, como a fala da Literatura Nacional, se sobrepuseram às miudezas da História (cf. BENJAMIN, 1985 p. 222-234).

Mas, voltando ao objeto deste ensaio, pretende-se aqui estabelecer uma (re)visada acerca da participação de mulheres e de escritoras na revista coimbrã, uma vez que se nos dedicássemos aos comentários sobre Orpheu, trataríamos, no caso e de fato, de sua ausência! No caso, as “tais” a que aludo no título são, na sequência que proponho, Irene Lisboa e Judith Teixeira, tendo cada uma seu peso e participação, ainda que apenas literária ou como citação ou (mau) exemplo estético como o atribuído por José Régio a Teixeira, nas 52 edições da revista. Ao lado disso, pretendo, ainda, estabelecer alguns paralelos entre os ideais da “Literatura Viva” (PRESENÇA, n. 1) e outros artigos também de autoria de Régio em que alude à “literatura feminina”¹

Além das já citadas poetisas acima, frequentaram as páginas de *Presença* Cecília Meirelles, Alice Gomes, Maria Archer, Raquel Bastos e MARA (assim grafada em letras capitais), cuja identidade e gênero permanecem até hoje obscuros, mas sempre tomados pelos críticos e estudiosos da revista como uma escritora, bem como pelo “tom” adotado em “Bagatelas”, onde claramente se percebe a oposição entre o universo masculino e o feminino tomado como potência que reflete “[...] um olhar de mulher” e sua busca em “Falar, escrever... procurar saber... Não só os grandes lances, as verdades, as afirmações, as razões, os achados que interessam? Não” (n. 47, 1935, p. 8-11).

Como se observa, divido a presença feminina na revista *Presença* entre “mulheres” e “escritoras”, visto que antes de dar espaço às segundas, a *Folha de Arte e Crítica* já havia trazido em dois de seus números reproduções de desenhos da artista plástica portuguesa Sarah Afonso (1899-1983), nos números 14/15 (23 de julho de 1928) e 31/32 (março/junho de 1931), ambos da primeira fase da revista. O último número publicado, de fevereiro de 1940 (n. 2, série II, ano XII, 1940) contou, ainda, com um desenho de Helena Vieira da Silva (1908-1992). Acerca das capas de autoria de Sarah Afonso, vale o detalhe: ambas apresentam iconograficamente representações relativas ao “universo feminino” e doméstico. A capa de 1928 reproduzira uma garota e sua boneca – ambas em tamanho desproporcional entre si – num aparente diálogo antagônico com outra estampa, de autoria de Almada Negreiros, publicada no número 5, de junho de 1927. Antagônico porque

¹ Todas as citações da revista *Presença* referem-se à edição fac-similada, publicada em três volumes, pela editora Contexto, de Lisboa, em 1993, na qual foi respeitada a numeração original das páginas do periódico.

a capa de Sarah Afonso traz menina e boneca em postura “desperta”, contra o desfalecimento da moça e a sugerida avaria da boneca, na representação de Almada. Na segunda capa, publicada no quinto ano da primeira fase da revista, um acento no universo doméstico: uma mãe, envolta num xale, costura sentada, enquanto sua filha segura um novelo de lã, a seus pés. A imagem apresenta um claro diálogo com as diversas telas em que Santa Ana ensina a jovem Maria a ler, apenas que substituindo determinados índices religiosos por outros e tendo no seu entorno da imagem central, uma pomba, um jarro, uma árvore, flores desenhadas ao fundo, dão um tom bucólico e natural ao desenho: a vida doméstica e interior, dedicada à educação moral dos filhos e à execução de uma tarefa relacionada ao universo das mulheres – a costura – que parece seguida pela menina que segura o novelo como se auxiliasse a mãe naquela tarefa.

Distante de certo abstracionismo *art nouveau* que caracterizam as gravuras reproduzidas nas capas de *Presença*, bem como do *grid* moderno que passa a ser adotado pela revista – que começa a diferenciá-la de outras publicações impressas da época, apontando para certo esteticismo a ser seguido, depois, também por outras revistas portuguesas e africanas, como a *Claridade* – a gravura de Sarah Afonso em certa medida parece destoar do posicionamento algo iconoclasta assumido pela revista, sobretudo se confrontamos esta cena “familiar” com outros textos publicados no mesmo número, como “A virgem-besta”, de Raoul Leal/Henoch, em que a mãe de Jesus é convertida em luxuriosa e orgástica mulher, toda ela signo de uma ascese alcançada no gozo corpóreo e erótico. Contrária a esta “visão” de Leal, o desenho de Sarah Afonso parece enfatizar o lugar imaginado para a mulher àquela altura. Entretanto, no confronto entre objeto visual e suporte, podemos inferir disso, ainda, uma certa ironia, já que a gravura redundante de uma artista vinculada aos ideais da arte portuguesa mais moderna daquela altura. Além disso, o olhar “irônico” que se pode lançar sobre a imagem pode redundar, ainda, do fato de ela intentar um diálogo com outras obras que representam essa partilha de valores entre mãe e filha, como é o caso dos quadros que representam Ana ensinando Maria as suas primeiras letras. A ironia construir-se-ia no fato de que, àquela altura, anos iniciais do Estado Novo português, o contingente de mulheres pouco escolarizadas ou sem algum letramento formal ainda era grande; assim, uma mãe não poderia, senão, ensinar à filha as tarefas simples da vida doméstica – a costura, a agricultura, os cuidados com a casa –, visto que aquela não dominaria os códigos da educação formal.² A aparente conformação da imagem ao estatuto da mulher portuguesa imaginada naquela época reforça-se, ainda, pela construção via desenho, também, de seu suposto lugar social, demarcado

tanto pela execução de uma atividade manual, como pelos elementos que compõe a imagem da

