

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.42 N.68 JUL.-DEZ. 2022 ISSN 1676-51 5X



Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 42 n. 68 jul./dez. 2022

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho
Vice-Diretor: Georg Otte

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Matheus Trevizam
Luiz Fernando Ferreira Sá	Mônica Valéria Costa Vitorino
Marcus Vinícius de Freitas	Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 42	n. 68	244 p.	jul./dez. 2022
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:

Isabel Ponce de Leão (UFP)

Renata Soares Junqueira (UNESP)

Silvana Pessôa de Oliveira (UFMG)

Revisão: Eduarda V. G. P. Martins, Gabriel Amorim Braga, Isabella Moreira da Mata, Izabely Reis, José Domingos de Jesus Santos, Larissa Carvalho de Azevedo, Letícia Guedes Guimarães, Lobélia Hadassa Rodrigues, Marcos Alexandre dos Santos, Raynara Ísis Barbosa Voltan, Ronaldo L. C. Júnior, Sandy Pereda e Silva Aguiar.

Diagramação: Ana Paula Sanchez, Gabriela Lira, Kevin Augusto Costa, Leise Abreu, Lobélia Hadassa, Stéphanie Paes.

Secretaria: Seção de Periódicos – FALE/UFMG – Sala 4003

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impresa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869

469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Isabel Ponce de Leão (UFP)	
Renata Soares Junqueira (UNESP)	
Silvana Pessôa de Oliveira (UFMG).....	8

DOSSIÊ AGUSTINA BESSA-LUÍS

Como ler Agustina Bessa-Luís	
<i>How to Read Agustina Bessa-Luís</i>	
Miguel Real.....	10

As irmãs que Agustina nunca teve: Florbela Espanca, Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais	
<i>The Sisters Agustina Never Had: Florbela Espanca, Maria Helena Vieira Da Silva, Paula Rego and Graça Morais</i>	

Catherine Dumas.....	21
----------------------	----

Agustina em duas Convocações	
<i>Agustina in Two Calls</i>	
Annabela de Carvalho Vicente Rita.....	37

As mulheres de Agustina ou a revolução adiada	
<i>Agustinas's Women or the Postponed Revolution</i>	
Renata Soares Junqueira	51

Garrett pelo olhar dramaturgico de Agustina Bessa-Luís	
<i>Garrett for the Dramaturgical Look of Agustina Bessa-Luís</i>	
Edson Santos Silva.....	64

Três é a conta que alguém fez: cruzamentos das mulheres de Agustina e dos mortos-vivos de Sartre <i>Three Was Someone's Choice: Lines Between Agustina's Women and Sartre's Living Dead</i>	
Sofia de Melo Araújo	81
Quatro máscaras e um par de luvas – da enunciação à narração impossível <i>Four Masks and a Pair of Gloves - Enunciation and the Impossibility of Narration</i>	
Cláudia Capela	91
Autoria feminina e performance em <i>A Sibila</i> <i>Female Authorship and Performance in A Sibila</i>	
Elizete Albina Ferreira	
Maria de Fátima Gonçalves de Lima	108
<i>Fanny Owen</i> , de Agustina Bessa-Luís, como romance de leitura <i>Fanny Owen, by Agustina Bessa-Luís, as Novel of Reading</i>	
Edenilson Mikuska.....	123
Agustina e o erotismo da infelicidade <i>Agustina and the Eroticism of Unhappiness</i>	
Anamaria Filizola.....	138
Eugénia e Silvina, os meios da transgressão <i>Eugénia e Silvina, the Means of Transgression</i>	
Antero Barbosa	154
Ruy Belo e Agustina – A poesia como convívio e homenagem <i>Ruy Belo and Agustina – Poetry as Conviviality and Homage</i>	
Ana Maria Pereira Soares	171
As europas pensadas por Agustina Bessa-Luís <i>The Europes Through Agustina Bessa-Luís' Mind</i>	
Maria do Carmo Pinheiro Silva Cardoso Mendes	186

VARIA

Dom Dinis de Portugal: o trovador peregrino

Dom Dinis of Portugal: The Pilgrim Troubadour

Viviane Cunha..... 205

RESENHA

LEÃO, Isabel Ponce de. Pro litteris. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2019.

Dionísio Vila Maior 225

PESSOA, Fernando. Sobre a arte literária. São Paulo: Assírio & Alvim, 2022. 192 p.

Felippe Lima 239



Dossiê Agustina Bessa-Luís

Este número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* foi concebido como homenagem e revisitação a Agustina Bessa-Luís, no ano do centenário de seu nascimento. Essa “obra proteiforme” (Catherine Dumas) composta por romances, peças teatrais, ensaios, relatos de viagem, biografias e fragmentos autobiográficos mereceu (e vem merecendo cada vez mais) a atenção de renomados estudiosos, como se poderá comprovar pelos artigos aqui reunidos.

Miguel Real abre o Dossiê, com texto intitulado “Como ler Agustina”, em que se apresentam alguns relevantes percursos críticos sobre a obra da autora de *A Sibila*. Na sequência, Catherine Dumas reflete sobre a presença de artistas e poetas na obra de Agustina, com especial foco em pintoras e na poeta Florbela Espanca, como o título do artigo exemplarmente anuncia. Annabela Rita, por sua vez, detém-se na leitura do romance *Fanny Owen* e na “biografia” do Marquês de Pombal, *Sebastião José*. Já Renata Soares Junqueira analisa, sob perspectiva comparativista, as diversas referências intertextuais presentes na peça *Três mulheres com máscara de ferro*, colocando-a em diálogo com obras paradigmáticas da dramaturgia moderna e contemporânea. Dando continuidade ao estudo da obra dramática de Agustina, Edson Santos Silva reflete sobre a forma como Agustina encena a “biografia” de Almeida Garrett posicionando-o em sua conturbada relação com o contexto histórico que o circunscreve. Também centrada na peça *Garrett, o eremita do Chiado*, Sofia de Melo Araújo aborda a personagem feminina, fazendo-a dialogar com as protagonistas sartrianas de *Huis Clos*. Por sua vez, a partir da leitura de *Jóia de família*, Claudia Capela discute a singularidade de certos narradores agustinianos, encarados quase sempre na sua natureza “proteica” e “polimodal”, sem prejuízo, contudo, da “focalização restritiva plural”. Por seu turno, Elizete Ferreira e Maria de Fátima Gonçalves Lima dedicam-se a refletir sobre o universo feminino tal como se apresenta no emblemático *A Sibila*, livro de 1954 que projetou a autora como uma das mais expressivas vozes da ficção portuguesa do século XX. Em seguida, Anamaria Filizola aborda a visão agustiniana a respeito da sexualidade, presente tanto em sua obra ensaística quanto na ficcional. Na sequência, Antero Barbosa articula o “romance faceto” de Camilo Castelo Branco, nomeadamente *Eusébio Macário e A corja* com a obra *Eugénia e Silvina*, de Agustina. Por seu

turno, Edenilson Mikuska propõe o conceito de “romance de leitura” para a análise de *Fanny Owen*, romance de 1992. Deslocando o foco para o território da poesia e de sua recepção, Ana Maria Pereira Soares investiga os modos e as formas como o poeta Ruy Belo apresenta-se como leitor de Agustina. Fecha o Dossiê o artigo de Maria do Carmo Mendes, no qual se busca perscrutar a paisagem cultural europeia, segundo o olhar agudo e céptico da escritora.

A seção Varia abriga o artigo “Dom Dinis no caminho de Santiago de Compostela”, de Viviane Cunha, cujo principal objetivo é mostrar uma faceta pouco conhecida do “rei-trovador”: a de peregrino.

Na seção Resenhas publicam-se comentários críticos acerca de obra recentemente dada à estampa em Portugal: *Pro litteris*, de Isabel Ponce de Leão. O segundo comentário é referente à publicação, no Brasil, de parte da obra ensaística de Fernando Pessoa, sob a chancela da editora Assírio & Alvim.

Na sua multiplicidade de perspectivas teóricas e posições críticas, esta celebração de Agustina vem corroborar o argumento de Eduardo Lourenço, para quem desta obra “de cada ponto pode partir-se para todos os outros sem que haja um círculo de que cada um seja centro. É uma tapeçaria, mas dum gênero especial, aberta”. E o sempre econômico Herberto Helder, nos idos dos anos 1970, assim a ela se referia: “É evidentemente o maior escritor português vivo, e o único com absoluta certeza, visitado com frequência inquietante pelo gênio”.

Isabel Ponce de Leão
Renata Soares Junqueira
Silvana Pessôa de Oliveira



Como ler Agustina Bessa-Luís

How to Read Agustina Bessa-Luís

Miguel Real

Universidade de Lisboa, Lisboa/Portugal

mrealpt@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1960-2103>

Resumo: A partir da interrogação “Como deve o leitor ler Agustina?”, propõe-se uma reflexão acerca da recepção da obra da escritora portuense, em Portugal e no mundo.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Literatura Portuguesa Contemporânea; Estética da Recepção.

Abstract: From the question “How should the reader read Agustina?”, a reflection is proposed on the reception of the work of the writer from Porto, in Portugal and in the world.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Contemporary Portuguese Literature; Reception Aesthetics.

Eu só queria escrever, entrar no coração das pessoas e beber-lhes o sangue, avançando sempre, criando enredos e fazendo saltar as personagens das páginas. Há pouca gente que perceba que escrever é uma espécie de danação em que às vezes se têm encontros com Deus.

(Agustina Bessa-Luís, em O livro de Agustina Bessa-Luís)

Um escritor é uma espécie de xamã que sacraliza a relação do mundo de cada um com todos os mundos.

(Agustina Bessa-Luís, em Contemplanção carinhosa da angústia)

É preciso ter asas quando se ama o abismo.

(Nietzsche)

1 Introdução

A editora Relógio d'Água, de Portugal, encontra-se a reeditar a obra completa de Agustina Bessa-Luís, com fixação de texto de Lourença Baldaque e prefácios esclarecedores de autores portugueses diversos.

É, portanto, o momento justo para lançar a interrogação: – Como deve o leitor ler Agustina? Existe uma cartilha, digamos assim, ou, pelo menos, um guião orientador? A resposta, dada pela autora, é taxativa: Diz Agustina (1988) na epígrafe do seu livro *Aforismos*:

O meu pensamento estende-se de uma maneira caótica [isto é, sem ordem lógica ou racional, segundo um plano pré-determinado] e para o deter recorro ao aforismo. Eu dou muita importância aos aforismos, são como uma fuga ao pensamento [isto é, à desordem do pensamento, registando grandes sínteses].

Do mesmo modo, a primeira citação supra evidencia o estado de paixão fáustica em que Agustina escreve, o que significa que, a partir de uma ideia geral (habitualmente o tema ou centro do romance, sintetizado no título) a autora improvisa segundo fluxos semânticos que lhe advêm à mente, desordenadamente, por vezes labirinticamente, não raro contraditórios. Agustina escreve com o sangue, instintivamente, fora de todo o pensamento lógico e calculista, segundo uma paixão de conhecimento que comanda o registo do texto. Portanto, o leitor deve abandonar-se ao texto, não passear por ele, ficará desorientado, detetará afirmações posteriormente interrogadas, até contraditadas sempre que o narrador abre nova problematização sobre o mesmo tema, recusando o que antes escrevera. *Doidos e amantes*, ou *As fúrias*, ou *Fanny Owen*, ou *Sibila* são exemplares nesta arte singular de Agustina de avançar recuando, como se o romance formasse uma espiral dionisiaca em torno do tema.

