

Sociedade em Tumulto

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

MANUEL FERRO

Universidade de Coimbra

DIANA DE LIS — UM OLHAR FEMININO SOBRE A CULTURA LITERÁRIA PORTUGUESA DOS ANOS '20

RESUMO

Diana de Lis, ao tentar explorar as novas potencialidades no campo da Literatura Portuguesa, na perspectiva dos géneros e formas literárias, apresenta um olhar ao mesmo tempo crítico, irónico e, por vezes, sarcástico, acerca da mulher, da sua psicologia e da sociedade da época — os loucos ‘anos 20’. Por outro lado, a sua intenção de denunciar a futilidade do comportamento geral da época está ligada à compreensão e ternura, que constituem o traço principal da sensibilidade feminina, capaz de ver em qualquer situação humana motivo de reflexão. Eis talvez a razão por que praticamente todos os seus textos têm em vista a expectativa do público leitor: das revistas e jornais em que são publicados, ou seja, um público leitor sobretudo feminino, oriundo das classes altas, e necessariamente ocioso. E se o nome de Diana de Lis, hoje em dia, é praticamente apenas mencionado em ambientes muito restritos, este facto só se justifica porque a obra desta escritora não foi além de uma fase experimental. A morte levou-a muito cedo, demasiado jovem, antes de poder realizar os seus grandes sonhos e projectos literários.

Palavras-chave: Literatura portuguesa do séc. XX, questões feministas

ABSTRACT

In trying to explore new potentialities in literary genres and forms in the field of Portuguese literature, Diana de Lis presents a simultaneously critical, ironical, and sometimes even sarcastic, view of woman, her psychology and the society of her times — the ‘crazy’ 1920s. Nevertheless, her intention of denouncing the futility of the period’s general behaviour is conveyed with understanding and tenderness, which constitute the main features of woman’s sensibility, capable of seeing in every human case a motive for reflection. This may be the reason why most of her texts have in mind her audience’s expectations: primarily upper-class women, who had leisure to read the magazines and newspapers in which she was published. If today the name of

387

Diana de Lis is mentioned almost exclusively in very restricted circles, this is due to the fact that her work did not develop beyond an experimental phase. She died too early, while still quite young, before she could fulfill her great literary dreams and projects.

Keywords: Portuguese literature of the twenties; women studies

Há vidas que são uma promessa. Há promessas que preenchem uma vida. Ambas as perspectivas se podem aplicar ao breve percurso existencial e à obra de Diana de Lis — Maria Eugénia Haas da Costa Ramos, natural da cidade de Évora e representante autorizada do ambiente cultural que se vivia nesse contexto nas primeiras décadas do nosso século¹, mas que o brilho intenso de outro astro das letras alentejanas, Florbela Espanca, relegou para segundo plano e ofuscou, para não dizer mesmo que quase fez cair nas sombras do esquecimento o contributo que a nossa autora deixou na prosa das páginas de revistas e jornais (n’ *O Correio da Manhã*, no *Diário de Notícias*, no *Diário de Lisboa*, no *Magazine Bertrand*, na *Vida Feminina*, onde utilizava o pseudónimo de Mimi Haas; e no *Magazine Civilização*, no *A. B. C.*, em *El Suplemento*, de Buenos Aires, aí assinando já como Diana de Lis). Aliás, como refere Ferreira de Castro, *o seu pseudónimo surgiu, pela primeira vez, no “Correio da Manhã”, em 1923*².

¹ De modo sucinto, na *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1945, Vol. XV, p. 190, apresenta-se do seguinte modo a biografia de Diana de Lis: “**LIS (Diana de)**. Nome literário da escritora Maria Eugénia Haas da Costa Ramos, n. em Évora, em 1892 e m. em Lisboa em 30-V-1930. Profundamente culta e conhecendo vários idiomas, sentiu-se inclinada para a literatura. Com o pseudónimo de *Mimi Haas* colaborou no *Correio da Manhã*, no *Diário de Notícias*, no *Diário de Lisboa*, no *Magazine Bertrand*, na *Vida Feminina* e em vários outros jornais e revistas. Com o de *Diana de Lis*, nas revistas *Civilização* e *A. B. C.*, em *El Suplemento*, de Buenos Aires, e em outras publicações. Os seus melhores trabalhos foram reunidos em livro póstumo, intitulado *Pedras Falsas*, com um prefácio de Ferreira de Castro. Póstumo saiu também o livro *Memórias de uma Mulher da Época*. Diana de Lis traduziu também *Corações sem Rumo*, de Pedro Mata, e *A Morte do Sonho*, de Álfio Berretta. Em 27-V-1934, a cidade de Évora homenageou a memória da malograda escritora com uma sessão solene e inaugurando uma rua com o nome literário da autora das *Pedras Falsas*.”

² Ferreira de Castro, *Prefácio*, p. 11, a Diana de Lis, *Pedras Falsas*, Lisboa, Guimarães Editores, [1931], pp. 7-15.

Em todo o caso, Diana de Lis, ao tentar explorar novas potencialidades expressivas no campo da literatura portuguesa, traduzidas sobretudo no âmbito das formas genológicas, apresenta um olhar simultaneamente crítico, irónico, quando não mesmo sarcástico, sobre a mulher, a sua psicologia e a sociedade da época — os “loucos” anos ‘20. Por outro lado, o seu intuito em denunciar a futilidade dos comportamentos daquele período articula-se com a compreensão e a ternura próprias da sensibilidade de uma mulher que vê em cada caso humano um motivo de reflexão. Não será alheio a este fim, o facto de quase todos os seus textos terem em linha de conta o horizonte de expectativa do público leitor: o das revistas e jornais em que foram publicados, ou seja, um público leitor maioritariamente feminino proveniente das classes sociais mais elevadas e, necessariamente, mais ociosas. E, se o nome de Diana de Lis, hoje, aparece mencionado quase exclusivamente em círculos restritos, tal facto explica-se apenas porque a obra desta escritora não passou da fase da experimentação. A morte arrebatou-a demasiado cedo, bastante jovem ainda, antes de ter concretizado os seus grandes sonhos e projectos literários. É procurando abordar estas linhas de força que iremos visitar os textos que Diana de Lis nos legou e que seu marido, o escritor e romancista Ferreira de Castro reuniu em dois volumes, intitulados *Pedras Falsas*³ e *Memórias duma Mulher da Época*⁴. Para além disso, ainda contamos de seu com a tradução de dois romances, *Corações sem Rumos*⁵, de Pedro Mata, e *A Morte do Sonho*⁶, de Álfio Berretta, cujas versões não serão objecto de análise do presente ensaio. Deste modo, será dada a preferencial atenção à obra literária desta autora eborense, ficando para uma próxima oportunidade a abordagem da figura de Diana de Lis enquanto tradutora.

Dos testemunhos que chegaram até nós, são os pungentes prólogos que Ferreira de Castro redigiu para os dois volumes referenciados os primeiros textos que tentam transmitir uma visão de conjunto da prosa de Diana de Lis. Aí se apontam já alguns traços genéricos que lhe conferem uma identidade literária própria: partilhando *da mesma*

³ Diana de Lis, *Pedras Falsas*, *loc. cit.*

⁴ Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, Lisboa, Guimarães Editores, [1932].