² A esse respeito, consultar COSTA, Antonio da. *História da instrução popular em Portugal*. Lisboa: Imp. Nacional, 1871. p. 245-276; MARRECA, Oliveira. Educação das mulheres. In: *Obra económica*. Lisboa: Inst. Port. de Ensino a Distância/Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1983. p. 37-38. A hipótese pode ser corroborada ainda pela tese *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime: um contributo para a história da alfabetização e escolarização em Portugal*. Braga: Universidade do Minho, 1994, defendida por Justino Pereira de Magalhães, que cito: “No que respeita à instrução de raparigas pode dizer-se que com maior frequência aprendiam a ‘lavar’ que a ler e, menos ainda a escrever. [...] Mas seguramente, uma questão que está por resolver relativamente à alfabetização da mulher, é da mulher leitora” (p. 198, 202).

mulher (brincos, xale, tranças), criando um certo contrassenso com a imagem clássicas retratadas em quadros e esculturas com que dialoga, nos quais há sempre certos valores próprios das classes sociais mais abastadas (o livro, as vestimentas, o cenário) atribuídos à imagem da mãe e da filha. Sem contar com o fato de que, como aponta Alberto Manguel, tendo sido à mulher cerceado o direito à herança e à posse de bens móveis e imóveis durante boa parte da história humana, muitas apenas recebiam como espólio – isto já na era moderna – livros de oração, romances de cavalaria, ainda que muitas delas nem sequer soubessem ler.

Na edição seguinte ao número em que foi publicado esse último desenho de Sarah Afonso (n. 31/32, março/junho de 1931), há a primeira ocorrência de um texto de autoria feminina na revista *Presença*, assinado por Irene [Lisboa] (n. 33, p. 2-3), “Chão molhado, seguindo um traço autoral que já fora adotado na revista, ao referir-se a quem nela publicava apenas pelo prenome”. A prosa poética de caráter fragmentário que inaugura a autoria feminina nas páginas de *Presença* a que acima me refiro pode, sem maiores esforços, tanto compreender um único texto – visto que os cinco fragmentos seguintes “seguem” certa linha intimista, como um demonstrativo de impressões da enunciativa, aproximando-o de uma espécie de diário sem marca cronológica, no qual a que narra, acompanhada de “uma mulher tímida, que veste sempre preto” demonstra mais de uma vez uma necessidade de “petrificar, de me narcisar, de jurar que só se pode viver dentro de um mundo limitado e pessoal...” (p. 3). Aliás, esse jogo de impressões expressas nos seis fragmentos carregados de um *ethos* confessional e intimista atende com satisfação ao que fora proposto por Régio nos dois manifestos (ou artigos de fundo) que baseiam a experiência presencista: considerar Arte aquilo que redundaria da “parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística. A primeira condição de uma obra é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe” (*Presença*, n. 1, 10 de março de 1927, p. 1). Ora, nada mais característico de uma personalidade autoral que uma textualidade que reflita a intimidade como são as hiponematas, as notas pessoais que nada mais são que uma forma imprescindível de relação entre ética (o indivíduo) e estética (a subjetividade, aquilo que se forma no discurso), necessárias à ascese e ao conhecimento de si (cf. FOUCAULT, 1992, p. 129-160). Noutras palavras, o conjunto textual apresentado por Irene Lisboa naquele número de *Presença* possivelmente ali estivesse porque associava a experiência feminina particular daquela artista com um exercício estético em que a poeta e prosadora se insurgia com plenitude em sua discursividade literária: sendo mulher, deveria como condição para ser publicada na revista, escrever como tal, demarcando-se ética e esteticamente naquilo que escreveu.

De fato, Irene Lisboa foi, entre as artistas que participaram da revista, aquela que mais publicou e dentre as quais a que mais pareceu corresponder aos ideais de uma Literatura Viva, como pensados por Régio no nono número da revista (9 de fevereiro de 1928), todo ele inteiramente dedicado à divulgação do manifesto “Literatura Livresca e Literatura Viva”. Em linhas muito gerais, o arazoado de José Régio é uma espécie de defesa da Literatura mais moderna como uma Arte específica, possível