Mas, para o leitor habitual de Agustina, coexistem quatro modelos gerais propostos pelos críticos e historiadores da literatura Álvaro Manuel Machado, Catherine Dumas, Silvina Rodrigues Lopes e Maria do Carmo Mendes. O ponto 2 intenta reunir as três primeiras propostas de leitura, separando a quarta (ponto 3) de natureza hermenêutica diferente.

2 Interpretações de Agustina

No artigo “Agustina: paixão, mistério e ironia”, Álvaro Manuel Machado apresenta uma nova ideia, que, aliás, não transcreve em mais

nenhum dos seus livros e textos soltos sobre Agustina Bessa-Luís: “As origens do romance agustiniano” situar-se-iam “entre Nietzsche e Thomas Mann” (MACHADO, 2019, p. 18). Isto é, entre o caos dionisíaco e a harmonia apolínea. Levantam-se sobre uma paixão fáustica, dionisíaca, uma escrita “selvagem”, não racional, não coerente entre as partes. No entanto, apresenta no final uma harmonia singular, nascida do desequilíbrio entre as partes.

Observe-se que o autor inclui a palavra “mistério” no título da sua comunicação, uma das características principais da obra de Agustina segundo Catherine Dumas (2002, p. 19):

Na obra de Agustina Bessa-Luís, tudo é mistério, o ser humano, o movimento, a morte, Deus, a natureza [...]. O mundo organiza-se numa cosmogonia em que se fundem ética e poesia, dando lugar a uma criação que inicia o leitor num mistério radioso, iluminando as trevas, e desmistificando o impenetrável.

Acrescenta a autora: “[...] as suas criações apoiam-se numa realidade tangível em que o narrador capta sinais do apelo do mistério” (DUMAS, 2002, p. 19). Ou seja, sobre e sob a “realidade tangível” (os referentes realistas evidenciados pelos fluxos ou fios semânticos) que Agustina retrata num romance, existe um “mistério” que a fundamenta e ilumina. Ora, são justamente os “sinais” deste “mistério” que o espírito dionisíaco, desmesurado, excessivo, intenta revelar, desassossegando o leitor, exorbitando-o do seu habitual espírito empírico e lógico. Aliás, Teresa Rita Lopes, no “Prefácio” ao livro de Catherine Dumas, afirma ser dominante em Agustina o “culto do excesso” (DUMAS, 2002, p. 7), exprimindo uma “humana necessidade de transpor os limites impostos ao olhar e à razão, mergulhando no mistério fechado num corpo” (DUMAS, 2002, p. 9). Continua a autora do prefácio, “o que estou a chamar de ‘desmesura’ parece-me ser de facto outra maneira de enunciar [...] o ‘culto do excesso’” (DUMAS, 2002, p. 10-11). Excesso aqui não é sinónimo literário de barroco, já que este é tradicionalmente uma construção estética artificial; excesso significa aqui “desmesura”, isto é, uma escrita e uma construção frásica que desafia o espírito da harmonia apolínea.

Neste sentido, segundo Catherine Dumas, Agustina, nos seus romances, estabelece um “jogo de espelhos” (o subtítulo do seu livro é justamente “Espelhismos”) entre o romance e as personagens, criando um “espaço-vertigem (conceito de Gennete)” (DUMAS, 2002, p. 25),

de certo modo sinónimo de espaço labiríntico de escrita, minado por “uma realidade negativa”, alimentada por uma “força de subversão”. É assim que Agustina cria em cada romance uma “harmonia trágica”, que constitui a “harmonia suprema da obra da romancista” (DUMAS, 2002, p. 33), animada por um espírito de subversão, de negação da realidade tal como ela é apresentada à consciência. De desordem. Do aparente caos que é a escrita da autora nasce uma harmonia diferente, como da luz que atravessa o vitral multicolorido de uma catedral medieval nascem clarões com tons e brilhos diferentes.

Este espírito de subversão na escrita de Agustina dever-se-ia à recusa da autora em temporalizar cronologicamente os seus romances. Segundo Dumas (2002, p. 26-27),

a romancista distancia-se duma lógica cartesiana de pensamento [o espírito apolíneo clássico condutor do enredo do romance] ao associar o ato criador [não à imposição de uma realidade exterior, seguida como modelo por outros escritores] à memória. Num olhar assim inspirado, a memória passa a ser naturalmente a chave da criação. É como um mergulho no inconsciente.

“Inconsciente”, denegação do espírito cartesiano ou apolíneo, excesso, desmesura, criação de um “espaço-vertigem”, o “mistério” e os seus sinais, força de subversão, conduzindo a uma “harmonia trágica” podem ser sintetizados no que Nietzsche designou por “espírito dionisíaco” em arte, promovendo a unidade de uma multiplicidade desequilibrada, desordenada, irracional, por vezes delirante.

Assim, a sua escrita baseia-se na memória cultural e existencial da autora e é animada por fluxos semânticos instintivos sem princípio e fim lógicos, dispositivos discursivos em que cada palavra ou cada frase responde espontaneamente (por vezes inconscientemente, não logicamente) às anteriores, concentrando a cada momento a experiência estética da autora aplicada ao tema do romance. Dito de outro modo, não à realidade, mas à memória (Catherine Dumas) como fonte soberana dos romances, e utilizando um termo de Álvaro Manuel Machado, acresce o “imaginário”: “como fonte do imaginário, tudo é pretexto para recomeçar [no interior do romance] [...], tudo ficando afinal em suspenso, como sucessivas fragmentações da poesia do inacabado” (MACHADO, 1983, p. 9-10), “a plenitude do imaginário que também é a plenitude do inacabado, do infinitamente recomeçado” (MACHADO, 1983, p. 10-11). É justamente

a combinação entre a memória e a imaginação que, nos textos de Agustina, criam uma aura de “sobrenaturalidade”, ou, como afirma Óscar Lopes, “É curioso como tão fina e nervosa notação do real parece varrida por um vento de sobrenaturalidade” (*apud* MACHADO, 1983, p. 23).

Por isso, os romances de Agustina provocam medo estético no leitor, medo de não acompanhar com clareza os fios literários da sua escrita, de não conseguir sair do labirinto ou do espaço-vertigem que Agustina criou, um abismo de palavras em que a nomeação das coisas reais tem tanto valor quanto o mistério ontológico que as alimenta. De facto, Agustina Bessa-Luís é a autora portuguesa contemporânea que mais exige do leitor, exige-lhe uma atenção performativa à rede filigranática de palavras/pensamentos, que abrem para novas palavras/pensamentos como se a autora estivesse a falar à vontade, sem constrangimentos, já que o que é dado como adquirido no primeiro capítulo pode ser negado no segundo e no terceiro evidenciado como hipótese ainda a avaliar e no quarto, enfim, como confirmado ou definitivamente negado. Não é um jogo do gato e do rato, é a exploração do tema do romance por aproximações, segundo “hipóteses” de conhecimento (Silvina Rodrigues Lopes). Explicação dada por Catherine Dumas (2002, p. 19), “na obra de Agustina Bessa-Luís, tudo é mistério: o ser humano, o nascimento, a morte, Deus, a natureza, mesmo nos seus elementos mais ínfimos” – e se o enigma se resolve, o mistério não se revela senão por indícios, sinais, e Agustina dá esses sinais ao leitor, que, no final, incorporando os sinais, ficará à porta da revelação. Mas o passo final terá de ser o leitor a dar. Uns verão a luz branca que São Paulo diz ter contemplado na estrada de Damasco, outros não terão conseguido sair negridão empírica da vida, outros, ainda, partilhando uma conceção romântica e apolínea ou clássica do romance, desistirão a meio. Isto é, exige um leitor não erudito, mas muito bem informado sobre a matriz do pensamento contemporâneo¹.

Neste sentido, Catherine Dumas (2002, p. 20-21) exemplifica o “mistério” na obra de Agustina com referências *A Sibila*:

Em *A Sibila*, deparamos com ritos rurais, como a ‘matança do porco’, uma superstição camponesa que, vivida por Quina, permite o acesso ao ‘infinito espiritual’; uma valorização do

¹ Sobre uma possível fundamentação filosófica dos romances de Agustina, cf., como exemplo, Michel Maffesoli, *Entre o Bem e o Mal. Compêndio de subversão pós-moderna*, Lisboa, Edições Piaget. 2003.

‘monstro’ [...] apresentado como Minos, guarda do Labirinto; a importância da dança iniciática. As numerosas personagens que desempenham a função de ‘aias’, guardiães do fogo e do vinho, são também guias que as mulheres embriagadas, grandiosas, lembram as Fúrias fregas [...].

E adverte que “A primeira etapa que as personagens transpõem para a revelação do mistério é a da libertação dos sentidos” (DUMAS, 2002, p. 23). Procurar personagens racionais, logicamente límpidas, claras nas suas intenções e no seu desenho psicológico, é sair frustrado. Interessa-lhe mais o mistério da natureza humana e este, mais do que enigmático, é misterioso.

Agustina, contando histórias sem princípio nem fim conclusivo, lançando hipóteses sobre o tema do romance, enredando-o num labirinto, estabelece uma rede de fluxos semânticos, um conjunto heterogéneo de relações de força entre as personagens e as hipóteses, cuja configuração geral, desequilibrada, por vezes labiríntica, se oferece como narrativa. Partindo de um centro (a rosácea de Álvaro Manuel Machado), multiplica-o em contínuas dobragens (os capítulos), retomando de novo o princípio, ou uma personagem já trabalhada, agora segundo uma outra perspetiva, um outro ponto de vista, animado de um novo fluxo semântico.

É justamente o fluxo semântico que confere realismo ao romances de Agustina, apontando sempre para referentes externos (a realidade exterior), desprezando e/ou minimizando o modelo abstrato e filosófico de narrativa. Assim, escrever é, para Agustina, ressuscitar o elemento caótico do momento da criação estética, recorde-se as suas palavras: “o meu pensamento estende-se de uma maneira caótica”, sem um plano lógico. Neste sentido, toda a escrita literária é, para autora, libertação de impulsos inconscientes, espontâneos, que se transvertem em linguagem literária, é a procura da fixação da fugitiva luz num centro de visão total:

A arte romanesca de Agustina Bessa-Luís me parece ser a procura incessante da palavra que fixa, ainda que momentaneamente, uma relação deambulatória, a relação entre inesperadas correspondências, entre fulgurantes divagações. (MACHADO, 1983, p. 37)

Álvaro Manuel Machado é o único historiador da literatura que apresenta uma justificação para o enigma de Agustina Bessa-Luís não ter, na sua obra, “aquilo a que habitualmente se chama ‘fases’ ou ‘ciclos’”. De facto,

[...] tudo nela se corresponde e entrelaça [...]. Tudo nela é uma espécie de contínua intuição arquitetónica, propícia a construções grandiosas, paralelas e labirínticas que não se sabe bem onde começam nem acabam e que ao mesmo tempo são feitas [...] de ínfimos pormenores que magnetizam, que cristalizam o essencial. (MACHADO, 1983, p. 37)

Em 1984, Agustina Bessa-Luís (1984) fez uma comunicação sobre a teoria do Inacabado na sua obra na Universidade Nova de Lisboa. Catherine Dumas (2002, p. 79) comenta do seguinte modo a teoria do inacabado de Agustina: “Acidentes, diálogos, presenças mudas, tempo e paisagem, tudo está sujeito a uma rotação sem desenlace que é o discurso da incomunicabilidade”; acrescentando:

Em última instância, a estética do inacabado é [...] esse movimento perpétuo da memória [como fundamento do texto] que confunde os leitores temporais [os que tentam seguir uma cronologia] e espaciais [os que precisam da soberania de referentes realistas, como os neorealistas]. Indefinição e infinito estão aqui em relação dialética. (DUMAS, 2002, p. 85)

Num ensaio hoje célebre, Silvina Rodrigues Lopes desenvolve esta tese, concluindo que, na autora, o “inacabado” não significa “inconclusivo”, mas a aceitação de “uma espécie de conclusão da impossibilidade de concluir, que se vai reafirmando” (LOPES, 1992, p. 17) ao longo do romance e de romance em romance. Por isso, designa Agustina como uma “contadora de histórias” (LOPES, 1992, p. 19-20), entrelaçando sem fim (o Inacabado) umas nas outras, de modo que o Inacabado se torna uma prática de inacabamento, levando à inconclusão, estendendo-se de uma maneira caótica (BESSA-LUÍS, 1988). Ou, comprovando as palavras de Agustina, Silvina Rodrigues Lopes afirma “a ausência de um princípio e fim estruturais” (LOPES, 1992, p. 12) nos romances da autora. Do mesmo modo, afirma que as “hipóteses” apresentadas na narração dos seus romances são como um “puro possível sem realidade na ordem da sucessão temporal, essencial no entanto para que ela [a narração] se desencadeie ou prossiga” (LOPES, 1992, p. 12). Comenta Agustina, citada por Silvina Rodrigues Lopes: “Só o que é incompleto aprofunda a noção de nos encontramos cativos dentro do próprio ato criador” (BESSA-LUÍS *apud* LOPES, 1992, p. 13). E, de novo, somos levados ao tema do “mistério” na escrita da autora, isto é, a criação de aforismos, o quadro de universalidade num texto de particularidades reais.