⁵ Pedro Mata, *Corações sem Rumos*. Trad. de Mimi Haas, Porto, Liv. Civilização, 1937.

⁶ Álfio Berretta, *A Morte do Sonho*. Trad. de Diana de Lis, Porto, Liv. Civilização, 1930.

ansiedade, [d]a mesma chama inquieta e infinita de Florbela Espanca, Diana de Lis enlanguescia em ternura e em compreensão. Era mais humana. As suas páginas, de onde brota uma suavíssima ironia, uma crítica amena aos preconceitos que lutam com irrefragáveis impulsos, estão cheias de piedade, de absolvição. Pautavam-lhe essa atitude compreensiva, o seu coração, onde residiam todas as generosidades, a sua sensibilidade delicadíssima e a sua grande cultura. Conhecendo numerosos idiomas, Diana de Lis pôde abrir a sua curiosidade, o seu desejo de aperfeiçoamento, sobre muitas culturas⁷. [...] Alguns desses trabalhos de Diana de Lis despertaram nos meios elegantes e artísticos intensa curiosidade. É que eles revelavam um espírito novo, uma visão original dos seres e das coisas, um cérebro que superava o meio convencional, o meio hipócrita e cerrado dos preconceitos. A literatura feminina portuguesa deixava de ser apenas sensibilidade lírica ou projecção da literatura masculina, para ser cerebralismo e alma, emoção e inteligência, rebeldia e ternura. E sempre, sempre dentro dos planos literários e dos planos da Mulher. Mas era já a Mulher nova, a Mulher do século XX, essa que se desvendava nos diálogos de Mimi Haas e que até aí não tinha existido em Portugal⁸. [...] Os seus conceitos, a sua observação, a sua ironia, a sua ternura, as desilusões e as aspirações, tudo quanto pode tumultuar num cérebro feminino em plena mocidade, tornam estas cartas outros tantos documentos vivos — documentos que são pequenas mas deslumbrantes jóias literárias⁹.

No prólogo ao segundo volume póstumo, *Memórias duma Mulher da Época*, Ferreira de Castro refere que os últimos trabalhos desta autora são páginas onde a compreensão e a justificação da existência como ela é e não como nós gostaríamos que ela fosse, se envolvem em fraternal melancolia para com os nossos semelhantes. Satisfeita a inquietação sentimental do período juvenil, que tão belas e inesquecíveis páginas lhe deu, Diana de Lis começava a contemplar a vida no milagre e no pavor de toda a sua extensão¹⁰. [...] Porque era mulher, o Amor foi sempre para ela o tema preferido. Um tema preferido, mas não um tema gasto, porque o seu grande talento sabia extrair dele novos conceitos, novas interpretações e novos estados de alma, descobrindo

⁷ Ferreira de Castro, *Prefácio*, pp. 10-11, a Diana de Lis, *Pedras Falsas*, *loc. cit.*.

⁸ *Idem, ibidem*, pp. 11-12.

⁹ *Idem, ibidem*, pp. 13-14.

¹⁰ Ferreira de Castro, *Prefácio*, pp. 13-14, a Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, *loc. cit.*, pp. 9-15.

*e analisando novas personagens amorosas. Daí, a originalidade de alguns tipos femininos que perpassam pelas suas páginas e das próprias páginas em si. É a psicologia da época que ela fixou nas suas obras, psicologia que por não ter ainda história, se apresenta, por vezes, à velha mentalidade, com uma sedutora expressão de audácia. Mas nisso, precisamente, está o seu encanto, a sua originalidade e o seu valor. E que grande tolerância, que grande poder compreensivo do ser humano, nas suas fraquezas e nos seus heroísmos, que delicada e nobre atitude de absolvição existem e brilham, ora sob a fulgurante ironia, ora sob a densa ternura destes livros!*¹¹.

No entanto, outras manifestações de apreço, a nível nacional ou internacional, se colhem de revistas e jornais da época à medida que os mencionados volumes vão saindo dos prelos. Depois de *El Sol*, de Madrid, ou de Marta de Mesquita da Câmara, nas colunas de *O Primeiro de Janeiro*, R. Cansinos-Assens, num longo artigo publicado em *La Libertad*, de Madrid, afirma:

“Diana de Lis es el nombre de una mujer de espíritu delicado y sensible, que pasó ligera por la vida, soñando, amando y escribiendo cosas que nunca sentió prisa en publicar y que, en su mayoría, le han sobrevivido ineditas. [...] En sus diálogos despuntan unos albores de modernidad; en sus cartas corre la pluma con una naturalidad de pulso vivo. Todo era en ella aún ciertamente inmaturo; pero en eso mismo, grácil y feminil, que siempre tiene algo de adolescencia la feminidad, y en conservar ese inicial aroma está su hechizo.”¹²

Mas, para além deste crítico espanhol e de Artur Inês, nas páginas de *A República*¹³, Celestino David, em *O Diário de Notícias*, num artigo intitulado *O Alentejo tem de que orgulhar-se*¹⁴, comenta num teor mais biografista:

¹¹ *Idem, ibidem*, pp.14-15.

¹² R. Cansinos-Assens, *Diana de Lis apreciada por um eminente crítico espanhol*, pp. 225 e 230, in *La Libertad*, apud Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, loc. cit., pp. 225-232.

¹³ Cf. Artur Inês, *Uma honrosa e nobre excepção*, in *A República*, apud Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, loc. cit., p. 236-238.

¹⁴ Cf. Celestino David, *O Alentejo tem de que orgulhar-se*, in *O Diário de Notícias*, apud Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, loc. cit., pp. 233-235.

“Em pouco mais dum ano, os alentejanos e mais directamente os naturais de Évora, perderam duas das mais belas figuras da sua galeria literária, para eles desconhecidas: a grande poetisa Florbela Espanca, consagrada pelos versos da *Charneca em Flor*, e recentemente revelada como contista notável, e Maria Eugénia Haas da Costa Ramos, distinta prosadora, afirmada superiormente no livro póstumo *Pedras Falsas*, sob o pseudónimo de Diana de Liz.

A poetisa, alta figura de artista que se impusera já com os sonetos admiráveis de *Soror Saudade*, morreu nova ainda e legou-nos o livro que é a maior das surpresas para os conterrâneos. Os patricios de Florbela não podiam imaginar — era lá possível! — que a apagada figura junto de quem passaram ombro a ombro, a quem falaram e ouviram, pudesse ter um grande temperamento artístico e um cérebro em que se abrigava um vivo e fúlgido talento.