de ser construída sob as insígnias mais modernas, sobrevivendo para além da “fanfarra dos *ismos!*” (p. 7; grifos do autor), como bem o fizera a pintura, que ao compreender a individualidade de seus artistas, absorvendo-a como uma qualidade intrínseca às obras e como única forma de sobreviver às escolas e doutrinações próprias de uma outra arte, algo burocrática e dada às escolas e academismos. Ao artista, “um poço e um espelho da Verdade” (p. 7), caberia fazer transparecer na obra literária personalidade, humanidade, universalidade, força íntima, levando o leitor a ter desperto um instinto capaz de perceber a intencionalidade de recriação do mundo intentada pelo artista. Ou seja, o processo catártico intentando pelo processo mimético e atinente à obra de arte literária, no caso de uma textualidade viva, ficaria mais aparente, a ponto de o leitor perceber-se na obra, não a apreendendo apenas como mais um texto qualquer, mas como O Texto. Como exemplo material desse novo pacto entre autoria e leitores, Régio destaca André Gide, que contrariando a ideia de ser tomado como um autor menor se comparado a Marcel Proust, “se desvenda” [ao leitor] “caixa de muitas ressonâncias... Porque da sua Obra é ele que fica [...]: o seu espírito perverso, torturado, labiríntico e feminino – no altíssimo grau vedado às mulheres” (p. 8). Distante de certo juízo aparentemente misógino atribuível a este “feminino” elevado e “vedado às mulheres”, Régio parecer reconhecer em Gide uma consciência desviante, própria de uma literatura que se queria desviante, positivamente imoral e de defesa da homossexualidade, como o foi o *Corydon* (1924), de Gide.

Evidentemente que Régio não dispunha àquela altura do conhecimento construído nos últimos quarenta anos acerca das questões de gênero, sexualidades e diversidade sexual; daí talvez associar dubiamente o “espírito” de Gide a uma experiência feminina que, no caso, tratava-se de uma qualidade do artista e da obra, e não, necessariamente, de um defeito. Por outro lado, dentre os diversos artistas citados no artigo “Literatura Viva” (PRESENÇA, n. 1, 10 de março de 1927), Régio contraporá António Botto a Judith Teixeira – a malfalada, exemplo do que é não é vivo em literatura - justamente por considerar que adjetivos como “excêntrico, estranho, extravagante, bizarro” (p. 1), muito presentes ou perceptíveis, inclusive, na obra da poetiza de *Decadência* (1923), não consistiriam um índice de sua originalidade, “naturais a um dado temperamento artístico” (p.1), mas, sim, exemplo de “literatura morta”, fruto de uma “originalidade calculada e astuciosa [...] sem personalidade própria” e que resultariam apenas num “*truc* literário” (p. 1):

Eis como tudo se reduz a pouco: Literatura Viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. [...] É apenas por isso [...] que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto [...]. (PRESENÇA, n. 1, 10 de março de 1927)

Entre uma prática de si que se ficcionaliza e a ficção de uma prática de si, Judith Teixeira seria, pois, incluída no segundo grupo, já que, para o crítico Régio, tudo nela pareceria inventado – contra um Gide e um Botto que escreviam sobre o que de fato “pareciam” vivenciar. Régio

seguiria, assim, a trilha já aberta por Fernando Pessoa, quando, em resposta a Álvaro Cunhal e a despeito do episódio envolvendo o que ficou conhecido como “Literatura de Sodoma”, publicará um artigo jornalístico em que defende Botto e Raul Leal, sem em momento algum defender a também envolvida na polêmica, Judith Teixeira.³ Talvez um traço detectado por Pessoa e Régio na poesia de Judith fosse a “culpa em ser”, algo muito presente em vários de seus poemas, coisa que se confrontava com a “liberalidade” francamente assumida nos poemas de Botto e mesmo na *Sodoma divinizada* de Leal, como se observa no soneto “Predestinada”, de Teixeira:

Sou a amargura em recorte
 Numa sombra diluída...
 Vivo tão perto da morte!
 Ando tão longe da vida...

Quis vencer a minha sorte,
 Mas fui que fui vencida!
 Ando na vida sem norte,
 Já nem sei da minha vida....

Eu sou a alma penada
 De outra que foi desgraçada!
 – A tara da desventura....

Sou o Castigo fatal
 Dum negro crime ancestral,
 Em convulsões de loucura!

(TEIXEIRA, 1996, p. 21)

A despeito de qualquer tom decadentista, penumbroso e algo atrasado àquela altura, perceptíveis no soneto de Judith e demarcados no uso de termos como “loucura”, “sombas”, “negros”, observa-se no conjunto de poemas que compõem *Decadência* um certo aconchego aos ideais de um futurismo posterior ao proposto por Tomazo Marinetti (1909), já agora um outro, de assinatura de Valentine de Saint-Point, em seu “Manifesto Futurista da Luxúria” (1913), também

³ “Literatura de Sodoma” é o título do artigo publicado por Álvaro Maia no número 4 da Revista *Contemporânea* (v. 2, n. 4, outubro de 1922) em resposta ao ensaio de Fernando Pessoa (v. 2, n. 3, julho de 1922), “António Botto e o ideal estético em Portugal”, momento em que o poeta modernista enaltece as *Canções* de Botto justamente por tematizarem o amor entre homens, reforçando, com isso, os ideais helênicos. Maia responde a Pessoa, a quem acusa de promover a imoralidade e a perversão em nome de valores estéticos. A polêmica percorrerá os números iniciais da *Contemporânea* durante o ano de 1923 e desencadeará a ira da recém-fundada Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa (1923), que organizará intervenções, boicotes e manifestos contra a “Literatura de Sodoma”, na qual se incluía as *Canções*, de Botto, *Sodoma divinizada*, de Raul Leal e *Decadência*, de Judith Teixeira. cf. MATTOSO, José. *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, 1994. v. 6, p. 625-665).