Assim, Silvina Rodrigues Lopes (1992, p. 7) considera que Agustina desenvolve um tipo de romance “alheio a um modelo definido”, partindo justamente de “hipóteses de romances, que cada novo romance inventa”, desenvolvendo narrativas que,

[...] na sua composição integra o desenvolvimento de hipóteses frequentemente contraditórias, como modo de perturbação de saberes e lugares-comuns; pensar as hipóteses de conhecimento que surgem das relações entre as personagens, ou do confronto de ideias como hipótese a pensar.

E Silvina Rodrigues Lopes (1992, p. 13): “No fundamental, trata-se [o inacabado] [...] de uma obsessão do infinito, criadora do mistério [...], Chamemos-lhe [...] a ideia de infinito, ele indicia um caos”, isto é, um texto “selvagem”, instintivo, recorrente, desordenado.

Um fundo misterioso, excessivo, espírito de subversão, sem princípio nem fim estruturais, construção de romances inacabados, em forma de rosácea, que, focando a luz nos vitrais, a distribui multiplamente, socorrendo-se de hipóteses, não raro contraditórias, fluxos semânticos como um fio descontínuo, gerando necessariamente uma narrativa descontínua, desequilibrada, por vezes caótica – todas estas categorias são-nos úteis para afirmar que, mais do que um espírito apolíneo, Agustina constrói alguns dos seus romances segundo um espírito dionisíaco, um espírito de grande sensibilidade estética mas racionalmente desestruturado, diríamos ilógico.

Na *Origem da tragédia*, F. Nietzsche (1982, p. 35) classifica a arte de Dioniso como arte “sem forma”, definida, hoje diríamos, como uma arte de composição livre, obedecendo a ímpetos intempestivos e/ou intuitivos, sinónimos de desvairo e de exagero (excesso): “o desmedido revela-se o verdadeiro” (NIETZSCHE, 1982, p. 51-52), nascido de um magma indiferenciado na consciência e no corpo do artista e expresso amplificadamente, como uma “Fúria” grega a revelar-se. Aplicado sobretudo à dança e à tragédia, o espírito dionisíaco rompe com o princípio da individuação² e o princípio de identidade, sobrevaloriza as

² Cf. Vítor Gonçalves, *Figuras do Dionisíaco na Filosofia de Nietzsche*, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2004, igualmente Toni Montesinos, *Dioniso e as Bacantes*, Lisboa, Prisanoticias Colecciones, 2021, bem como Eudoro de Sousa, *Dioniso em Creta e Outros Ensaio*s, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, e “Um

emoções e as paixões face à racionalidade, a espontaneidade do discurso face aos argumentos das convenções sociais, levando por vezes a um discurso demencial.

Um discurso assim resiste às grandes teorias racionais do romance (até da literatura) e às gramáticas codificadas da narrativa, com as suas morais dominantes. Investe na incerteza e na dúvida, lançando um novelo de “hipóteses” de solução, afinal sempre precárias, quando não desmentidas logo à frente. Há na escrita de Agustina, um ímpeto errante, quase aventureiro, ou, mesmo, um espírito de dispersão concordante com uma das figuras da representação de Dioniso, o deus errante e vagabundo. Mas como Helena Genésio escreve, esta força dispersiva é, em Agustina, contrabalançada por “uma força centrípeta” que faz o seu discurso regressar sempre ao mesmo lugar, “lugar de revelação do humano e do sagrado” (GENÉSIO, 1998, p. 30-31).

Como defende Marina Marques, em *Do moderno e do pós-moderno: projeções da mulher nos espelhos deformativos – G. Flaubert e Agustina Bessa-Luís*, Agustina, nos seus romances, “constrói a imagem de um sujeito fragmentado, *consciente de sê-lo*, que procura reunir os estilhaços disformes, múltiplos e heterogêneos da sua identificação” (MARQUES, 2005, p. 50) – e reúne-os praticando o fragmentarismo, com textos igualmente estilhaçados e heterogêneos.

3 A escrita de Agustina como uma tapeçaria sem princípio nem fim

Maria do Carmo Mendes ativa outro procedimento analítico para ler Agustina – por temas, como se a obra desta autora fosse uma vasta tapeçaria desenvolvida por camadas sobrepostas. Cada romance, ou conjunto de romances, acrescenta nova tapeçaria às anteriores. Já em 1963, Eduardo Lourenço (1994, p. 158) apresentara esta proposta:

A estrutura musical da imaginação de Agustina Bessa-Luís aparece aí [refere-se a *A Sibila*] fixada em suas características essenciais. O diálogo que entretece a mais insólita *tapeçaria* romanesca portuguesa contemporânea continua sendo o dessa como que autónoma, desordenada, e intimamente certa, evocação memorial de um mundo sonâmbulo, mas alucinante de presença, e o perpétuo eco o ou comentário que a autora introduz ou sobrepõe à sua criação.

poema ‘Dionísíaco’ de Álvaro de Campos, sep. revista *Cultura e Vozes*, Rio de Janeiro, vol. 70, nº 7, 1987.

Por exemplo, Maria do Carmo Mendes no seu livro *Idades da escrita* (2016), elencou as referências de Agustina a: 1. “O espírito do lugar. O universo vegetal na ficção agustiniana”; 2. noutro estudo do mesmo livro, elencou as referências sobre jardins, flores, cultura literária, biografias, num ensaio intitulado “O texto e a tela”, relacionando estas duas formas de representação; 3. noutra investigação, tratou do mito clássico em Agustina; 4. e ainda em “representações românticas do Porto”, analisa romances cuja ação decorre no Porto; 5. em “Humores no gineceu” (2017), relaciona algumas representações da mulher na obra de Agustina; 6. finalmente, aplica o novo conceito de eco-literatura ao mundo feminino de Agustina (2017).

A recolha e teorização de Maria do Carmo Mendes apontam o caminho certo para a elaboração de um futuro dicionário da obra de Agustina Bessa-Luís.

Referências

- BESSA-LUÍS, A. *Aforismos*. Lisboa: Guimarães Editora, 1988.
- BESSA-LUÍS, A. *Menina e moça e a teoria do inacabado*. Lisboa: Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 1984.
- DUMAS, C. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- GENÉSIO, H. *Labirinto de escrita / Labirinto de natureza em As Terras do Risco, de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- LOPES, S. R. *Agustina Bessa-Luís e as hipóteses do romance*. Rio Tinto: Asa Editora, 1992.
- LOPES, T. R. Prefácio. In: DUMAS, C. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campo das Letras, 2002. p. 7-11.
- LOURENÇO, E. Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo. In: *O canto do signo*. Existência e Literatura. Lisboa: Ed. Presença, 1994.
- MACHADO, Á. M. *Agustina Bessa-Luís: o imaginário total*. Lisboa: D. Quixote, 1983.
- MACHADO, Á. M. Agustina: paixão, mistério e ironia. In: AA. VV. *Homenagem a Agustina Bessa-Luís*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2019. p. 18-20.

MARQUES, M. *Do moderno e do pós-moderno: projeções da mulher nos espelhos deformativos – G. Flaubert e Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2005.

MENDES, M. C. Agustina: eco-ética no/do mundo feminino. In: LEÃO, I. P. *et al.* (coord.). *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2017. p 133-150.

MENDES, M. C. Humores no gineceu. In: LEÃO, I. P.; MENDES, M. C. *Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Ed. Húmus, 2017. p. 65-74.

MENDES, M. C. *Idades da escrita*. Estudos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. Lisboa: Labirinto das Letras, 2016.

NIETZSCHE, F. *Origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1982.



As irmãs que Agustina nunca teve: Florbela Espanca, Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais

The Sisters Agustina Never Had: Florbela Espanca, Maria Helena Vieira Da Silva, Paula Rego and Graça Morais

Catherine Dumas

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris/ França

catherine.dumas@univ-paris3.fr

<http://orcid.org/0000-0003-1136-9105>

Resumo: Pretende-se estudar a forma como a romancista Agustina Bessa-Luís coloca a noção de “irmã” no âmago da sua relação com as obras visuais que acompanha, e as suas artistas Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais. Para além disso, analisa-se *A vida e a obra de Florbela Espanca* como o livro em que a biógrafa define os seus critérios deste gênero literário. Pondera-se até que ponto a escritora biógrafa se confunde com a romancista e a crítica de arte num novo conceito de ekphrase que tanto se exercita na página como na tela, sendo a noção de atelier comum às artistas e à escritora.

Palavras-chave: ekphrasis; Maria Helena Vieira da Silva; Paula Rego; Graça Morais; Florbela Espanca.

Abstract: We profess to studie the way how the novelist Agustina Bessa-Luís places the notion of “sister” at the center of her relationship with the visual work she accompanies, and the artists Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego and Graça Morais. We analyse *A vida e a obra de Florbela Espanca* as the book where the boiographer defines her standard of this literary gender. We consider whiser the writer biographer gets confused with the novelist and the art critic in a new concept of ekphrase that exercises itself as well in the page than in the picture, as the atelier notion is shared by the artists and the writer.

Keyword: ekphrasis; Maria Helena Vieira da Silva; Paula Rego; Graça Morais; Florbela Espanca.

A relação que Agustina Bessa-Luís mantém com o mundo da arte ao longo da sua obra tece uma rede complexa de referências, aproximações e ímpetus que tendem em anular as fronteiras, tanto dos gêneros literários como das artes. Desde a presença da artista que analisa e comenta a osmose com a obra e a pessoa, Agustina vai desenvolvendo um conceito seu da biografia e da crítica de arte. A partir dos três livros que escreveu sobre/com as três pintoras Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais – *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Siva, As meninas, As metamorfoses* –, e juntando-lhes *Vida e obra de Florebela Espanca* por ser essa a biografia primordial onde Agustina assenta os grandes traços das futuras colaborações com mulheres artistas, me proponho estudar a forma como a romancista coloca a noção de “irmã” no âmago da sua relação com as obras que acompanha. Veremos até que ponto que a escritora biógrafa se confunde com a romancista e a crítica de arte num novo conceito de ekfrase.