Maria Eugénia, revestida de modéstia, umas vezes escondida no pseudónimo que dissemos, outras vezes no de Mimi Haas, se não permitiu, por isso mesmo, que o grande público a conheça, dos próprios conterrâneos permanece ignorada, desde que não invoquemos a escassa meia dúzia que a leu na sua colaboração de jornais e revistas.”¹⁵

E, depois destes testemunhos, alguns anos mais tarde, em 1934, a municipalidade de Évora homenageou a memória de Diana de Lis, atribuindo o seu nome a uma rua, situada junto do Rossio de S. Brás, mesmo ao lado da Ermida da invocação deste Santo. Na cerimónia solene, foi orador João de Barros. Os tempos entretanto tinham mudado. O gosto evoluíra igualmente e novos paradigmas se impõem, tanto no campo literário como no da crítica. O texto de João de Barros mostra bem o desencontro entre os dois paradigmas, o do seu tempo e aquele que enformara a obra desta autora. Superlativa-se, então, a figura e a obra de Diana de Lis, mas em termos vagos, cai-se num idealismo sem freios, todavia adequado a momentos semelhantes de carácter laudatório. A propósito do pseudónimo desta escritora, liga-se a ele o nome da “casta deusa pagã”, sem que nele se distinguisse o respectivo significado simbólico para um eborense de nascimento, pela associação ao tempo romano ali existente:

“Pseudónimo revelador em que se contém muitas das aspirações ingénuas, da veemência contida, da ternura suave, tal a sua doçura

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 233.

lunar e do orgulhoso idealismo de Maria Eugênia Haas da Costa Ramos. Como falar dos seus dois livros, desses dois livros que são delicadeza e ironia, piedade e crítica, infinita e humana misericórdia pela dor e pelo mal, paixão e emoção, inteligência e sensibilidade de largos horizontes, mas, também, de melindrosa, subtil, e misteriosa magia?”¹⁶

E tudo fica sem resposta, nem explicação, porque o belo é indizível e apenas o “eterno feminino” se exalta. No entanto, avançavam-se algumas pistas curiosas para a época:

“*Pedras Falsas e Memórias duma Mulher da Época* são verdadeiros livros de mulher, femininos como raros outros da literatura... feminina.”¹⁷

E, a esse fim, invoca o autor a Marquesa de Alorna, Madame Curie e Florbela Espanca (“inspiração lírica de suprema e cimeira altitude”), para depois se centrar em Diana de Lis, que, a seu ver,

“Afirma-se pela sede de perfeição, pela sôfrega, permanente e insaciável sede de beleza. [...] A dignidade, a grandeza e a honra — que só noutro alicerce de igual, de gémea importância se apoiam também: — na sinceridade, na límpida, viçosa e absoluta sinceridade.”¹⁸

[...] Diana de Lis nunca deixou de sonhar, quer para a sua prosa, quer para a sua emoção, maior complexidade, maior equilíbrio, maior agudeza, maior plenitude, maior altitude, e maior harmonia.¹⁹

[...] Em todas as personagens dos seus diálogos, dos seus contos, das suas cartas, o que busca e liberta, o que anuncia e revela, é a centelha de inteligência ou de sentimento, o gérmen da nobreza ou ideal, a labareda de generosidade ou de carinho que nelas palpita e vibra, sob o egoísmo corrente, a estupidez costumada, a miséria moral que porventura as inferiorize. Não se compraz no espectáculo do vício, da baixeza, da infâmia, ainda que — no seu escrúpulo e na sua lucidez de observadora — não os disfarce, não os revista de ouropéis românticos.”²⁰

¹⁶ João de Barros, *Diana de Liz*, Lisboa, Guimarães & C.^s, 1934, p. 16.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 20.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 21.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 22.

E conclui:

“A autora do risonho, mas impressionante “Diálogo entre a matéria e o espírito duma mulher bonita” [...] amou a vida em seu múltiplo, inconstante e vertiginoso turbilhão.”²¹

Assim, de todas estas apreciações, alguma coisa de comum encontramos que nos permite abordar uma obra, que não sendo demasiado vasta, é pelo menos variada. Lamentavelmente, neste *corpus* literário não podemos contar com uma comédia inconclusa, a que Ferreira de Castro se refere e que deve ainda jazer abandonada entre os manuscritos esquecidos do espólio desta autora²². Todavia, o leitor desprevenido, logo de imediato, à primeira leitura, verifica que o universo em que as personagens se movimentam é um mundo que apenas uma sensibilidade feminina poderia ter concebido. Estamos longe de ambientes idealizados, todavia. Aliás, numa relação profícua e harmoniosa como foi a de Diana de Lis e Ferreira de Castro, não seria de esperar outra coisa. Se Ferreira de Castro pode ser visto como um bom representante das novas tendências da prosa de pendor realista dos anos vinte, em que apesar de não haver um empenhamento político muito vincado, se pretendia denunciar os problemas sociais, numa dimensão em que a experiência social objectiva se articula com a grandeza quase epopeica da natureza e com as pulsões instintivas da psicologia dos protagonistas, dele *A Selva* e *Os Emigrantes* depressa se tornaram paradigmas do novo gosto literário²³. É curioso verificar até as afinidades deste género de ficção com o movimento contemporâneo da *Neue Sachlichkeit* (a Nova Objectividade)²⁴, de que é um bom representante Joseph Roth, na sua primeira fase de produção (até cerca de 1928), fazendo desta tendência uma constante epocal. Por outro lado, esse profundo sentido social de que o ‘novo’ realismo se reveste na sua produção literária faz-nos também ocorrer aspectos contemporâneos do

²¹ *Idem, ibidem*, p. 23.

²² Ferreira de Castro, *Prefácio*, p. 14, a Diana de Lis, *Pedras Falsas*, *loc. cit.*.

²³ Sobre esta matéria consulte-se António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, ⁸1975, pp. 1105-1107.

²⁴ Cf. Idalina Aguiar de Melo, *Os Anos Vinte e a Nova Objectividade. A propósito de A Fuga sem Fim, de Joseph Roth*, in António Sousa Ribeiro *et al.*, *A Literatura, o Sujeito e a História. Cinco Estudos sobre Literatura Alemã Contemporânea*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1986, pp. 71-142.

modernismo anglo-saxónico e americano, e, de modo particular, nomes como Steinbeck, Faulkner, Hemingway ou John dos Passos²⁵. Mais próximo da nossa cultura, com idêntica preocupação, surge Moravia, na Itália²⁶, e, posteriormente, no Brasil, Jorge Amado²⁷. No entanto, de Diana de Lis e dos textos publicados, apenas um pequeno conto se parece adequar às temáticas e ao estilo deste movimento, em que à objectividade se liga um profundo lirismo, expresso numa atitude condescendente, senão mesmo de verdadeira compaixão para com a natureza humana e com os problemas das classes mais humildes e sofredoras: trata-se de *A Solteira*²⁸, a história da vida de uma pobre costureira que habita uma mansarda (figura de matriz pósromântica) e cuja vida representa o adiamento da realização das ilusões de um dia ser feliz. Quase chega ao fim da vida e quando finalmente alguém a procura e a pede em casamento, vê que é tarde, tarde demais, de modo que ela própria conclui que se tornara infiel aos seus próprios desejos...