publicado na revista *Portugal Futurista*, em 1917. Dentre outras questões propunha o manifesto que a Luxúria, para além de um estado medido pela moralidade, deveria ser concebida como uma expressão e um procedimento da arte que desencadearia o processo criativo: “A Luxúria é o gesto de criar, e é a Criação. A Carne cria como o espírito cria. Sua criação diante do Universo é igual. Um não é superior à outra e a criação espiritual depende da criação carnal” (SAINT-PONT, 1980, p. 96). A associação entre prazer, gozo e morte já foi largamente representada na literatura pelo menos desde Sade, e Judith Teixeira parece não se desvencilhar dessa perspectiva: a “tara da desventura” que desembocam em “convulsões de loucura”, estado luxurioso que é fatal à voz que se enuncia no poema, é quem no soneto, indiretamente, provoca o processo criativo. Criar, nesse sentido, funcionaria como um duplo processo metalinguístico que envolveria a luxúria da carne redundando na culpa da alma, também provocada pela luxúria, no poema. Ao lado dessa “opção” pelo estado intermediário que se revela na distância dupla da vida e da morte, subjacente ao soneto, está na produção de Teixeira a aludida tentativa de criar uma estética luxuriosa, em que a mulher deixe de ser a “margarida desfolhada” e assuma seu papel de “grande princípio galvanizador ao qual tudo se oferece” e onde os seres, despojados do “trapos românticos”, se aproximem pela atração física em que impere o desejo, sem “ternuras pesas [e] falsos pudores hipócritas” (SAINT-PONT apud BERNARDINI, 1980, p. 97).

Ora, Orpheu, de quem *Presença* se autodeclarara uma continuadora, fora o primeiro momento em que se articula no século XX, em Portugal, a ideia de um corpo sem órgãos, em que sua única expressão e ambiência seria mesmo a linguagem, e jamais podendo existir fora dela; nessa linha, não caberia à mulher em nenhum âmbito expor-se a partir de seu desejo, nem que isso se tratasse apenas de imaginação, ficcionalização ou blague. Talvez a máxima perseguida pelos modernistas portugueses houvesse redundado de uma leitura má e literal feita da sentença de Marinetti em seu primeiro manifesto, de 1909:

9. Nós glorificaremos a guerra – a única higiene militar, patriotismo, o gesto destrutivo daqueles que trazem a liberdade, ideias pelas quais vale a pena morrer, e o escarnecer da mulher.

10. Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária. (TELES, 1978, p. 86)

Cabe sempre a lembrança de que Marinetti, neste primeiro “Manifesto Futurista”, falava contra um determinado modelo de arte romântica que perdurara e resistira à progressão estética e às crises de representação dos fins do século XIX. Daí, que não se tratasse, necessariamente, nem de “escarnecer a mulher” como gênero, mas desfazer-se daquela que no Romantismo fora reduzida a apenas objeto. De maneira correlata, o “feminismo” de que falara o poeta italiano talvez tivesse mais a ver com modelos estéticos relativos a um academicismo emproado e emplumado, distante da força e da velocidade aclamadas pelo Futurismo; uma arte que, portanto, enfraquecia o espírito em favor de uma noção esvaziada de beleza, formatada e convencional. Na

mesma esteira, Saint-Pont e Judith Teixeira parecem ambas convidar ao entendimento da “tara perversa,/ dum ser destrambelhado e sensual!” (TEIXEIRA, 1996, p. 63), “atração a um mesmo tempo sutil e brutal de duas carnes, qualquer que seja seu sexo, de duas carnes que se querem” (SAINT-PONT, 1980, p. 97) como possibilidades estéticas da vivência moderna e vanguardista, assegurando, inclusive, às mulheres, tanto a experiência criativa como em termos de representação, nesse momento da arte.