1 Irmãs, um conceito de aproximação

A palavra “irmã” é reiterada e vai-se afirmando ao longo do livro *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Encontramo-la pela primeira vez supostamente escrita pela mão da pintora. Eis a citação escolhida pela romancista como texto primordial da sua criação biográfica:

‘A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu possa dizer, aquela que eu sou’ – escreveu a Maria Helena. ‘Com os restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive.’ (BESSA-LUÍS, 1982, p. 23)

A delegação da palavra de Maria Helena para Agustina através da afirmação duma certa sororidade – “Invento a verdade” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 23), afirma Agustina logo a seguir – autoriza a biografia e justifica a aproximação que ela fez *supra* entre a pintora e Marguerite Yourcenar, a partir do seu amor comum dos animais:

O amor dos animais contém muito da desaprovação pelos seres humanos e é próprio dum melindroso estado de revolta que não encontrou a sua linguagem. Em Yourcenar encontra-se uma espécie de disposição nervosa em que a mulher troca a crise da vingança (uma vingança obscura e despersuadida pelo temor cultural) pela forma estacionária do culto das espécies inferiores. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 23)

Agustina inicia aqui a formação de uma espécie *sui generis* de sororidade que se estruturará no exercício literário da biografia. É óbvio que estamos longe da sororidade política tanto de uma feminista como bell hooks, da sua radicalidade, como do interseccionalismo americano. Mas, através da menção desse laço com “espécies [ditas] inferiores”, aparece uma comunidade de mulheres subversivas que se expressam através da sua arte.

Mais à frente, a biógrafa faz sua citação da carta de Vieira da Silva: “Não sei se chego a fazer a biografia da irmã que Vieira não teve, ou se lhe dou o carácter da minha própria biografia. Se formos coincidentes, Narciso afinal tem razão em frequentar os lagos.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 45). Esta segunda ocorrência motivou a redação do título que dei a este meu texto – “As irmãs que Agustina não teve” – e permitiu-me tecer a problemática da sororidade que desenvolvo aqui.

Na parte final do seu texto sobre Vieira da Silva, Agustina volta a citar a dita carta, novamente pela voz da pintora (BESSA-LUÍS, 1982, p. 87-88). Segue-se um comentário da biógrafa a fingir mau humor, socorrendo-se de Cézanne, confundindo a sua tarefa de biógrafa com a do pintor retratista:

Tudo está muito bem, mas eu preferia retratar uma maçã que posasse como uma maçã, e não uma pessoa que não quer posar. De resto, não há modelos voluntários, e Cézanne sabia isso. Por isso disse à mulher dele que posasse ‘como uma maçã’, quer dizer, sem deixa despertar a personalidade, inocentemente. Mas é a coisa mais difícil que há, depois de fazer castanhas em calda (BESSA-LUÍS, 1982, p. 88)

Tratarei, mais à frente, da osmose entre as duas artistas e as respetivas artes, osmose que resulta do conceito de biografia próprio de Agustina. Aqui, a confusão dos gêneros, trabalhada por alguma dose de humor (bom humor desta vez), assimila o retrato pictórico e o retrato [auto]biográfico com a receita de cozinha, metonímia da retórica clássica. Temos, portanto, o registo escrito/sonoro da carta lida pela biógrafa como uma voz interiorizada, o registo visual de Cézanne e o registo gustativo das “castanhas em calda”. Esta forma de sinestesia aproxima as duas criadoras, Agustina e Maria Helena, numa sororidade artística. Segundo a pintora, será a “imaginação” que permitirá tal aproximação. E como encontrar melhor processo do que o sinestésico, neste caso?

A palavra “irmã” reaparece em *As metamorfoses*, livro assinado a par por Agustina Bessa-Luís e Graça Morais. Esta dupla autoria abona a favor de um diálogo interartes equilibrado entre a pintora e a escritora. Tal acontece também com Paula Rego em *As meninas*. Agustina tanto se revê na categoria de artista que assume a par com as duas coautoras destes livros, como na de obras de arte. Em *As meninas*, muito barrocamente, Agustina opera esta aproximação entre as artes tanto da escrita como do desenho para estabelecer a noção da comunidade da arte, “esse mago interior que se chama a arte” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16): “O desenho de Paula é uma escrita. Paciente, determinada, barroca [...]” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16); e, mais para a frente: “[...] tudo aparece no desenho da escrita” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 17-18).

Se o leitmotiev da carta em *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva* aparece ao longo do texto de Agustina como a voz do encontro, acabamos de ver que houve alguma resistência de parte da escritora à sedução exercida pelas palavras da pintora. Isto se reproduz em *As meninas* e já existia em *Florbela Espanca. A vida e a obra*. No entanto, não se repete em *As metamorfoses*. Proponho-me analisar este percurso entre desencontros e encontros, que deu lugar à presença inelutável da biografada.

Florbela Espanca. A vida e a obra pode ser considerado como o protótipo que inaugura as biografias de mulheres artistas, se atendermos à anedota que a biógrafa gostava de contar a propósito da circunstância da sua aceitação e que foi relatada primeiro por Maria Lúcia Dal Farra e por Jonas Leite nestes termos:

Agustina não queria escrever sobre Florbela. Convidada pela editora Arcádia para biografar a poetisa, não dera resposta definitiva, até que, segundo narra Maria Lúcia Dal Farra (2017, p. 3), em um telefonema por engano, um homem pergunta a Agustina se era “Bela” quem falava. Foi uma espécie de sinal de que a biografia deveria ser escrita. Como se fosse o gesto empático que faltava para se alcançar a dimensão afetiva inerente aos trabalhos dessa natureza: “para dizer a verdade sobre alguém é preciso amar esse alguém. Só então se pode amar a verdade que ele personifica.” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 125)

A partir daí, Agustina passa a chamar Florbela de Bela, como se fosse da família, quer dizer como se fossem irmãs. Escrevi sobre este episódio que também ouvi da boca da própria Agustina: “Transforma-se o

amador na cousa amada”, diz o soneto de Camões, e a Agustina foi preciso, portanto, ver-se como “Bela” para poder escrever a respeito de “Bela”, com “certa dose de narcisismo para chamar a si o objecto biografado, dando assim a sua contribuição para a história das metamorfoses recíprocas do amante e do ser amado.” (DUMAS, 1997, p. 200).

No caso de *As meninas*, também existiu o telefonema primordial, mas no sentido contrário a Bela. A pintora cavou um abismo entre ela e a pretensa biógrafa. Agustina conta: “Ouvi a Paula Rego ao telefone e a voz dela não me agradou. Tinha o mesmo tom enervante e desprendido de Vieira da Silva quando falava das coisas de Portugal.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 9). Agustina, naquela altura directora do teatro D. Maria, queria encomendar à pintora “duas grandes telas, ou quatro, para o salão nobre do teatro [...]” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 9). Mas sentiu que Paula tinha “prazer de recusar uma encomenda, por tentadora que ela fosse” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 10). Agustina desistiu do convite e, só em 1992, reatou com a pintora: “Quando pego na pena para escrever sobre Paula Rego, faço-o como se reatasse um antigo encontro. Desde a infância. / Lentamente, desdobro as pregas dessa vida de menina e em muitos detalhes eu estou lá.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 11).

Em *As metamorfoses*, Agustina conta as circunstâncias da sua colaboração com Graça Morais:

Este feliz encontro com Graça Morais merece bem o título de *Maneiras de ser*. Somos uma só uma identidade em múltiplas formas de conhecer o vasto mundo e os seus milagres. [...] somos como irmãs que se desvelam em honrar a mãe Terra, eterna não diremos, mas preparada por nossas mãos a empreender o voo, um dia, para outro lugar no espaço. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 12)

Por um “feliz encontro”, eis como Agustina entra em osmose com a obra de Graça Morais. Pois neste caso, trata-se, com efeito, de osmose entre uma obra e outra. Agustina conta o seu conceito de outridade através desta reflexão sobre o comum, é dizer a comunidade:

O comum tem também uma natureza do que é sublime. Também ele anula os sentidos e se faz exemplar. É para essa perfeição do comum que o homem caminha, e as suas metamorfoses significam os caminhos em que os elementos puros ficam de parte. Demos demasiada prioridade aos elementos puros e vemos como se rebelam os que chamamos perniciosos ou vulgares. Amar o que nos é próximo conclui a nossa verdade. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 11)

Mas a autora também comenta a sua noção de “metamorfose”, que se destaca da de “comum” de forma contraditória, aparentemente paradoxal:

Em cada um de nós existe uma outra pessoa que desconhecemos. Os sonhos, as obras literárias às vezes chegam a travar relações com essa pessoa. Mas raramente a conseguem amar pelo que ela introduz no meio controlado em que nos abrigamos como numa concha protectora, o princípio da desordem e do medo. Para olhar de frente os nossos sonhos é preciso muita coragem; é preciso, sobretudo, uma aliança com a alma humana, constituída por uma diversidade de unidades hereditárias. O homem é uma partícula que, de vez em quando, se desprende da massa colectiva, dando origem ao mistério da metamorfose. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 101)

A divergência de pontos de vista entre estas duas citações do mesmo livro, *As metamorfoses*, não surpreenderá o leitor da obra de Agustina, pois a autora o habituou a uma certa desestabilização conceitual. No primeiro caso, o ponto de vista é de natureza ético. No segundo, trata-se de uma introspecção de teor psico-psicanalítico e da elaboração duma teoria da criação artística continuada ao longo da obra. Em ambos os casos, a osmose e a metamorfose contribuem à explicação do mecanismo psíquico do artista. Num artigo meu, debruçei-me nas “mediações femininas” que actuam na obra de Agustina para “repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade” (DUMAS, 2017, p. 57). Florbela Espanca, por ser poeta, afasta-se da arte da romancista Agustina. Por isso mesmo, a sua biografia também actua no sentido de investigar a psique do criador, no intuito de criar a tal “unidade do ser” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 45). Em *A vida e a obra de Florbela Espanca*, a autora pretende biografar a poeta paralelamente à sua época: “A biografia tem que ser o modelado de algo que constitui o mais íntimo duma sociedade” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 45). Só que a arte faz às vezes da magia. No mesmo livro, Agustina fala do “elemento mágico da poesia”. E acrescenta que Florbela “Escreve versos, como os primeiros homens desenhavam os caracteres rupestres. Nela, a estética parte directamente do exorcismo face ao objeto.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 24). Já nesta primeira biografia duma artista, encontra-se a menção do desenho que, como já vimos, será tão importante para operar a osmose entre Paula Rego e a sua biógrafa. Mas em *Longos dias têm cem anos*, a osmose entre biógrafa e sujeito biografado era anunciada nestes termos: “‘Eu também sou pintor’ – digo” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 86).