Deste modo, para além da objectividade na observação e análise da realidade social circundante, própria, portanto, da tendência realista predominante no seu tempo, salientam-se os traços que eventualmente estigmatizam (à época) a escrita feminina, como a sensibilidade, a ternura e a humanidade, que recorrentemente são citados, e podem, por vezes, tornar-se incómodos por fazerem escola fácil e passarem a identificar um tipo de escrita que se irá uniformizar durante décadas e quase chega ao nosso tempo em revistas em que grassa o gosto pela trivialidade. Este aspecto acentua-se ainda devido ao facto de o tema recorrente ser o Amor e as relações que dele derivam: o namoro, o casamento, o desencanto do matrimónio, a morte das paixões, o adultério, o divórcio...

No entanto, apesar desta banalidade de assuntos e da sua repetitividade — fenómeno que também se explica numa perspectiva sociológica se tivermos em conta os espaços das revistas e jornais em que estas obras viram a luz do dia, normalmente publicações de grande tiragem e visando um público específico, como acentuámos — teremos

²⁵ Entre outros títulos, veja-se, a título de exemplo sobre esta matéria, John W. Aldridge, *After the lost generation: a critical study of the writers of two wars*, New York, McGraw-Hill Book Company, Inc., [1951].

²⁶ Cf. G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre. 1919-1943*, Roma, Editori Reuniti, 1980.

²⁷ Cf. Alfredo Bosi, “Tendências Contemporâneas” in Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 2006, pp. 381-497.

²⁸ Diana de Lis, *A Solteira*, in Diana de Lis, *Pedras Falsas, loc. cit.*, pp. 191-201.

de reconhecer que possuem os ingrediente necessários para interessar um tipo de leitor mais ou menos homogéneo: a mulher da burguesia urbana, das classes médias e altas, sem grande formação académica, ociosa por natureza devido ao estatuto social que usufruía resultante do casamento que tinha contraído. Daí a necessidade de diálogo entre a escritora e o leitor. Ao escrever, Diana de Lis tem plena consciência do tipo de temas a abordar, do código de valores por que se deve reger e da perspectiva que deve assumir. Todavia, não reproduz o mundo das classes médias e altas de modo acrítico; fá-lo com ironia, com sarcasmo, denunciando o vazio daquelas existências, questionando as convenções sem sentido, o culto da artificialidade, o jogo das aparências e, por vezes, as cenas ridículas do quotidiano que resultam precisamente da sujeição à opinião alheia. Para ser bem sucedida neste seu intuito de crítica, quase se ausenta da narrativa, deixa as personagens falar, através de trocas epistolares eloquentes, umas vezes reveladoras da personalidade de quem assina as respectivas cartas, outras vezes balofas, teatrais, em que se pretende ocultar a verdade dos factos e se joga com uma cortina de trivialidades; noutros textos ainda, a ausência da narradora traduz-se na transcrição directa das falas das personagens, como se de um drama se tratasse. Chegamos aí ao ponto máximo da objectividade: a narrativa resume-se a um diálogo, quase se torna um texto dramático. A narradora faz a selecção do material, transcreve-o, mostra-o, transmite-o ao leitor e a este cabe tirar conclusões, ler nas entrelinhas, ser cúmplice com a narradora e entrar no universo ficcional que assim se constrói. Surgem, desta maneira, narrativas “breves, simples e eficazes”, aliás como Giovanni Verga caracterizava as suas novelas²⁹, mas desta vez com outro pendor. As personagens são levemente esboçadas como didascálias no início dos textos. Raramente encontramos uma figura redonda. Na generalidade, os tipos sociais são apontados nos seus traços essenciais, com a frugalidade própria das narrativas curtas, mas ao mesmo tempo com uma auto-suficiência que dispensa outros pormenores. Nalguns casos, tal técnica torna-se funcional para construir uma caricatura e, desse modo, pôr em evidência a ironia perante as atitudes assumidas por uma dada personagem, como é o caso dos intelectuais ditos futuristas. Vejamos, a título de exemplo como uma tal figura aparece em *A Cor dos Beijos*³⁰:

²⁹ Cf. Nicola Merola, *Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera*, p. XXXVIII, in Giovanni Verga, *Le novelle*, Milano, Garzanti, 1987, pp. VII-LXXIII.

³⁰ Diana de Lis, *A Cor dos Beijos*, in: Diana de Lis, *Pedras Falsas*, loc. cit., pp. 19-25.

“José, vinte e seis anos, fisionomia adocicada. É artista futurista... para disfarçar a falta de talento, que em segredo o atormenta. Tem a mania da originalidade. Afinal, um bom rapaz que não é inteiramente tolo. Veste bem e tem linha. [...]”³¹.

Do diálogo que estabelece com Catarina, tipo de mulher emancipada, o leitor não pode deixar de esboçar um leve sorriso e facilmente deduz qual a atitude da autora perante o futurismo e seus representantes:

“CATARINA — Que nervos tão sensíveis possui! Deve sofrer com a geral insensibilidade do vulgo, não é verdade? Imagino os seus tormentos...

JOSE (patético) — Sim, minha amiga... Sofro com o contacto da vulgaridade, com a tirania da rotina, com a exposição das ideias retrógradas da maior parte da nossa sociedade...

Tenho uma sede permanente de horizontes novos, de novos aspectos que a arte e a beleza podem apresentar, desde que saibamos procurá-los, descobri-los, impô-los...

[...] (*Numa careta de desânimo*) As correntes contrárias, sornas, rotineiras, barram-me o caminho, cercam-me de peias que me impedem de desenvolver essas concepções. E o meu temperamento, se é o dum inovador, não é o dum lutador... Só algumas mulheres — poucas e, entre elas, a minha amiga — teem mostrado compreender-me e é isso o que me vai animando... Porque a mulher é a eterna Dominadora, a deusa poderosa perante a qual eu dobro, reverente, o joelho, num perene deslumbramento de alma... Quando digo a Mulher, refiro-me à mulher superior, de alma ampla, espírito subtil...

CATARINA (*fantasiando*) — Passa por desprendido de aventuras galantes; é verdade o que se diz?

JOSE (com um sorriso afectadamente enigmático) — Sim... talvez haja um fundo de verdade no que se propala a meu respeito nesse assunto... Eu exijo, no amor, como em todas as coisas, o requinte máximo, a perfeição quási inatingível...

(*Sorri, ele que nunca ri, porque acha o riso vulgar e inestético*) [...] Evito geralmente a companhia das mulheres materialistas... Para mim, a mulher intelectualizada, espiritualizada, requintada...

CATARINA — Estilizada...

³¹ *Idem, ibidem*, p. 19.