Aquele corpo ausente de Orpheu passara por um dúbio processo em *Presença*, já que se por um lado – como bem nos ensina Eduardo Lourenço (*O canto do signo*, 1994) – fora a revista coimbrã aquela a trazer a imanência do corpo para a poesia sua contemporânea, por outro cria-se naquela revista um efetivo drama de linguagem, onde corpo e criação pareciam, muitas vezes, não caber num mesmo enunciado estético. O excesso de Judith Teixeira, dessa forma, vai contra um juízo já àquela altura superórfico e hipermodernista de Régio, que identificará na poeta o mesmo aspecto contraditório que de certa maneira também caracteriza *Presença*: de um lado, o esteticismo futurista/modernista levado ao paroxismo; de outro e em decorrência do primeiro, a busca de uma dicção própria, de uma fala forte para si, que tornasse aquela poeta capaz de resistir aos seus paradigmas mais próximos, bem como o fora o caso da revista. Ao “apropriar-se” de determinados ideais de sua época, que de certa forma já eram “propriedade” de outrem, Judith Teixeira incorreu num erro que lhe delegará um duplo emparedamento: não poderá falar nem como mulher e nem como poeta, visto que aquela apropriação das propostas de um “futurismo feminino” soará para alguns como um forte indício de seu casuísmo artístico. Somada a isso, a imaterialidade do corpo em Orpheu – este morrera com Sá-Carneiro – ganha um excesso de vida e de pele, justamente pela experiência dos amores entre mulheres, considerados ofensivos e muitas vezes clandestinos, vindos de uma “Outra, a tarada/ aquela que vive em mim” (TEIXEIRA, 1996, p. 45) tematizados por Judith e que transgrediam o “ideal helênico” defendido por Pessoa – e acompanhado por Régio – e relacionado às obras de António Botto e Raul Leal: a reiteração do estatuto menor das mulheres – enquanto seres e artistas –, pela valorização de aspectos clássicos nos poetas envolvidos na polêmica “Literatura de Sodoma”, excluindo de sua defesa a autora de *Decadência*, uma vez que naquele modelo estético utilizado como símile também não havia espaço para elas.

Contra o “exagero” de Judith Teixeira, o “recato” de Irene Lisboa funcionaria como uma espécie de resposta estética e moral à, inclusive, possível acusação de misoginia por parte dos modernistas. Aquele excesso será, reitero, identificado por Régio como uma falsa atitude estética da parte de Judith, o que envolveria a poeta não num juízo de cariz misógino, mas, talvez, lesbofóbico; ao mimetizar seu desejo em seus poemas de maneira evidenciada – muitos deles são dirigidos às mulheres por quem a instância enunciativa está enamorada –, a poetiza distanciar-se-ia da “fluidez” na representação do objeto amoroso, algumas vezes vazio em termos de gênero sexual e identitário, como muito se vê, aliás, na produção de Irene. Se para Judith Teixeira a luxúria

incitaria a energia e desencadearia a força criativa (cf. SAINT-PONT, 1980, p. 96) – “simbolizada em lábios de mulher...” (TEIXEIRA, 1996, p. 99) –, Irene Lisboa, em contrapartida, estaria afeita “à virginação, à simplicidade, à nudez da alma” (PRESENÇA, n. 33, p. 2), muito mais reveladora, para José Régio, de uma “inteligência superior (PRESENÇA, n. 9, p. 6) necessária a uma produção não academicista, viva, portanto.

Dentre todas as artistas a que me referi, Irene Lisboa é, de fato, a que mais publicou em *Presença*, seguida de perto pela brasileira Cecília Meireles, com três ocorrências na revista. Assinando ora “Irene”/“Irene Lisboa”, ora “João Falco”, há cerca de cinco textos de sua autoria, fora as referências diretas feitas por Régio ou Adolfo Casais Monteiro, em pelo menos mais três artigos da revista. Dentre os textos de caráter crítico, interessa-nos o publicado no número 50 de *Presença*, em dezembro de 1937, intitulado “Um dia e outro dia... outono havias de vir – João Falco. Edições da ‘Seara Nova’ 1936-1937”. Inicialmente o autor, José Régio, parece intentar resenhar os dois livros de Irene Lisboa indicados no título do artigo; entretanto, a despeito não apenas do enaltecimento da obra da autora, aproveitar-se-á também do ensejo para justamente discorrer acerca da produção de mulheres suas contemporâneas, as quais incluirá sob o epíteto de “literatura feminina”. Aproveitando a profusão de poetisas que surgem ou gravitam em Portugal na década de 1920 e mesmo antes, Régio encarecerá Irene/João Falco justo por não “incrustar nos seus versos mais ou menos bem passajados ou bem bordados, os velhos, Jesus!, os velhíssimos lugares-comuns literários de *conteúdo e forma...*” (PRESENÇA, n. 50, p. 14).

Régio deixa claro já no primeiro parágrafo, de maneira subentendida no tecido textual, que João Falco é “ela”. Mas questiona o fato de uma autora como Irene usar um nome masculino e ainda assim expor uma “feminilidade [...] espontânea” (PRESENÇA, n. 50, p. 14). Salta-nos aos olhos o fato de uma artista que tanto já publicara em *Presença* quanto já tinha um livro, *Treze contarellos*, de 1926, em que se utilizava de seu nome de batismo, usar um pseudônimo masculino como assinatura em alguns de seus textos. Talvez isso decorra do fato de haver um certo desejo por parte de Irene Lisboa de firmar-se como poeta e não como poetisa, numa ambiência ainda prevalentemente masculina, como o era de fato o da escrita àquela altura, mas também para, de outra maneira, inscrever-se na trilha modernista. E que trilha seria essa? Justo aquela do alargamento no eu pela assunção de múltiplas subjetividades, como já o intentara Mário de Sá-Carneiro e que fora levada ao paroxismo por Fernando Pessoa e perseguida pelo próprio Régio, à sua maneira, ao assinar João Bensaúde ou José Qualquer, em alguns números de *Presença*. Apenas que, agora, esse aprofundamento da subjetividade autoral advinha de mãos femininas, sendo por isso já uma ação transgressiva se considerarmos o caso de Judith Teixeira e mesmo o tardio reconhecimento de Florbela Espanca no texto poético português das primeiras décadas do século XX.⁴

⁴ Florbela Espanca será a única poeta a constar da *Antologia de poemas portugueses modernos* (1935), organizada por António Botto e Fernando Pessoa.