2 Biografia e ekfrase

Agustina passa, portanto, da escrita biográfica como narradora omnisciente (*Vida e obra de Florbela Espanca; Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*) à escrita a quatro mãos (*As meninas; As metamorfoses*). Com Florbela Espanca, Vieira da Silva e Paula Rego, ela observa uma regra da biografia canônica, a cronologia, dando relevo à ascendência e à infância das biografadas: “Quando pego na pena para escrever sobre Paula Rego, faço-o como se reatasse um antigo encontro. Desde a infância.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 11). A importância que a infância tem no texto [auto]biográfico ganha em intensidade quando, em *Longos dias têm cem anos*, Agustina lembra uma conversa com o casal de pintores, no atelier de Abbé Carton, enquanto vai articulando “esta biografia”: “Ao mesmo tempo, tudo acontece e muda: a infância de Vieira e a minha, ambas peregrinas boémias de quatro anos [...]” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 85). No mesmo livro, a biógrafa estabelece uma conexão com a biografada ainda mais profunda e intrincada, a partir de um quadro especial o da pequena sereia. Conta Agustina:

Um dia eu vi no atelier de Vieira o pequeno quadro da Sereia. É um óleo sobre madeira; a sereiazinha de olhos verdes não tem mais de cinco anos, como a Maria Helena, em Hastings, quando viu o *Sonho duma noite de verão*. [...] Então, naquela tarde pálida do inverno parisiense, eu tive um capricho: ‘Compro-lhe a sereia’ – disse. [...] Maria Helena riu-se: ‘Não a vendo, é o meu talismã’ [...] A verdade é que eu tive pela *Sereia* um amor infantil e sério, como quando uma criança descobre uma coisa preciosa [...] (BESSA-LUÍS, 1982, p. 51)

Agustina, posteriormente, em *O livro de Agustina*, a sua foto-autobiografia, retoma esta lembrança da “pequena sereia de cinco anos”, para ligar à sua própria infância (BESSA-LUÍS, 2002, p. 109). Regressando ao nosso *corpus*, em *As meninas*, Agustina comenta personagens de crianças a voarem nos quadros de Paula Rego, especialmente em *A terra do nunca*. Escreve:

As crianças a voarem são do mais maravilhoso. Estão em posições de quem acorda dum sono tranquilo, os cabelos voam, os braços estão estendidos com graça [...] Em *A terra do nunca*, a mesma menina deixa-se levar sobre o mar onde acontecem coisas extraordinárias. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 72-71)

“Maravilhoso” e “extraordinárias” apontam para o a ligação da infância com o universo do maravilhoso presente tanto na obra da pintora como na da escritora. É mais uma pedra de toque entre elas. Há num romance de Agustina uma criança que atravessa o quadro de Rembrandt, *A ronda da noite*, conferindo-lhe a mesma qualidade do maravilhoso. Chama-se esta criança Saskia e é definida pela romancista como a “paquena feiriceira” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 294).

Ligadas à infância, as casas têm uma preponderância em toda a obra de Agustina. A biógrafa revê-se nas casas sucessivas de Paula, em Sintra, e até a de Paris, da rua de Abbé Carton onde se destacam “a escada em espiral que se implanta no centro da sala” e o “armário iluminado” que lhe “faz lembrar um presépio onde cristalizou uma história” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 28). Desde a sua novela *Mundo fechado* (1948) é que sabemos a importância da casa na obra romanesca de Agustina. Enfatiza-se no romance *A sibila*, com a famosa Casa da Vessada. A casa é religada à infância e se, em *Longos dias têm cem anos*, a casa onde Maria Helena passou a infância em Sintra nunca é mencionada pela pintora, o que Agustina deplora. É-lhe, portanto, imprescindível estabelecer uma ligação com esta casa pela imaginação:

Imagino a casa de Maria Helena, em Sintra, e dá-me que pensar porque não fala nela. A Casa é a mastaba, a creche franciscana ou mesmo o lugar de prazer sempre revisitado. Dela temos sempre memória do leito, da escada, da mesa, do fogo, do armário de remédios, do quarto escuro, das malas de viagem que raramente se abrem. Porém, quando Maria Helena fala da infância, a casa não aparece nunca. [...] o fundo juvenil de Vieira diz-nos: ‘Procura a casa...’ E ela aparece: um chalé mergulhado na verde mata, um jardineiro varrando as folhas, uma sineta no canto esquerdo da porta de serviço. Quando eu era criança, admirava as casas que tinham uma sineta assim e que servia para tocar para o almoço [...] (BESSA-LUÍS, 1982, p. 87)

Em *As meninas*, Agustina opera a simbiose entre a sua imaginação e a de Paula Rego:

Não sei que quadros faria Paula Rego a partir de Elsinor. Se visse os estanques com negras carpas, dessas que se diz que são imortais, o que pintava ela? E preciso chegar ao pólo da imortalidade (um deles talvez seja o castelo de Elsinor) para pintar um jardim. Sem árvores, não é necessário que tenha árvores. Basta que tenha um

pouco de azul e santas nos seus nichos e patamares. E *As meninas*, evidentemente. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 122-123)

Agustina conclui o texto deste livro a quatro mãos por este postulado: “Só a imaginação” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 124). Em *Longos dias têm cem anos*, fala num convite que fez a Vieira da Silva para ela conhecer o seu jardim. Mas ela não foi e Agustina comenta:

Sei que o meu jardim tinha espécies raras que se perderam: a passionária, as clematites, a flor do tabaco, e outras. Agora, nem Maria Helena, nem ninguém, as pode ver mais aqui, e, assim, essas formas, que o espírito humano levaria ao extremo da sua expressão, morreram. Não as ver foi como matá-las, na verdade. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 65-66)

Maria do Carmo Mendes escreve sobre o relacionamento de Agustina com a natureza, falando de:

as posições da própria escritora sobre o modo como o ser humano deve relacionar-se com ela, encarando-a não como um objeto de mera contemplação, mas como um sujeito vivo que deve ser cuidado, acarinhado e respeitado. (MENDES, 2017, p.133)

Agustina critica Marguerite Yourcenar, que ela integrou, no entanto, na sua sororidade, como aludi *supra*, por não ter “a cultura celta e vegetal” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 107). A portuguesa revê-se nos jardins da infância:

Antes de ser público, o jardim foi uma criação que englobava a geometria e a metafísica. Tinha portões que o separavam do mundo, para lá dos muros era a selva. Havia mesmo jardineiros que incluíam uma parte de selva no jardim, atribuindo-lhe o papel do inconsciente, do impulsivo e do que é enigmático na pessoa. Quando alguém atingia um nível de fortuna elevado, chamava um famoso jardineiro para lhe traçar, com esquadro e compasso, a área dum jardim. Tinham lugares de repouso e de passeio, lagos com peixes onde viviam às vezes salamandras. Grandes tílias bordejavam as avenidas, grutas com estalactitas falsas eram cavadas no chão. Desenhava-se ao centro um bosque encantado, com árvores exóticas, silenciosas como as árvores das florestas mortas. Havia desses jardins no Porto que eram feitos para uma amante muito amada. Eu própria sou um pouco evadida dum jardim desses onde as crianças entravam para profanar, porque não tinha sido pensado para crianças. (BESSA-LUÍS, 20014, p. 120-121)

O jardim de Agustina, contrariamente ao pintado por Paula Rego, tem muitas árvores. Em toda a sua obra, as árvores são o objecto de uma crença xamânica no seu poder espiritual. Quanto a mim, esta linha de força fica perfeitamente evidenciada no conto breve que fecha o livro de crônicas intitulado *Contemplação carinhosa da angústia*, “O castanheiro do Gólgota” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 363-364). Em *Longos dias têm cem anos*, Agustina fala outra vez do seu jardim da Rua do Gólgota, imaginando um encontro com Vieira da Silva debaixo da magnólia rosa:

Também há um sítio bom para encontrar Vieira da Silva: debaixo da magnólia rosa, quando ela floresce no meu jardim. As pétalas caem e parecem mãos cortadas, como a daquela princesa que prometeu dar a mão a um califa que não amava e lha mandou de presente, como uma magnólia morta. (BESSA-LUÍS, 1984, p. 107)

Indissociável da infância é a figura do pai que cela a sororidade das artistas numa estrutura familiar semelhante. Para Agustina, tal como para Yourcenar, (auto)biografar significa alicerçar o presente numa vida no passado numa linhagem. É o que ela faz em *A vida e a obra Florbela Espanca*, quando escreve:

É preciso conhecer os antecedentes dessa mulher, ao mesmo tempo rendida e insubmissa que foi Florbela Espanca, para que a sua reidade seja de facto desapossada do preconceito, para dar aceso à transcendência a que toda a criatura humana tem direito. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 34)

Escreverá mais tarde que “É impossível compor o perfil biográfico de alguém sem ter em conta a cave bachelariana, o antepassado.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 22). A impotência do pai nos retratos psicologizantes da autobiógrafa explica-se, tanto por uma indagação do inconsciente da biografada, como pela vontade de desconstruir uma estrutura patriarcal da sociedade, através do conceito de sororidade que ganha desta vez um teor político. A sua insubmissão, Florbela, filha das ervas, deve-a ao pai: “É dele que Bela tem o génio irascível e repentino.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 35). Florbela biografada por Agustina ecoa com muitas personagens femininas da sua obra romanesca, em primeiro lugar com a Quina de *A sibila*, que têm um mixto de veneração e de condenação com respeito ao pai. É o caso de Vieira da Silva quando Agustina lhe faz dizer: “‘Nunca trabalhou’ (...), com uma espécie de interrogativa memória. Tinha muito talento e era inventivo e inovador.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 57).

Para Agustina, Paula Rego, em *As meninas*, desconstrói a figura do Padre Amaro do romance de Eça para o transformar em “o pai”:

Mas o padre de Paula é realmente o pai. A maneira como põe a mão na cabeça da jovem equivale a uma consulta. Ela protege o peito com o manto azul, o manto da virgem. Parece prestes a levantar-se e a sair da sala. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 44)

Na relação das suas heroínas com o pai, há, em Agustina, tanto nos romances como nas biografias, uma suspeição de incesto. Mais à frente em *As meninas*, a escritora conta:

Os antepassados de Paula Rego decerto têm uma função importante na sua pintura. O pai está perto nas ocasiões mais interessantes da vida da menina. A quinta da Ericeira rejubila, enche-se de amigos, festeja-se uma caçada, um aniversário, a morte do rei. É quando o homem da casa se manifesta. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 54)

Agustina contrapõe à figura do pai o grupo das mulheres “numerosas, criadoras de ritos, e que se alimentam, curam, tratam, lavam, cozinham, rezam. Sem elas a casa seria muda e sem graça.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 56). Em *As metamorfoses*, Agustina reinterpreta a personagem da Sibila, em particular a sua relação com o pai:

O pai, se estava presente, olhava-a com doçura. Esse olhar era tudo quanto ela queria; voltava ao trabalho, a sua forma de sedução. Era uma sedutora de génio, a paixão tornava-a incansável [...]. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 80)

A sociedade onde vive a Sibila é matriarcal:

A Sibila ainda que amasse o pai entranhadamente, não o reconhecia como o chefe duma linhagem. Só as mulheres transmitiam o sangue e o nome. Não se sabia donde vinham aqueles costumes, mas obedeciam-lhes. Por despeito talvez, os homens tornavam-se indolentes e amigos de prazeres. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 82)

O amor ao pai é, para Agustina, um sentimento trabalhado pela contradição¹. Fala, a propósito de Florbela, de uma “ligação falhada ao

¹ Já escrevi sobre a estética da contradição em Agustina Bessa-Luís, que uma dicção é “possível, múltipla e paradoxal, produzindo um texto cuja legibilidade é condicionada pelo dizer ‘contra’” (DUMAS, 2017, p. 57).

pai” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 113), e, lembrando a Sibila, ela escreve: “[...] ao recordá-lo de forma mais intensa, ele se tornava num inimigo.” (BESSA-LUÍS, 2007, p. 100). Em *As metamorfoses*, Agustina vai buscar a um romance inédito de juventude, *A água da contradição*, uma personagem que encarna este conceito:

Ela própria, por um vertiginoso desejo de conhecer o mundo pelo lado heróico (como Santa Teresa de Ávila, sua meia-parente por coisas da imaginação, entrara muito depressa pelos caminhos da contradição. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 16)

Notemos, de passagem, a menção da figura de Santa Teresa de Ávila, muito presente na obra romanesca e aparentada à autora, no que diz respeito ao seu mito pessoal.