JOSÉ... — aureolada de ideais transcendentais, é a única que satisfaz as minhas aspirações de esteta e de modernista...³²

E depois de discutirem o melhor pseudónimo para um escritor de vanguarda e optarem por Florindo do Ultramar, discutem a eventual cor dos beijos de celebridades femininas e os dela própria, Catarina. Não será de modo muito diferente que os escritores modernistas surgem num serão literário em *Um Chá da Meia-Noite, nas Avenidas Novas*³³ ou em *O Crítico*...³⁴. Aliás, nesta última composição a ironia vai mais longe e atinge até as fileiras dos críticos literários, cujo modelo aparece aos olhos do leitor apresentado segundo a perspectiva de uma narradora de primeira pessoa do seguinte modo:

“[...] Sorri, intimamente divertida, ao lembrar-me de que o alto cargo oficial do severo crítico e moralista lhe tinha sido concedido, segundo indícios palpáveis e comprovados, em resultado da intervenção generosa dum antigo conselheiro de estado, que lhe requestara com retumbante êxito a mulher, e que da pena que ameaçava agora traçar, num opúsculo fatal, a condenação suprema dalgumas outras penas muito mais hábeis, haviam brotado em tempo, num jornal sem cotação, dois ou três artiguinhos crivados de erros de gramática...”³⁵

Todavia, se esta seria a atitude um tanto crítica e apreensiva de Diana de Lis perante os movimentos literários de vanguarda e seus representantes, bem como perante a crítica, não a poderemos classificar como uma escritora tradicionalista e acomodada aos cânones vigentes. Como Álvaro Salema refere a propósito dos anos '20, a época é de indecisa transição:

“As literaturas estrangeiras exprimiam nos seus contrastes as flutuações sem nítido rumo ou de precário destino que tinham exemplos mais significativos na evasão e nas negações surrealistas, nas agressividades

³² *Idem, ibidem*, pp. 21-22.

³³ Diana de Lis, *Um Chá da Meia-Noite, nas Avenidas Novas*, in Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, *loc. cit.*, pp. 128-133.

³⁴ Diana de Lis, *O Crítico*..., in Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, *loc. cit.*, pp. 134- 140.

³⁵ *Idem, ibidem*, pp. 139-140.

sem ideário e nos subjectivismos formalizantes dos vários modernismos ou nas interrogações dramáticas da *lost generation* norte-americana.”³⁶

De modo semelhante, em Portugal, o contexto cultural dos anos '20 não se resumia apenas ao modernismo, nem este seria o movimento porventura mais popular ou que mais facilmente recebia a adesão do público. Outras tendências procuravam a renovação da escrita: recordemos Aquilino Ribeiro, Teixeira Gomes, José Régio ou mesmo Ferreira de Castro. É neste contexto que Diana de Lis procura ensaiar novas potencialidades expressivas, renovar géneros, reabilitar formas literárias, abrir novos caminhos no âmbito da literariedade...

É curioso verificar que, ao organizar os dois volumes póstumos da obra narrativa de sua mulher, Ferreira de Castro os subdividiu em grandes blocos, de acordo com o género ou subgénero em que as respectivas composições se enquadravam. Assim, deparamos com diálogos novelescos, cartas femininas, pequenas novelas, algumas crónicas e um esboço de um romance inconcluso. Sobre o primeiro dos géneros referidos, afirma Ferreira de Castro que

“O diálogo novelesco não tinha, ainda, a legião de amadores que veio a ter depois.”³⁷

Na realidade, o diálogo novelesco é um género que levanta algumas questões pertinentes para a época em que Diana de Lis os compõe. Já vimos que, devido à preocupação da autora em ser o mais objectiva possível, as narrativas se tornam textos quase exclusivamente dialogados. A evolução natural da narrativa, neste sentido, desagua na forma dramática. Aliás, a esta tendência não é alheia uma certa revalorização dos apólogos dialogais de tempos passados. No entanto, agora predominam diálogos curtos, que em termos dramáticos se resumem a uma única cena, mas com princípio, meio e fim. Estamos já longe das formas canónicas das formas dramáticas tal como aparecem prescritas nas poéticas normativas. Aliás, como sabemos, no século XIX, assiste-se a uma questionação e desconstrução das formas aristotélicas. As formas do teatro aberto, segundo a classificação de

³⁶ Álvaro Salema, *Ferreira de Castro. Uma Vida e uma Obra*, p. VIII, in Ferreira de Castro, *Obras*, Vol. I, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1979, pp. V-XXXVIII.

³⁷ Ferreira de Castro, *Prefácio*, p. 11, a Diana de Lis, *Pedras Falsas*, *loc. cit.*.

Volker Klotz³⁸, primeiro, e, depois o *théâtre intime*³⁹ concretizam e divulgam as novas formas dramáticas em um só acto, ou por vezes uma só cena, ou ainda em cenas cuja ordem se pode alterar em cada representação. O teatro de fim-de-século cultivava até à exaustão todas as formas dramáticas possíveis. Assim, nos anos '20, estes diálogos podem ser vistos como a convergência de dois vectores: o da evolução natural da narrativa e o da divulgação de formas dramáticas inovadoras. A essa inovação não é estranho o avanço da técnica e das restantes artes. Tal como a prosa do modernismo americano revela um influência sensível de estratégias narrativas retiradas do discurso fílmico, neste período começa a fazer furor na Europa e na América um novo meio de comunicação: a telefonia. Os anos da rádio estavam a chegar. Na Grã-Bretanha, já nos anos '20 se faziam emissões regulares; em Portugal, tal fenómeno ainda se processava em meios amadores. No entanto, é curioso verificar que se começam a consagrar os chamados “géneros radiofónicos”. Os diálogos novelescos, como Diana de Lis os designa, gozam logo, devido às suas características, de extrema popularidade. Os folhetins radiofónicos, depois, vêm constituir a evolução natural deste género, transpondo as obras consagradas da literatura ocidental para formas dialogadas.

Nos anos '30 já é vulgar encontrarmos textos teóricos que se apercebem das potencialidades do teatro radiofónico e, por isso mesmo, adiantam os princípios por que se deve reger. No que se refere à acção, por exemplo, Enrico Rocca afirma:

“[...] Vi sono mezzi, certo un po' più radicali, per adeguare alla meglio il ritmo teatrale all'accelerato ritmo radiofonico: la riduzione, per esempio, che, sfrondando la vicenda principale di un drama dalle azioni troppo secondarie, tende a sveltirla e insomma a illimpidirla ad uso di chi ascolta; e la selezione collegata, che, scegliendo di un lavoro teatrale le scene più significative o di un'opera i passaggi classici, s'ingegna di ricostruire il nesso dell'uno o dell'altra, interpolando i brani scelti in una trama nobilitata a racconto.”⁴⁰

³⁸ Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Carl Hanser Verlag, ¹⁰1980.

³⁹ Cf. Annette Delius, *Intimes Theater*, Kronberg/Ts., Scriptor Verlag, 1976.

⁴⁰ Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, p. 134. Nesta obra, patrocinada sob os auspícios do regime fascista, analisa-se a projecção do fenómeno radiofónico em termos sociais e estéticos, pelo que o leitor se apercebe

[...] Brevità, interiorità, limitato numero di personaggi, intervento (radiofonicamente possibile senza grottesche materializzazioni) del soprannaturale farebbero infatti ancora oggi la fortuna di un piccolo mistero trecentesco [...].