A escolha do pseudônimo “João Falco” parece ainda não ter sido feita ao acaso, se considerados outros utilizados por Irene no correr da sua vida literária – Maria Moira e Manuel Soares –, nomes que de certa maneira rimavam com a preferência da poeta pelas coisas corriqueiras e miúdas, alcunha contra a qual Régio não poupa uma farpa: “E a propósito, João Falco: se queria um pseudônimo, não o podia ter escolhido feminino?” (PRESENÇA, n. 50, p. 14).

Contrário a isso, o prenome “João” reportaria tanto a uma questão religiosa (João, do hebraico *Yôhānān*, “Deus Mostrou Favor”, “Deus Foi Clemente” ou “Graça Divina”), visto ser o evangelista de mesmo nome aquele responsável pelo mais complexo e “elevado” dentre os evangelhos e o que conformaria a existência de um Deus que é antes de tudo palavra, verbo, como a vincularia, ainda, à tradição poética galego-portuguesa, tão fértil em joões. “Falco”, desta feita, recorreria à falcoaria, esporte e arte, cuja prática na península ibérica se confundiria com a própria fundação do Reino de Portugal e onde a fêmea, denominada “prima”, implementa um voo menos ágil, mas mais poderoso em termos de capacidade de captura e apreensão de possíveis presas. Ora, esse exercício em torno do nome escolhido para assinar os livros de poemas *Um dia e outro dia... e Outono havias de vir* pode não ter sido apenas uma simples escolha da parte de Irene Lisboa, sobretudo quando a pensamos em relação ao concerto estético e cultural em que se insere. Mas, quem sabe?, uma forma de demarcar-se tanto nestes campos, como, sobretudo, o enfatizar sua contribuição à palavra poética portuguesa, pela ênfase na elevação do miúdo e do corriqueiro como categorias estéticas ainda pouco visitadas pelos modernistas quaisquer que fossem, tão afeitos às questões filosóficas e metafísicas. Numa palavra: mais que ser apenas “uma poeta” que assina como “um poeta” ou um poeta que escreve no feminino, talvez o que pretendesse Irene Lisboa fosse, justamente, a tentativa sutil de quebrar o determinismo sexista que relegaria aos homens à tarefa literária, valendo-se, pois, de um subterfúgio (o pseudônimo) para se inserir no contexto artístico e pô-lo à prova pelo uso daquilo que não se imaginaria sublime, ou seja, o cotidiano, as coisas comuns, o olhar simples sobre as coisas, qualidades que Régio considera “que só um poeta muito feminino pode ter” (PRESENÇA, n. 50, p. 15):

Subtil, como um papel, uma pena, uma folhita de árvore, um trapo, eu seja, ou fosse!

E não o sou?

Serena, prudente, desconfiada....

Sou. [...]

Mas eu, a minha imaginação ou o meu corpo, eu, tão fria! [...]

Havia de cantar?

Não!

Chorar, chorar!

O meu desejo verdadeiro é de chorar, por querer cantar sem poder.

(PRESENÇA, n. 50, p. 7)

A recensão de Régio acerca do primeiro livro de poemas de Irene Lisboa/João Falco seguirá um contorno que intenciona o estabelecimento de relações entre a idealização cultural e naturalizada – àquela altura – do feminino e os ideais da Literatura Viva, não sem alguma ênfase em certa visão que minorizava tanto a poeta quanto aquilo que o resenhista vai denominar “literatura feminina”:

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. (PRESENÇA, n. 50, p. 15)

Há no excerto acima, bem como em “que só um poeta muito feminino pode ter” um juízo algo dicotômico (e contraditório) tecido por Régio: ao mesmo tempo que enaltece a qualidade da poesia de Irene, oscila entre o olhar epocal que desvaloriza o estar e o lugar social das mulheres e a tentativa de superação desse juízo, uma vez que relaciona o “estilo” de João Falco/Irene Lisboa tanto com os ideais de originalidade natural e sincera preconizados pela Literatura Viva quanto com o gosto modernista pelo fragmentário, relacionando-a, portanto, com seus pares de *Orpheu* e *Presença*. Entretanto, ao vinculá-la à literatura feminina já nas primeiras linhas da recensão, orienta a leitura para um campo de compreensão do qual com muito esforço tentará retirar a poeta, como se dissesse que Irene fazia literatura feminina porque mulher, ainda que escrevesse como os modernistas – todos homens, ainda que fosse mulher:

Sim, porque não escrevem tôdas mulheres com esta fecundíssima falta de tema que em tudo agarra assunto, esta vibrante hostilidade que conta a organização técnica se organiza, êste abandono tão completo que nada nos faz sentir melhor a impossibilidade do inteiro abandono...? Pueril interrogação! A maioria das mulheres teem mais é o tal *geito* [...]. (PRESENÇA, n. 50, p. 14; grifo do autor)⁵