O pai é uma das muitas personagens das biografias de mulheres de Agustina. Nota-se, na cronologia dos quatro livros que analizo, um crescendo da invasão da categoria ficcional da personagem. Este processo entra no marco da porosidade entre os gêneros literários. Vimos que, em *A vida e a obra de Florbela Espoanca* e em *Longos dias têm cem anos*, o cânon biográfico clássico, quer dizer o esboço de uma “linha de vida”, ainda impera (GUSDORF, 1991a; 1991b) ligada tanto ao real socio-histórico como ao real cotidiano da biografada. Estes dois livros são organizados com uma antologia final – tanto dos poemas de Florbela como dos quadros de Vieira da Silva, consoante os padrões da coleção ‘A vida e a obra’ da Arcádia copiados no segundo caso. No que respeita a Paula Rego e a Graça Morais, podemos falar numa verdadeira ekfrase na qual texto e imagem caminham a par no desenrolar do livro. Em *As meninas* e *As metamorfoses*, as personagens ficcionais invadem e subjugam o texto biográfico. Na biografia de Paula Rego, a próprias *Meninas* são as personagens da ficção que Agustina nos conta com um gesto ekfrástico, havendo nos quadros uma quantidade de personagens secundárias – humanas e animais – que contribuem para estender a narrativa. Quanto ao livro a quatro mãos com Graça Morais, a autora insiste no conceito de metamorfose que lhe permite contemplar a infinidade de personagens que, paralelamente aos retratos pintados por Graça Morais, se multiplicam ao longo do texto. De entrada, Agustina explica-se:

Nesta peregrinação pelos meus romances (e que pode incluir mesmo as biografias), as variadas vocações impostas pela natureza da pessoa são contempladas. Mas, em resumo, acontece que a

alquimia das metamorfoses é implacável: o que é dominante como herança genética impõe-se aos gostos da educação e à vontade imaginária. Sempre acabamos por ser o que somos na pluralidade dos nossos sonhos. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 9)

A seguir esta introdução de um texto chamado de “peregrinação”, aparecem as personagens, duas irmãs cuja vida vai sendo narrada por Agustina que, encontrando-lhes rapidamente um nome – Carolina e Alberta –, faz delas personagens de ficção. Jonas Leite explica nestes termos a contaminação entre o gênero biográfico e o gênero romanesco:

À vista disso, Agustina Bessa-Luís executa uma junção de aspectos da biografia somados a aspectos do romance, criando uma potência ímpar para o livro debatido, pois aquilo que a biografia não poderia dar é franqueado pelo romance, haja visto que “o biógrafo tem uma deficiência com relação ao romancista na medida em que não pode evocar a vida interior da sua personagem. Falta-lhe as fontes que lhe permitiram penetrá-la, ao passo que o romancista sempre dá largas à fantasia” (DOSSE, 2009, p. 59). O reverso também é possível, justamente pela noção de “verdade” que é vista como um atributo das biografias e como faltante aos romances. (LEITE, 2020, p. 28)

A própria Agustina, em *As metamorfoses*, salienta a ligação que faz logicamente entre as categorias de personagem e a de metamorfose:

Deste modo, as personagens dum livro são como cristais de gelo prontos a tomar formas diversas, prontos ao desaparecimento mas não ao seu final. É o caso de tantas figuras de romance que a crítica simplifica reduzindo-as a uma fossilização. [...] O indivíduo não contém apenas o duplo, mas muitos outros que reclamam a sua identidade desde o mais profundo do seu ser. (BESSA-LUÍS, 2007, p.16)

Em *As meninas*, temos já um exemplo da viragem ekfrástica de *As metamorfoses*. É a propósito das personagens das criadas dos quadros de Paula Rego a partir das quais Agustina alude à *Madama Bovary* de Flaubert. Logo a seguir, a escritora fala do seu romance *Vale Abraão* no qual deu uma versão da diegese do romancista francês contextualizada no Alto Douro do século XX. Enfatiza o grupo das personagens das criadas: “Esta vida de interior está descrita na *Madame Bovary*, mas sem

aquele acompanhamento de servas a que eu dei mais significado no *Vale Abraão*. É o ginecéu, quando não o harém.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 43). Retoma, a propósito do quadro de Paula Rego *A menina e o cão*, a coorte das “pessoas visionadas de Paula”:

E vem até ela a sua corte, criadas, gente da casa, animais, pessoas visionadas como o cadete, que decerto pertence a uma fita de cinema e não é real. Nem tudo se pode interpretar, nem tudo tem que ter sentido. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 64-65)

A propósito dos quadros de Vieira da Silva, a biógrafa diz que são “Quadros que não têm começo nem fim, que são puro espaço” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 60), e faz, logo a seguir, a ligação com as personagens dos seus romances: “Eu gostaria que as minhas personagens não tivessem nome, que corressem pela minha pena como um delgado fio suspenso do orbe.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 63). Esta relação constante entre a tela e o romance funciona perfeitamente com Paula Rego graças às narrativas que ela faz nos seus quadros. Mas, com Vieira da Silva, podia parecer menos evidente. Agustina, crítica de arte, aprende com a “irmã” pintora a depurar os seus romances, a fazer com que, como para os quadros de Vieira da Siva, estes se desenvolvam no “puro espaço”.

Com a ekfrase, Agustina desvenda e aprofunda as escolhas estéticas da segunda metade da sua obra. A partir da biografia de Vieira da Silva (1982), a autora declara que “Essa experiência inútil que é a arte [...] é, no entanto, uma coisa explosiva.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 71). Também a propósito da infância partilhada com Vieira da Siva através da memória, Agustina desenvolve a sua teoria dos “invisíveis”, quer dizer dos artistas em devir:

Transfegava-se o vinho, e ele tinha uma cor ruiva, cheia, dourada, nas celhas pretas. Eu molhava o dedo e provava, gozando já não o sabor mas o esquecimento, o dom invisível em que me ia criando. Os invisíveis são temíveis; por isso têm que provar a sua existência mais do que outros quaisquer. Por isso pintam ou escrevem e, forçosamente, se fazem notados. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 85)

Do romance, Agustina parte para encontros com artistas femininas nas suas biografias. Ao elaborar a sua teoria intrínseca da biografia, ela abre-se à ekfrase. Na última etapa deste processo de criação, consegue a fusão máxima das artes, pintura e escrita, fazendo com que a obra

de Graça Morais e a sua própria se acompanhem mutuamente numa “peregrinação” não só pelos romances senão também pelas *Metamorfoses* de Graça Morais. Os conceitos de ekfrase e de metamorfose acabam por se confundir no marco duma ficção comum às duas obras, como se tratasse de duas irmãs gémeas. Finalmente, o escrever-pintar é próprio do atelier de Agustina. Na rua de Abbé Carton, no atelier de Vieira da Silva, ela declara: “Aqui estou no atelier que já é um pouco minha morada, na qualidade de invisível.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 85).

Referências

BESSA-LUÍS, A. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

BESSA-LUÍS, A. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

BESSA-LUÍS, A. *Mundo fechado*. Coimbra: Mensagem, 1948.

BESSA-LUÍS, A. *O livro de Agustina*. Lisboa: Editora Guerra e Paz, 2002.

BESSA-LUÍS, A.; MORAIS, G. *As metamorfoses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

DAL FARRA, M. L. A Florbela de Agustina. *Labirintos: Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses, Feira de Santana*, n. 1, p. 1-13, 2017.

DOSSE, F. *O desafio biográfico, escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DUMAS, C. As mediações femininas na obra de Agustina Bessa-Luís: repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade. In: LIMA, I. P. de; LEÃO, I. P. de; FONSECA, L. A. da; ARAÚJO, S. (coord.). *Ética e política na obra de A B-L*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017. p. 23.

DUMAS, C. Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega, 1997. p. 195-204.

GUSDORF, G. *Auto-Bio-Graphie – Lignes de vie 2*. Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991a.

GUSDORF, G. *Les écritures du moi – Lignes de vie 1*. Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991b.

LEITE, J. A(s) Florbela(s) de Agustina Bessa-Luís: biografismo, desmistificação e remitificação em Florbela Espanca, a vida e a obra. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 34, p. 20-39, jul./dez. 2020.

MENDES, M. do C. Agustina: eco-ética do/no feminino. In: LIMA, I. P. de; LEÃO, I. P. de; FONSECA, L. A. da; ARAÚJO, S. (coord.). *Ética e política na obra de A B-L*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017. p. 133-150.

REGO, P.; BESSA-LUÍS, A. *As meninas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.



Agustina em duas Convocações

Agustina in Two Calls

Annabela de Carvalho Vicente Rita

Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa/ Portugal

annabela.rita@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1541-3006>

Resumo: Este trabalho visa observar o modo como Agustina Bessa-Luís se relaciona com a biografia e a história em *Sebastião José* (2003) e *Fanny Owen* (1987). Na Política e nas Letras, são grandes figuras do seu tempo, envoltas em luzes e sombras, mitificadas pelas comunidades, influentes ainda no imaginário nacional; personalidades que Agustina perscruta de um modo singular.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Marquês de Pombal; Camilo Castelo Branco; mito; Portugal.

Abstract: This work aims to observe how Agustina Bessa-Luís relates to biography and history in *Sebastião José* (2003) and *Fanny Owen* (1987). In politics and in literature, they are great figures of their time, shrouded in lights and shadows, mythologized by the communities, still influential in the national imagination; personalities that Agustina scrutinizes in a unique way.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Marquis of Pombal; Camilo Castelo Branco; myth; Portugal.

Tudo se justifica no destino ou na ficção. No verbo e na imaginação. Agustina, moderna *Sibila*, revisita o passado, convocando-lhe protagonistas destacados, polémicos, agigantados pelas circunstâncias,

envoltos no *chiaroscuro* dos mitos luminosos e negros. *Convoca-os*, dialogando com os seus fantasmas, perscrutando-lhes a intimidade, os pensamentos, os sentimentos, buscando o homem por trás do mito.

Marquês de Pombal e Camilo Castelo Branco são dois *convocados* que ela selecciona na história, revitalizando-lhes os gestos por trás da máscara oficial, congelados numa pose, sinalizando os sentidos da vida comunitária de um Portugal em metamorfose nos sécs. XVIII-XIX.

Marquês de Pombal

Foi ele Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal e Conde de Oeiras (Lisboa, 13 de maio de 1699 – Pombal, 8 de maio de 1782) e dominou o seu tempo.

José-Augusto França (2004) considera Lisboa como a primeira cidade do Ocidente no quadro do urbanismo das Luzes, entre a fundação de S. Petersburgo e a de Washington. Ora, no seu centro, a monumental estátua do Marquês de Pombal, erguida pelos filopombalistas, impõe-se como um vulto inquietante na confluência dos seus mitos negro e luminoso: indecise irremediavelmente os contornos dessa História nacional em que nos compreendíamos, fantasmizando-a com o seu negativo, fazendo reconhecer nela a duplicidade, a elaboração metamórfica. Suspensos desses nossos fantasmas, perturbados, protagonizamos a *crise de identidade*, essa crise que tem atravessado a nossa cultura, emergindo na arte, na reflexão, nas iniciativas institucionais¹.

Em ponto de fuga, evocamos o *Retrato do Marquês de Pombal* (1766), por Louis-Michel van Loo e Claude Joseph Vernet². Na espectacularidade da cortina à esquerda, sublinha-se a responsabilidade de Pombal na paisagem que mostra com gesto teatral: Lisboa imperial à beira Tejo, que aponta com a esquerda numa alusão à expulsão dos Jesuítas, ao controlo do Tribunal do Santo Ofício e à submissão da Igreja portuguesa, mas também à vocação atlântica do reino, representada pelo Mosteiro dos Jerónimos, ao fundo.

¹ Sobre isto, cf. passim a trilogia de Rita (2014, 2018, 2019).

² Pintado de acordo com os esboços enviados de Lisboa por Joaquim António Padrão e João Silvério Carpinetti e, em conjunto com Claude J. Vernet, autor dos fundos marinhos. Foi encomendado, de Lisboa, por Gerard Devisme, inglês, e David Purry, suíço, comerciantes beneficiados pela política de Pombal.