La didascalia a riferimenti del tutto visivi, che a teatro si traduce nello scenario e che nelle commedie adattate si usa leggere agli inizi della trasmissione, il radioascoltatore la dimentica pochi minuti dopo e, d'altra parte, non si può davvero infliggergli il supplizio di uno sfondo acustico continuato come, per caratterizzare l'ambiente, si usava fare nelle prime commedie.⁴¹

[...] L'autore drammatico vede e sente i suoi personaggi; il soggettoista radiofonico deve sentirsi nascer dentro auditivamente la sua vicenda e auditivamente saper ridare ambienti, personaggi, contrasti, atmosfera, effetti verbali e sonori. Nessuna tecnica, nessuna metrica, nessuna sintassi radiofonica potranno insegnargli più di quel che possa dirgli un suo raffinato istinto auditivo. Il suo stesso orecchio gli dirà che bisogna evocare e non descrivere, accennare anziché diffondersi, concentrare espressivamente dialogo e sceneggiatura fidando nell'intuizione dell'unico senso che sia in comunicazione immateriale e diretta col cervello e tenendo conto intanto, ad ogni istante, della sua facile distraibilità e, per gli effetti sonori, della delicata struttura auricolare.⁴²

[...] Chi scrive per il radioteatro dovrà non solo metter decisamente l'accento sulla parola come sull'elemento drammatico principe, ma saper indicare, con la massima concretezza, gli effetti sonori indispensabili e la natura delle eventuali musiche di commento, di collegamento o di conclusione.⁴³

Através da enunciação de todas estas características, é surpreendente como Diana de Lis teve a premonição da popularidade que viria a gozar um dos géneros que ela elegeu como uma forma privilegiada para dar corpo ao universo ficcional em que as suas personagens actuam, e que ela soube dominar com perfeita mestria. Aí se apresenta de maneira mais ou menos sarcástica a sua visão do contexto cultural da época, os tipos sociais mais recorrentes, como o diplomata, o empresário, o escritor,

da importância de que se revestiu para a propaganda dos regimes totalitários naquela época.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 150.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 160.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 163.

... mas também aí se estabelece o corolário de qualidades a exigir do homem ideal, segundo a perspectiva feminina da altura. Aí se analisam os diferentes tipos de mulher, bem como os sentimentos que a ligam ao homem — a amizade, o amor, a paixão, o arrebatamento... Aí se exploram as potencialidades máximas da linguagem enquanto meio de civilidade ou estratégia de sedução amorosa. E até a natureza aí assume traços poéticos e sugestivos, a traduzir o silêncio dos intervenientes, de acordo com o gosto requintado da época, por vezes a saber um pouco a *arte nova*, como acontece, por exemplo, no enquadramento do *Diálogo dum Dia de Inverno...*⁴⁴:

“Magda, de olhos baixos, não respondeu. Fora, caía uma chuva persistente, oblíqua, que salpicava ruidosamente as vidraças. Num piano longínquo alguém tocava, com maestria, uma “Dansa” de Scharwenka, de ritmo bárbaro e impressionante... E, pela atmosfera um tanto pesada, Eros, invisível, esvoaçou...”⁴⁵

No que diz respeito às cartas, Diana de Lis articula-as em séries, como se de uma troca epistolar se tratasse. Sem grandes inovações formais, além de uma simplicidade de linguagem e de grande plasticidade na reconstituição de ambientes, como género adequado à expressão de um mundo mais intimista, as presumíveis autoras — sempre autoras — dissecam e expõem as suas ideias sobre o seu papel na sociedade e atitudes que podem assumir nesse contexto, sobre o amor, o sexo, o adultério, a paixão, os seus sonhos, a ansiedade e as expectativas criadas (e quantas vezes goradas!) com o casamento, a sua independência, a prostituição, o tédio, o *flirt*, as festas e o mundo das aparências da alta sociedade, a psicologia feminina, o despertar da consciência de uma identidade quase diríamos feminista e de uma maneira diferente de olhar o mundo; mas também o papel da mulher na cultura, a par do trabalho da casa, da ligação da mulher à família; as viagens, as futilidades da adolescência, o despertar da sexualidade... todos estes temas são abordados de forma natural, familiar e o discurso simples das cartas esvai-se com a espontaneidade esperada de uma grande comunicadora. É o mundo da mulher dos anos '20 que aí se projecta!...

⁴⁴ Diana de Lis, *Diálogo dum Dia de Inverno...*, in Diana de Lis, *Pedras Falsas*, loc. cit., pp. 69-73.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 73.

As novelas, menos que as cartas, são breves, belas e arrebatadoras. Já falámos de *A Solteira*. Na *Rajada que passa*⁴⁶, é o entrelaçar-se do passado e do presente, de memórias e de diálogos; é também a alternância da perspectiva externa e interna com que a figura feminina é abordada que gera uma atmosfera íntima, capaz de levar o leitor a acompanhar as mais ténues sensações da protagonista:

“Pelas janelas cerradas penetravam, em rumor indistinto, os mil sons que partiam da rua, daquela rua habitualmente tranquila, profanada, nesse domingo gordo, nublado e tristonho, pela turba ruidosa. Músicas dissonantes atravessavam o espaço, de momento a momento. Os gritos, os silvos, os risos sonoros enovelavam-se no ar. Chegavam aos ouvidos de Juliana os ecos dessa falsa alegria da plebe que pretende mascarar, em certos dias, a dor, a miséria, a tragédia inutilmente carpidas todo o resto do ano. Juliana sentia-se melancólica.”⁴⁷

Estratégia semelhante é também usada nas cartas, de modo que a partir das sensações captadas da rua, uma figura feminina, na penumbra do quarto, vai até criando histórias, qual nova Xerazade, ou Penélope tecendo palavras para dar um sentido aos fragmentos da realidade que conseguia captar na privacidade do seu “eu”.

Noutras novelas, é o traço biografista que mais se evidencia. Conta-se o passado de uma ou outra personagem, episódios esparsos e estilhaços de vivências em que se detectam ainda aspectos herdados de um impressionismo literário expresso pelo registo das sensações, pensamentos e reacções imediatas a determinados estímulos. Curiosa, no entanto, e única em toda a obra de Diana de Lis, é a perspectiva seguida em *O Tutor*⁴⁸: numa atitude de *travesti* literário, a personagem central, igualmente responsável pelo discurso, já que de uma narrativa de primeira pessoa se trata, é um homem já a entrar na terceira idade, que confia ao espelho os sentimentos que nutre por uma sobrinha. O tom confessional aí exacerba-se, e de tal modo, que a novela se conclui, reconhecendo que

⁴⁶ Diana de Lis, *Rajada que passa*, in Diana de Lis, *Pedras Falsas*, loc. cit., pp. 145-164.

⁴⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 162.

⁴⁸ Diana de Lis, *O Tutor*, in Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, loc. cit., pp. 197-201.