Consciente da participação feminina na literatura sua contemporânea, Régio, entretanto, não poupa as mulheres que cita – Ana de Castro Osório, Teresa Leitão de Barros e Maria Archer, dentre outras) de certo juízo jocoso, ao reconhecer “que mais ou menos todas tenham o que se chama *queda*, o que se chama *geito* para escrever versos e prosa” (PRESENÇA, n. 50, p. 14; grifos do autor). O uso do itálico por parte do poeta e crítico nos parece curioso, uma vez que sem poder continuar a obliterar nos textos de intervenção e na revista a participação feminina na série literária sua contemporânea, o faz não sem tecer a respeito disso um juízo de cariz nada original, considerado o fato de que o que ele mesmo preconizava em *Presença* e nos exemplos do que era Vivo em literatura era, justamente, a capacidade de o autor e a obra se constituírem em diferença com relação ao momento cultural em que escreviam, a partir disso construindo um

⁵ Manteve-se a grafia original do substantivo *geito* por considerarmos que expressa um trocadilho da parte de José Régio ao detratar a literatura escrita por mulheres.

estar artístico que lhes conferiria originalidade, ineditismo autoral e relevo, destaques necessários para se localizarem além de *-ismos* e escolas. Ora, decerto que ter uma *queda* ou um *geito* não faria de nenhuma mulher uma artista de relevo ou de interesse, mas considerado o “reformismo” estético e artístico pretendido pela revista de Coimbra, bem como seu assumido gosto pelo avanço e refundação do modernismo em Portugal, causa algum espanto a inexistência de mulheres escritoras cuja literatura fosse considerada viva por Régio e seus pares. Isso nos leva a crer que os juízos do diretor de *Presença* fossem mais baseados numa política básica de gosto e predileções que necessariamente em fatores de caráter histórico e estéticos mais justos. Sobretudo quando colocadas lado a lado obras como as de Marcel Proust e André Gide – valoradas pela *Presença* – e de Judith Teixeira, uma única vez citada e rechaçada, temos textos de conteúdos próximos, mas tomados com juízos completamente distintos. Não que Teixeira fosse de fato “a poeta”, mas considerando a ênfase dada por Régio ao aspecto erótico, homossexual e desejoso atinentes às obras dos franceses, parece que o trato dispensado a àquela poetisa contradissesse a experiência profunda do corpo que na revista coimbrã pareceu tão valorizada e que viu na obra de Irene Lisboa uma qualidade.

Dado o tom criticamente negativo assumido por José Régio no artigo acerca do livro de João Falco/Irene Lisboa, no número 51 de *Presença* publica-se uma nota, também por ele assinada, em que se pretende relativizar a sua incapacidade de “não poder ser amável sem lisonja para com o sexo amável” (PRESENÇA, n. 50, p. 14). Na tentativa de justificar a exclusão de seu “paidêuma” de um sem-conta de poetisas de valor, a nota intitulada “Marta de Mesquita Câmara e a literatura feminina” tende a aclarar a posição de Régio acerca da produção escrita por mulheres, uma vez que deixa claro que “é preciso não confundir estes documentos de sofrimento e do amor duma alma rara com os versinhos de namoro que surgem a cada passo” (PRESENÇA, n. 51, p. 15). Disso se presume uma certa relativização dos valores considerados pelos modernistas portugueses que, ao investirem no reconhecimento da literatura de sua época, potencializavam determinados valores morais e sociais vigentes, destoando em certa medida de uma atitude transgressiva que muito caracterizou os movimentos de vanguarda europeus, sobretudo no que dizia respeito à valorização de procedimentos e vozes que não eram consideradas pelos movimentos que visaram destruir ou mesmo superar. Régio, por muitos críticos de sua obra considerado um poeta menor, minoriza a produção de autoria feminina novamente ao retirar do âmbito da identidade feminina o livro de Marta de Mesquita e localizá-lo no âmbito da “vocação amorosa da nossa raça”, lançando, portanto, *Pó do teu caminho* no largo espaço de uma lírica dos afetos, o que contrariava a postura condenatória da própria *Presença* com relação ao Romantismo, uma vez que dentre os tantos “vivos” nenhum autor romântico estivera. Isso sem contar com o fato de que, ao se referir a Irene Lisboa e Florbela Espanca, no artigo que já aludi aqui, as trata como “o poeta” e quando o faz em relação a Mesquita da Câmara, usa o epíteto “poetisa”, valorizando, com isso, o aspecto masculino da prática literária, em detrimento da subjetividade particular que conformaria o *ethos* da autoria feminina.