As alegorias do *Comércio*, *Artes e Indústria* rodeiam a estátua de D. José I, simbolizam as reformas nessas áreas e, no rescaldo do terramoto de 1755, a estratégia com ideário do racionalismo iluminista, do despotismo esclarecido com espírito pragmático, inquestionável na reconstrução de Lisboa, simbolizada tanto na estátua equestre de D. José, no centro da nova Praça do Comércio, que substituiu o velho Terreiro do Paço, como nas plantas que repousam debaixo da sua mão direita e sobre a banqueta, a seus pés no seu *Retrato* supracitado.

O centro de Lisboa (a estátua) e o da vida da nossa modernidade (Camilo e o Romantismo) conformam, assim, o *coração geocultural* do país e tornam-no epicentro de novo sismo cuja intensidade e cujos efeitos ultrapassam largamente os de 1755, cenário em que o Marquês de Pombal se agigantou para a posteridade. A visibilidade explosiva daquele ofereceu-o em espectáculo a toda a Europa; a discrição implosiva deste interioriza-o traumáticamente no imaginário português.

Mythos e logos confraternizam na geração do novo monstro, fantasma da História, e conformam a nossa consciência e identidade nacionais. Afinal, os monstros são projecções da nossa alteridade negativa, daquilo que, com horror, queremos exorcizar definitivamente. E, no espelho da História, alguns reflexos persistem nessa figura a chocante *chiaroscuro* que provoca uma interpelação de historiador Marc Bloch aos seus homólogos portugueses: “Pombalistas, antipombalistas, digei-nos tão-somente quem foi Pombal” (SERRÃO, 1984, p. 353).

Camilo foi apenas um dos responsáveis pela construção do mito negro do Marquês de Pombal, é verdade, mas talvez possamos considerá-lo o que mais emblemática e esteticamente para ele contribuiu, dominando como dominava o panorama cultural português da segunda metade do séc. XIX.

A pena camiliana procurou fazer na mitologia nacional o que o romancista advogou que as “vassouras” fizessem à estátua do Marquês, terminando com tão escandalosa “impunidade”: “desabá-lo” e espectralizá-lo na História, ensanguentado pelo sangue derramado, à semelhança dessa outra figura temida da Transilvânia que a ficção gótica, com Bram Stoker, assumiu e que a contemporaneidade tem revisitado a ponto de, na familiaridade com ela, a querer humanizar pela capacidade de amar: Drácula, cinematograficamente imposto por Bela Lugosi (anos 30) e afectivamente fragilizado por Gary Oldman (*Bram Stoker's Dracula*, 1992).

Com a sua “Última façanha” (título do penúltimo capítulo antes da conclusão), o incêndio da Trafaria, o Marquês suspende-se sobre as chamas desse “pavoroso incêndio”, hesitante entre duas figuras espectralizadas pela História e pelo discurso colectivo: Nero e o conde Vlad Tepes, “o empalador”. Responsável pelo incêndio e ansiando “cevar-se, remoçar-se no sangue” (BRANCO, 1900, p. 288) da população da Trafaria, emerge como seu homólogo nacional.

A actualidade tenta aliviar desse negro lutuoso e tétrico o Marquês. Isso nota-se, p. ex., nas comemorações dos 250 anos do terramoto e da reconstrução de Lisboa, com imagens que capitalizam a sua figura (ou que lhe reconhecem o capital imaginário positivo). Mais do que isso: aspira a revê-lo com objectividade, como o sinaliza o projecto da edição da obra completa pombalina em preparação sob a direcção de José Eduardo Franco, Pedro Calafate e Viriato Soromenho-Marques. 32 volumes criticamente anotados que permitirão responder a Marc Bloch³.

Agustina Bessa-Luís, autora de camiliana linhagem, justifica-o aí, respondendo a Camilo e aos inimigos que lhe identifica e enumera, responsabilizando-os pelo sombreado que vai dominando, postumamente, a figura do Marquês, resposta denunciada pelo uso obstinado do nome próprio que Camilo usara acusadoramente (“Sebastião José”):

De certo modo, Portugal escapava pela tangente a tudo o que pudesse significar um movimento histórico; a própria mediocridade conservadora que lhe era tão cara estava penetrada de um movimento que a duquesa de Abrantes, a mulher de Junot, em 1805, haveria de chamar ‘à esquerda ou à direita mas, por exemplo, jamais em linha recta. [...]

Assim, Sebastião José não teve remédio senão ‘ter medo’, ao lado de um soberano medíocre [...]. [...] [O] seu consulado foi minado pela teoria da autoridade indiscutível, quando a autoridade tem de ser discutível, para permitir aos homens o direito ao irresistível passo para diante.

Fora da sua natureza aristocrata, o ministro só podia entrar no campo da burguesia, e foi isso que lhe deu um tom de ferocidade, tão próprio da ambição raciocinadora. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 12-13)

³ Cf. FRANCO, CALAFATE, SOROMENHO-MARQUES (2018-2023).

Fá-lo, “[vendo-o], não sem certa admiração” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 14). E, fazendo-nos imaginá-lo em “mesa de autópsia”, manipula as nossas emoções e afectos a seu favor:

Agora que esta portentosa figura jaz, autopsiada, com o seu grande coração tornado num músculo frio, vemos que a vida de um homem é feita de inúmeras circulações inacabadas [,] [...] lances incompletos dos quais transitou para outros de que nunca teve propriamente a chave. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 14)

E essa estratégia manipuladora insere a letra agustiniana na tradição dos que o observam emocionalmente, linhagem onde ele se mantém “detestado por muitos, admirado por outros”, em “controvérsia” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 4), nas palavras apresentacionais de Piedade Braga Santos.

Agustina continua, assim, um trabalho perscrutador do *homem* entre duas imagens suas, a do “jovem fidalgo que andava pelos caminhos de Soure como um vagabundo” e a “[d]’aquele Ministro no seu desterro” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 276), que apresentou significativamente intitulado com o nome próprio do homem e sob o signo ficcional (*Sebastião José*), em cuja contra-capa se afirma a impossibilidade da indiferença, a inevitabilidade da emoção. Por isso confessa o seu “prazer não isento de angústia que é a excelência dada à morte soberana” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 11). Trabalho onde lhe busca sem sucesso homólogos:

O Marquês estava doente, receitado a caldos de víbora, o que parece imaginação para um Macbeth das Beiras. Ele não tinha, como se disse, a ocasião da dúvida. E, se alguma vez morasse na ponta da Dinamarca, naquela fortaleza cercada de diques que é Elsinor, era para considerar com a luneta de cabo o mar cinzento onde balouçam os barquinhos pesqueiros suspeitos de contrabando. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 246)

Trabalho onde o quer fazer reconhecer *a contrario* da lenda sombria:

Devia ser um homem paciente, como são os que aspiram longe, ou ao céu ou ao poder, que é o céu aos quadradinhos. Não era um santo, Sebastião José. Mas não era medonho como às vezes o querem mostrar. Talvez lhe faltasse a filosofia, pela prática da racionalidade, que foi o que deu forma ao seu agir social. Tornar habitual foi a medida da sua experiência. ‘Tornar habitual contém um mínimo de descoberta’, diz Sir Karl Popper. Este foi o lado

fraco do Marquês. Haverá outros, talvez. Não lhe faltou o senso comum do mundo, que faz um bom governante quando não se quer mais do que isso. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 9).

Trabalho que introduz, expressivamente, sob um outro signo, de transe mediúnico, renovando na biografia individual o que Pessoa fez com a colectiva (*Mensagem*) e ripostando a Camilo:

Alguém [...] disse-me que para escrever uma biografia se tinha rodeado de retratos daquela pessoa que iria chamar. Chamar, é o termo. É usado nas sessões espíritas para evocar a presença dos mortos. Quando queremos conhecer esse que já não é deste mundo e que deixou uma lenda na sua passagem, ou uma obra de que podemos fazer uso, temos de o chamar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 7).

Camilo e Agustina oferecem-nos, assim, Sebastião José num espantoso díptico literário onde se reflecte a controvérsia emocional e emocionada de uma nação, o seu imaginário. Díptico afirmando uma prolongada e colectiva *sessão espírita* na qual Portugal *em transe*, entre passado e futuro, dominado por medos e obsessões, *chama o homem* e o *vê* (o verbo escorre obsessivamente de ambas a penas na primeira pessoa do singular e/ou plural do Presente do Indicativo, habitando de *visualidade* a sua *litera* e a nossa leitura) e lhe constrói uma galeria de *retratos* materializando as suas *descidas*, afinal, afirmações também emblemáticas do que permanece *transcendente*.

É “no centro duma cena teatral, donde dirige, pensa, discute e manda” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 7) que evocam, convocam e apresentam Sebastião José, versão humana desse que o título institucionalizou e oficializou, hieratizado em múltipla iconografia que se tornou objecto de caricatura exorcizadora dos que o criticam.

A iconografia do Marquês, como outras manifestações estéticas (de que salientaríamos as literárias), provam exactamente isso: uma effigie entre a doxa e a sua carnavalização, o panegírio e a sátira, sempre emblematicamente configurada e brandida na emoção vincada pela positiva e pela negativa, como que assumindo mágica funcionalidade. O homem e a perscrutação do seu íntimo, ausentes dessa iconografia e do ponto de fuga dessas representações, são reclamados por Camilo e Agustina.

E é, aliás, no meio da *galeria de retratos* do homem que Camilo e Agustina confessam estar: ele, compulsando, descobrindo e comentando documentação; ela, começando por observar e comentar os seus múltiplos

retratos espalhados pelos “templos de burocracia” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 7), pelos museus e colecções particulares, mas também reproduzidos dispersamente. Ambas as reflexões fundam-se, deste modo, numa *casa institucional, cripta* do imaginário pombalino, lugar de *convocação* e de *legitimação*⁴. Fazem-no na tradição dos projectos de (auto)representação de *Artistas mostrando a sua obra* e a alheia, que os revelam também leitores, da História e das Artes, dos seus textos, de si próprios, com uma galeria pessoal lembrando composições do tipo *Arquiduque Leopold-Wilhelm na sua galeria de arte em Bruxelas* (1653), de David Teniers. Com isso, Camilo e Agustina observam-nos dissimuladamente, nem que seja como Victor Dubreuil Active através do buraco na parede de madeira do seu *O olho do artista* (1898).

A inevitabilidade da perspectivização emocional talvez se justifique, em parte, quer pela marca indelével que todos reconhecem ter ele deixado na sociedade portuguesa, quer pelo enigmatismo gerado no isolamento, definitivamente confirmado na morte e naquele *além* feito da nossa ignorância (“Não se sabe se...”, quer pelos seus dotes de “comediante nato”. Nas palavras de Agustina: “Há só o homem e o enigma; e o nome escrito em papéis” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 15).

Daí ter sucedido ao retrato de corpo inteiro totemicamente erguido em triunfo na praça que lhe adoptou o título um outro, de João Cutileiro, consagrando e impondo esse enigmatismo na ocultação do rosto e da perspectiva frontal, imagem que a actualidade reproduz emblemática e obsessivamente (metropolitano de Lisboa, *Enigma Pombal*, nº 15-16 da revista *Camões*, etc.). Novo díptico na praça que o celebra, simbolicamente desdobrado entre solo e subsolo (estação do Metro), luz e sombra, consciente e subconsciente...