“O espelho é, hoje, o meu fiel, o meu único amigo...”⁴⁹

Sobre o romance inconcluso, *Memórias duma Mulher da Época*⁵⁰, que deu o título ao segundo volume póstumo, afirma Ferreira de Castro:

“A ideia das *Memórias duma “Mulher da Época”* nasceu, creio, em 1923, que foi, literariamente, na vida de Diana de Lis, o ano mais fecundo. Era como que a biografia sentimental de uma alma feminina — a alma duma amiga íntima. Diana de Lis emprestara-lhe muito do seu talento e da sua extraordinária sensibilidade, mas à obra faltava poder simbólico. Insatisfeita, ela volta, possivelmente em 1924, ao manuscrito original, alterando-o e aperfeiçoando-o. Mas esse trabalho não lhe agradara ainda. E, assim, ao revolver, agora, os seus papéis, encontrei três manuscritos com o mesmo título e, cada um deles marcando, sobre o anterior, um notável progresso literário e psicológico. Em que ano foi escrito o terceiro? Em 1925? Não sei.⁵¹

[...] Diana de Lis desejava que a novela tivesse um sentido simbólico e que nas suas páginas se encontrasse não o caso de uma mulher, mas o caso da maioria das mulheres. Seria a morte lenta das ilusões mais queridas, a renúncia de todas as horas, a submissão a todos os desgostos, a adaptação a todas as realidades quotidianas. E tudo isto sem se responsabilizar o homem, o marido que se elegera num período de quimera, porque também ele não é o culpado das suas insuficiências, dos seus defeitos e até dos dramas íntimos que pode provocar. A novela não responsabilizava o homem — que é também um escravo do destino — mas sim a Vida, por todo o sonho, que ela dá e, pouco a pouco, vai eliminando, por toda a angústia da existência e por todo este anseio de suprema felicidade, que jamais se consegue, duradouramente.”⁵²

No entanto, se a diegese se encontra praticamente delineada, bem estruturada e escandida, formalmente verificamos que o romance está longe de poder satisfazer as exigências da autora, porque o referido carácter simbólico da obra não chega a ser alcançado, nem se pode

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 201.

⁵⁰ Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, in Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, *loc. cit.*, pp. 19-99.

⁵¹ Ferreira de Castro, *Prefácio*, p. 9, a Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, *loc. cit.*.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 12.

afirmar que estejamos diante de um caso paradigmático. É apenas um caso individual que ali está registado, ao qual lhe falta um tratamento literário profundo para que pudesse atingir o plano do universal.

Pretendia Diana de Lis escrever as memórias de uma mulher que no dia a dia vai registando todos os matizes dos seus sentimentos, desde os sonhos da juventude até uma idade mais amadurecida, depois de ter ficado noiva, ter casado, se ter divorciado, ter tentado reconstituir a sua vida e, finalmente, quando chega ao fim, sentir *a dor irremediável de não poder voltar atrás, qu[ando] sabe o que é o mundo — e principiar de novo a viver...*⁵³

Dentro deste tipo de literatura confessional, estamos longe, na realidade, de um caderno como aquele que Camillo Boito compusera algumas décadas atrás, embora enformado segundo os princípios estéticos e poéticos da *Scapigliatura*⁵⁴, intitulado *Senso. Dallo scartafaccio segreto della confessa Livia*⁵⁵ (1876), e que, depois, Luchino Visconti adaptaria ao cinema. Aí o discurso não aparece tão fragmentário, flui de modo mais natural. Não são tanto as sensações imediatas que estão em causa, mas os factos, a própria acção, e os sentimentos consequentes que a protagonista sente necessidade de confiar a alguém: confia-os a um simples caderno que funciona como o seu diário. No romance de Diana de Lis, o discurso surge ainda bastante entrecortado por deícticos temporais, para que, mais facilmente, o leitor se aperceba da passagem do tempo. No entanto, esse artifício não vem favorecer a inteligibilidade do discurso, tornando-o até mais fragmentário e dispersivo. Por outro lado, já que estamos diante de uma obra marcadamente impressionista, e em que o leitor é estimulado a colaborar na própria construção do romance, ao ser desafiado a articular os fragmentos entre si, verificamos também, que, nesta perspectiva, no aspecto formal, esperar-se-ia que cada trecho constituísse uma unidade poética de *per se* — algo parecido a um poema em prosa, como, aliás, observamos em obras também elas de carácter confessional, compostas em fragmentos, cujo modelo

⁵³ Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, loc. cit., p. 99.

⁵⁴ Sobre a *Scapigliatura*, veja-se Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971, e Giuseppe Farinelli, *La pubblicitisca nel periodo della Scapigliatura*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1984.

⁵⁵ Camillo Boito, *Senso. Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia*, in Camillo Boito, *Senso. Storielle vane*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 339-373 (Trad. Port.: Camillo Boito, *Senso. O caderno Secreto da Condessa Livia*, Lisboa, Quetzal Editores, 1988).

contemporâneo por excelência é o romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, de 1910⁵⁶.

Assim sendo, temos de reconhecer que, comparado com paradigmas literários já existentes e acima apontados, as *Memórias de uma Mulher da Época* ainda denotam uns contornos bastante informes e talvez fosse essa a razão por que Diana de Lis, depois de três versões do romance redigidas, ter preferido ainda deixá-lo na gaveta, não permitindo a sua publicação.

No entanto, será igualmente de ter em conta que já aí, mas não só no romance, como em todas as outras obras, é preocupação central da escritora explorar novas potencialidades expressivas em termos de linguagem. O recurso a neologismos próprios da época e da linguagem do quotidiano, como a “menina-bem”, a “Cocotte”, o “blasé”, a “entente”, a “tualéte”, o “flirt”,... usados a par e passo, traduzem bem esses novos ares do modernismo que sopravam na literatura e procuravam renovar o discurso literário. Buscava-se uma expressão mais próxima da oralidade⁵⁷. Diana de Lis tinha plena consciência de viver numa nova época. Depois da I Guerra Mundial, o mundo não voltaria a ser como dantes, e muito especialmente no que diz respeito ao papel e ao estatuto da mulher na sociedade. E para esses novos conteúdos, seria necessário encontrar uma nova linguagem.

Como Ferreira de Castro testemunha, toda a obra desta escritora se centra num universo marcadamente feminino. A propósito do romance *Memórias de uma Mulher da Época*, confessa:

“Diana de Lis pretendia [...] analisar a alma feminina nas suas recônditas manifestações, que, de tão subtis, escapariam à observação masculina. Ela defendia a teoria de que a história psíquica da Mulher, para ser verdadeira, deve ser feita por escritoras e não por escritores. Atraía, simultaneamente, o seu poder de análise, esse novo tipo feminino que surgira na segunda década do século e que Alexandra Kolontay devia, mais tarde, estudar no seu livro “A mulher moderna e a moral sexual”.

⁵⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1982 (Trad. Port.: Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. de Paulo Quintela, Lisboa, O Oiro do Dia, 1974). A recepção deste romance em Portugal é estudada por Maria António Hörster, em *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal: 1920-1960*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fund. para a Ciência e a Tecnologia, 2001.

⁵⁷ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 42 e 46-47.