As razões que fizeram de Régio um fervoroso eleitor/leitor da obra de Irene Lisboa são, de fato, inquestionáveis e muito provenientes da ênfase com que esta autora se dedicará à construção de uma espécie de “poética cotidiana”, aspecto que a distinguirá dentro da série maior da poesia produzida em Portugal até aquela altura. Sem contar que Irene assume em sua obra aquela negatividade tão cara a Régio e bem expressa em “Cântico negro”, quando abdica de certas formalizações muito caras a Florbela e a Judith Teixeira, como, por exemplo, o uso do soneto e dos versos tensos em favor de “um poder de comunicação que não encontro em muitos dos modernos” (PRESENÇA, n. 50, p. 15), com certa ênfase para o “deslimite” entre poema e prosa e para a falta de um objeto de enunciação textualmente claro, como o vemos por exemplo em Rimbaud. Talvez o grande elemento criticado por Régio na poesia de autoria feminina seja, justamente, o apego às formas, quando Irene pareceu fazer o conteúdo poético redimensionar essa forma, transbordando-se sobre ela, numa completa “ausência de preconceitos formalísticos” (PRESENÇA, n. 50, p. 15). Apenas o corpo, “a iniludível substância da vida, toda sua representação e valor”, dirá João Falco (PRESENÇA, n. 53-54, p. 7), surge ali em toda a sua forma, sem “fôrmas”.

Entre juízos atribuídos à “malfalada” – Judith Teixeira – e à “queridinha” –, Irene Lisboa – provavelmente haja, também, uma questão de leitura, de abordagem relativa às suas obras ou mesmo às atitudes estéticas e sociais assumidas por uma e outra: na primeira, um texto que transgredia as premissas esperadas para a mulher, sobretudo quando pensado o uso do corpo e da sexualidade femininos; a segunda, por operar no campo mais estrito da linguagem literária, sem gestos performáticos e excessos que lançassem muitas atenções sobre si, emulando – até certo ponto – uma escrita masculina para firmar-se, como mulher, numa ambiência predominantemente masculina. Comum entre ambas, a atitude certa em construir uma dicção feminina própria, adotando um procedimento baseado na apropriação daquilo que até então fora considerado um quase privilégio masculino, quer usando um pseudônimo masculino, quer assumindo um desejo outro, sinal de sua inconformidade e de sua inadaptação em termos artísticos.

Associada a isso, ainda, há certa permanência de valores sociais, culturais e políticos que, de fato, não foram vencidos com a ascensão dos movimentos modernistas portugueses, mas por eles foram deixados de lado, visto que o investimento sobre o qual *Orpheu* e *Presença* se debruçaram foi o de justamente ir ao encontro – ou talvez mesmo encontrar – um texto poético capaz de corresponder aos auspícios da modernidade que lhes parecia urgente, sem o gesto diletante de acreditar que a vanguarda transformaria mentalidades e imporia um novo texto cultural, como o pensara o Futurismo.

A questão do “modo de ler” a que aludi acima talvez vá além do simples uso de critérios que determinariam o gosto estético que determinaram a eleição de Irene em detrimento de Judith. Relaciona-se, ainda, com a própria apreensão que fazemos do cânone português do século XX, o que demanda de nós, leitores um posicionamento que também abranja a percepção do que não foi ou não se construiu em termos de discursos estéticos, apenas, mas também daquilo que

denota o exercício mais contemporâneo de construir um edifício literário menos baseado em critérios externos ao texto e algo mais inclusivo.

Referências

- AA. VV. Voltar a Irene Lisboa, *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 131, jan.-mar. 1994.
- AZEVEDO, Rita de. Autoria feminina na revista portuguesa *Presença*, folha de Arte e Crítica (1927-1940), *Agália – Revista de Estudos na Cultura*, n. 102, p. 169-193, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SAINT-POINT, Valentine de. Manifesto da mulher futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- LEAL, Raul. *Sodoma divinizada*. Lisboa: Hiena, 1989.
- LOURENÇO, Eduardo. Confissões incompletas ou a religião de Régio; Situação de Régio. In: _____. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994. p. 136-149. PRESENÇA (edição fac-similada). Lisboa: Contexto, 1993. 3 v.
- RÉGIO, José. Literatura viva, *Presença* (edição fac-similada). Lisboa: v. 1, p. 1-2, 10 mar. 1927. _____. Um dia e outro dia... Outono havias de vir – João Falco. Edições “Seara Nova”. 1936-1937, *Presença* (edição fac-similada). Lisboa, v. 3, p. 14-15, dez. 1927. _____. Literatura livresca e literatura viva, *Presença* (edição fac-similada), Lisboa, v. 1, p. 1-8, 9 fev. 1928.
- SAINT-POINT, Valentine de. *Manifeste de la femme futuriste*. Paris: Mille et une Nuits, 2005.
- TEIXEIRA, Judith. *Poemas*. Lisboa: &etc, 1996.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européias e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.

Minicurrículo

Emerson Inácio é doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH-USP) de 2006. Publicou *Retratos do Brasil homossexual* (EdUSP, 2010) e *A herança invisível* (EdUEA, 2013), além de diversos artigos em revistas nacionais e estrangeiras. Vem atuando no campo das relações literárias e culturais entre Brasil e Portugal e refletido sobre a presença e o uso estético dos marcadores sociais de diferença (gênero, raça-etnia, sexualidades, nacionalidade) na produção literária brasileira e portuguesa mais contemporânea.