A mulher da época, no que tem de eterno e contemporâneo, a mulher que luta pela sua independência sem deixar de ser feminina, sem deixar de ser infinitamente mulher; a mulher “Forte...”, como se diz numa das [suas] admiráveis cartas, e que procura ser mais humana, vencendo ancestrais preconceitos e cimentando a sua emancipação com a cinza das suas próprias ilusões, foi a personagem que mais fascinou a pena de Diana de Lis. Essa mulher, que começa a ser realidade depois de ter sido anseio, vibra, palpita, luta, desvenda-se e entrega-se em quase todas as páginas desta escritora que é, por vezes, tão profunda sob a sua aparente frivolidade.

Não se preocupou Diana de Lis, como é natural num espírito de mulher, com as causas económicas que deram origem ou, pelo menos, apressaram o aparecimento desse novo tipo feminino. Procurou registar o facto social, estudando-o a sorrir, dissecando-o como se fizesse uma lição de anatomia sobre uma boneca que escondia uma alma — uma alma em que poucas almas tinham reparado.”⁵⁸

Deste modo, toda a obra de Diana de Lis é um exemplo flagrante da escrita feminina e feminista⁵⁹ dos anos '20. Se, hoje, os estudos de literatura feminista põem em relevo as tentativas de definição de uma identidade da mulher, traduzida numa linguagem própria⁶⁰, a abordagem das questões femininas e as posturas assumidas por elas em relação à sociedade em que vivem⁶¹, a procura de uma libertação do inconsciente feminino⁶², a identificação de uma sensibilidade diferente, de outra lógica e valores alternativos⁶³, então toda a prosa desta escritora corresponde aos anseios da mulher emancipada dos “loucos” anos 20. Assim se explica também essa necessidade que Diana de Lis sente em revestir

⁵⁸ Ferreira de Castro, *Prefácio*, pp. 9-11, a Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, *loc. cit.*.

⁵⁹ Sobre os conceitos de escrita feminina e feminista, além da referida obra de Isabel Allegro de Magalhães, ainda foram tidas em conta os seguintes volumes: *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, Vol. 5, Outubro de 1993; *Discursos femininos; Confluências*. Coimbra, Instituto de Estudos Franceses, N.º 13, Novembro de 1995: *Le Temps de la Femme: L'Imaginaire, l'Idéologique*.

⁶⁰ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 21.

⁶² Cf. *idem, ibidem*, p. 20.

⁶³ Cf. *idem, ibidem*, p. 27.

a realidade quotidiana com um manto de magia, que por vezes tende a cair no trivial ou no sentimentalismo exagerado⁶⁴. Outras vezes procura outros enfoques, outras predominâncias que conferem ao ambiente uma nova aparência⁶⁵. Por outro lado, os meandros na análise de situações, de sentimentos ou de atitudes revelam um temperamento e um tipo de atenção claramente femininos⁶⁶. Na percepção da realidade, na dialéctica com o tempo, na relação com a racionalidade ou no tratamento das relações intersubjectivas, há sempre uma auto-referencialidade⁶⁷. A atenção dada a pequenos pormenores, a rudimentares indícios captados intuitivamente ou a factos desconhecidos, secretos, que poderiam passar despercebidos, transmite-se uma atitude profundamente crítica por parte da narradora perante a realidade humana que a cerca⁶⁸. Os actos, os procedimentos e os gestos observados são muitas vezes insignificantes, mas, estabelecidos os nexos entre eles, tornam-se factores reveladores vivos de uma verdadeira ideologia⁶⁹. Os objectos que circundam cada personagem feminina são olhados com particular deferência, surgem personalizados, adquirem relevo especial nas descrições, no desenrolar dos acontecimentos ou são motivo de evocação de outras dimensões temporais⁷⁰. Aliás, o presente, o passado e o futuro constituem uma dimensão de temporalidade única, já que o presente é apenas um período de insatisfação, que raramente é significativo, o que faz com que as mulheres das obras de Diana de Lis afectivamente se refugiem no passado ou busquem um porvir utópico. O afecto torna-se um instrumento epistemológico válido e o envolvimento amoroso sobrepõe-se à lógica, sempre fria, da racionalidade⁷¹. Em suma, podemos defender também que estamos perante um profundo, corajoso e saudável narcisismo⁷², em que se assiste a uma maneira de estar-no-mundo tipicamente feminina e, por isso, reveladora de um universo em que o domínio público da vida se articula em simbiose com o domínio privado da experiência⁷³.

⁶⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 27.

⁶⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 29.

⁶⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 30.

⁶⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 31.

⁶⁸ Cf. *idem, ibidem*, pp. 33-34.

⁶⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 35.

⁷⁰ Cf. *idem, ibidem*, pp. 37-38.

⁷¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 45.

⁷² Cf. *idem, ibidem*, p. 49.

⁷³ Cf. *idem, ibidem*, p. 49.

Diana de Lis é, pois uma mulher pioneira que impõe na literatura os valores do feminino, muito embora foque quase exclusivamente o universo da mulher da alta sociedade. Talvez para além das exigências do mercado e das expectativas do seu público leitor, ela veja também nesse tipo de mulher requintada uma projecção de si própria. Ao longo de toda a obra, Diana de Lis revela-se de uma cultura acima da média. Refere autores tão díspares como Camões, Soror Mariana Alcofurado, Júlio Dinis, Camilo Castelo-Branco, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Afonso Lopes Vieira, Pascal, Flaubert, Baudelaire, Théophile Gautier, Blasco Ibanez, Dante, Silvio Pellico, Shakespeare, Byron, Goethe, Klopstock, Ibsen, Dostoievski, e um dado Gyp (?). Entre os compositores distingue Vianna da Mota, Lulli, Grieg, Paderewski, Schubert, Moszkowski, Scharwenka e Tosti, enquanto que, do mundo da pintura, apenas refere Van Dyck e Botticelli. De qualquer maneira, se é notável a formação literária e musical que esta autora ostenta, tal cultura é complementada pela modéstia, como atesta Ferreira de Castro:

“[...] Eu nunca conheci ninguém que tivesse, como este gentilíssimo espírito de mulher, uma tão natural, tão espontânea e tão impensada indiferença pela glória. Escrevia pelo puro prazer de escrever e quando isso lhe era voluptuoso”⁷⁴.

“[...] Aproveitando o interesse que os seus primeiros trabalhos despertaram no burgo não habituado a essa voz ora irónica, ora meiga, mas sempre independente, sempre em luta com o meio preconceituoso, bastava-lhe continuar a produzir regularmente para tornar conhecido o seu nome.”⁷⁵

Em suma, Diana de Lis constituiu uma esperança frustrada da escrita feminina e feminista no contexto literário português das primeiras décadas do século XX. Ditaram os Fados que a sua vida fosse breve, intensa e risonha. A foice da Moira chegou cedo demais. E ela não chegou a ser mais do que uma promessa, porque urgia ainda um amadurecimento que só a idade produziria. Todavia, o seu espólio revela bem as potencialidades de que esta escritora eborense era detentora. De qualquer modo, como diria Celestino David,

“*O Alentejo tem de que orgulhar-se...*”⁷⁶

⁷⁴ Ferreira de Castro, *Prefácio*, p. 12, a Diana de Lis, *Pedras Falsas*, *loc. cit.*.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁷⁶ Vide *supra*, nota 14.