⁴ Essa é, aliás, a estratégia estética habitual. Por ex., na estação do Metro do Marquês de Pombal, a estátua do Marquês de João Cutileiro é contextualizada por Menez, que, no átrio das bilheteiras, ilustra cronologicamente, em suporte de azulejos pintados na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, o longo consulado do Marquês, sobrepondo-lhe, num registo superior, frisos simétricos, numa linguagem afim à banda desenhada, representando os acontecimentos mais marcantes do século XVIII português (o atentado a D. José, o suplício dos Távoras, o terramoto, a reconstrução da cidade, a expulsão dos Jesuítas, o desenvolvimento das manufacturas, as Artes e Letras, a biografia do Marquês, a iconografia maçónica. enfim todo o universo de parte do século XVIII português).

A Arte oferece-nos, pois, os melhores documentos desse *transe* colectivo. E a espectacularidade domina as representações do homem e do estadista, ambos convocados e apresentados em cena, para nós. Cenas de cenas feitas e por elas fantasmaticamente habitadas, em concêntricos e múltiplos círculos, mágicos, passionais.

Veremos que outros *perfis* o tempo e os homens lhe desenharão.

Camilo

Foi ele Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco (Mártires, Lisboa, 16 de março de 1825 – Vila Nova de Famalicão, São Miguel de Seide, 01 de junho de 1890). E dominou as Letras nacionais na segunda metade do séc. XIX.

Na génese de *Fanny Owen* (1979), as musas do Douro anunciam a diferença genológica e de registo, em contraste com as outras, “mimosas e não ardentes”, cujas águas ritmam e inspiram “brandas [...] liras”, justificam poéticas, ficções, sentimentos, mundividências e mundivivências:

O rio Douro não teve cantores. Teve-os o Mondego e o Tejo também. Mas, para além das cristas do Marão, em vez do alaúde e da guitarra havia o repique dos sinos ou o seu dobrar espaçado. Havia o tiro certo dos caçadores de perdiz, lá pelas bandas da Muxagata e do Cachão da Valeira. E o clarim das guerrilhas ouvia-se através da poeira de neve que cobria os barrancos de Sabroso. O rio Douro ficou banido da lírica portuguesa com a sua catadura feroz pouco própria para animar os gorjeios dos bernardins, que são sempre lamurientos e que à beira de água lavam os pés e os pecados. E, no entanto, trata-se de um rio majestoso como não há outro. Eu vi-o em Zamora e não o reconheci; diz-se que as suas margens eram carregadas de pinheiros e daí o seu nome *dum* que quer dizer madeira. Mas entra em Portugal à má cara. Enovela o caudal sobre penhascos, muge e ressopra como um touro com molhela de couro preto a subir uma calçada. Não creio que os poetas o habitem; e, no entanto, Dante tê-lo-ia amado e preferido; como preferiu os estaleiros incandescentes de Veneza e os túmulos abertos das arenas de Arles, para descrever o inferno. Por cá, são brandas as liras; com o aguilhão da fome, às vezes saltam umas revoltas que vibram na Caliope alguma bordoadada. Com o ferrão do amor, não se cometem senão delitos em forma de soneto ou de sextilhas. Epopeias são raras, as musas são mimosas e ardentes. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 9)

A história, porém, faz-se anunciar por uma adversativa: “Mas José Augusto Pinto de Magalhães, o jovem proprietário da quinta do Lodeiro, tinha uma particularidade mais ruinosa: fazia versos” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 10). E começa num encontro de protagonistas que a pena esboça e que a ficção elabora:

[...] José Augusto caiu na capital, onde teve o seu baptismo de salão: quer dizer que o acharam tolo e não pôde convencer ninguém de que não o era. Foi lá que encontrou Camilo Castelo Branco, um moço com talento, bexigas e má memória. A má memória é essencial para escrever romances e para os poder viver; na vida e nos romances, tudo se repete. Quando a boa memória existe em abundância tudo resulta em fracasso; porque o génio não convence se não estiver aturdido com certa dureza de espírito que não dá conta de quanto a fantasia é coisa venerável pela velhice que testemunha. Enfim, Camilo encontrou José Augusto e não simpatizou com ele. «Olá» – pensou. «Já conheço este exemplar. Um provinciano chapado.» Mas não era, viu-se mais tarde. Camilo gostava das pessoas que sabem chorar. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 10-11)

Ora, os retratos diferem e o de Camilo, pela pena de Agustina, é inquietante:

Camilo não era um diabo encartado; tinha poucos anos de ciências médico-cirúrgicas, menos ainda de direito e outro tanto de teologia. As suas relações com Deus eram mais cerimoniosas do que íntimas, como aconteceu com Voltaire. Só que a sua indigestão de cepticismo se mudou com o tempo num delírio embaraçoso, porque tinha não sei quê de desemprego do coração; uma febrícula triste, de quem mata por despeito e por vingança ama. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 11)

Quanto ao retrato de José Augusto, estava tingido por “certa aura de loucura”:

— Esse rapaz tem demasiado coração para ter espírito — disse dele Camilo. Separaram-se e disseram adeus num domingo, não no jardim de S. Lázaro mas na viela da Neta, debaixo de uma chuvada que crepitava nas pedras como balas. O Porto com chuva é uma visão do dilúvio de zoologia actualizada. As inundações do Porto, que faziam boiar à flor das águas as selhas com sardinhas e gatas de pêlo assanhado, são ainda tão castiças como eram. As árvores da Cordoaria são as mesmas, com mais líquenes e elos de

longevidade. Filtram o rolar das trovoadas e os olhares dos presos da cadeia. Foi debaixo duma tempestade grossa que os dois amigos, Camilo e José Augusto, entraram na comarca de Baião. Iam cobertos com capas rodadas e chapéus sevilhanos; pareciam sair duma ilustração em que se defrontassem as tropas de Juarez com as de Maximiliano. José Augusto personificava alguém da casa das Áustrias, com aquele ar torvo e vingativo e certa aura de loucura. E Camilo era um simples insurrecto, com lama até aos ossos e dois livros de gramática em vez de pulmões. Tossia e pedia pelas almas chá quente e cobertores de papa [...]. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 21)

Loucura gerada na mediatização literária, bebida na leitura, pois José Augusto “lia Byron como outros lêem a Bíblia”, “[c]onhecia-lhe de cor os versos e os vínculos todos do embaraço frente à sociedade que é, sobretudo, as mulheres” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 52).

Amor e morte, pois, cruzam-se nos figuras e nas paisagens, confluindo, confundindo-se. Vertendo-se em ficção (*Amor de perdição*, 1862) e embebendo a vida:

José Augusto era provavelmente um desses. Mais literato, desandou por caminhos sofisticados, que são os mais vulneráveis. Perde-se neles não só a vida; perde-se a reputação, perfume da posteridade. Por esses caminhos se meteu Calígula com o seu cavalo; o prazer de encarnar um personagem conduziu-o à ruína. Camilo viu mais tarde quanto José Augusto adoptou uma falsa investidura e se tomou pelo personagem que ele próprio criara. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 13)

Ao longe, antecipamos o drama que fará dançar os seus protagonistas e a luciferina figuração...

No tabuleiro de xadrez, os lances sucedem-se. O ciclo dos sinais pressagia a vertigem da tragédia, em jeito de coro grego. A memória faz-se verbo e este desdobra-se pelas autorias, pontos de vista, tempos e...

O encontro. “As melhores tragédias começam com uma simples farsa” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 16).

A relação: “Os dois amigos, que até aí se conheciam pelas afinidades, vão passar a encontrar-se pelo rebate dum sentimento único e decerto sem perdão: o de serem infelizes” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 16).

A estada. Novembro de 1849.

Depois, Vilar do Paraíso,

lugar de veigas e pinhais e onde havia um solar arruinado, com portadas de pau. As ventanias tinham feito voar os caixilhos. Ao pé desse casão, com ar de abadia de frades expulsos, estava a igreja, mais pequena do que uma capela de aparições. Uma árvore cobria-lhe de sombra a torre. Era uma hora em que a paz do domingo parece saudar os mortos nos cemitérios. Uma égua com a cria espolinhava-se na erva. José Augusto e Camilo sentiram que a força, saciada naquele sol de Maio, se quebrava; entrou neles uma melancolia inexplicável. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 58)

Um mundo reconfigurado com figuras e mito: “A terra estava húmida, não havia poeira, o mundo parecia acabado de nascer, envolto em nuvens. Uma delas atravessava o caminho, e José Augusto passou no meio, como um estranho mito desarvorado” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 132).

A história, aí, é determinada pela condenação. A paterna: “— Fanny passou os limites que a natureza pôs aos sentimentos. Não merece portanto ser feliz. Foi como se, com a cinza do charuto, lançasse ao mar o corpo de Fanny e aí o sepultasse” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 136).

A camiliana, do romancista a cuja imaginação se conformaram:

— Ele vai matá-la, Fanny. O vosso amor é feito de coisas que não vos pertencem. É feito com o meu desejo, a minha alegria, o meu sofrimento. Eu dei-vos uma alma e, com ela, tudo do que uma alma é capaz. Eu posso embrulhar essa alma na minha sombra e levá-la comigo. E vocês, depois? (BESSA-LUÍS, 1979, p. 150)

Ele, servilmente, ela, reagindo, confrontando-o nessa mediatização consciencializada por si, mas não por ele:

— Julga-se Deus? — disse Fanny, com *secura*. Atava lentamente o cordão do cinto e sacudia com as borlas um pouco de terra que tinha na saia. /— Não, não sou nenhum deus. Feio, enfezado e com os olhos doentes, também não preciso de vocês. Existo espontaneamente. A vida não me desconcerta, não me ilude, nem me apavora. E José Augusto não passa de um reles serviçal. / Ela sentiu um ciúme desabrido, em vez de indignação. Fez um gesto para sair.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 151)

E naquele olhar de Fanny, um pouco transido duma espécie de loucura da inocência, havia alguma coisa desse passado de virgens monásticas e florestais, e da sua firmeza cruel. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 156)

Consciência imbuída de estranheza face ao excesso dos “protestos dum amor frenético que ela não compreendia” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 164).

História onde a loucura se inscreve, derramada dos retratos:

Sentiu os olhos embaciados, sentou-se, de repente esgotada de entusiasmo. Que fizera aquele homem, quem era? Das suas confissões, dos seus arrebatamentos arremessados nas cartas como uma espécie de impudor desenganado, restava apenas um constrangimento superficial, quando se viam e ficavam a sós. Pareciam pessoas diferentes: o que escrevia, louco, inditoso, aspirando a uma consolação inesperada, que viesse dos recursos do Céu; outro, quase inquietante, quase falso, tocando assuntos triviais, às vezes deixando perceber um alarme, um terror que não se aparentava com o discurso corrente dos namorados. Fanny sentiu um frio passar-lhe na nuca. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 162)

Loucura de que só escapam “por meio da desgraça” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 163), pois a maldição é genética (“raça maldita”) (BESSA-LUÍS, 1979, p. 165).

Enfim, a história passa do (Vilar do) Paraíso ao Inferno, Lodeiro de seu nome, “covil de morgado” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 170) no seio do qual emerge a casa, “aquela casa escura, com horríveis quadros de gorazes mortos e figos roxos, nas paredes da sala de jantar” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 171), casa cuja vida talvez fosse oficiada a partir de um breviário sombreado pelo manto de silêncio estendido pela morte materna: *Imitação de Cristo* (BESSA-LUÍS, 1979, p. 171). Nesse trânsito, a noiva é vislumbrada “como uma Nossa Senhora” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 171), “Virgem”, instância intocável anunciando núpcias brancas...

Em “ponto estratégico para avaliar os acontecimentos”, Camilo observa. E age, agirá. Anunciando o ciclo trágico: “— [José Augusto] É um desgraçado e está perdido. Há-de cair no lugar do castigo depois de muito sofrimento. Sofrimento que ele próprio há-de inventar e que só acaba quando a vida dele acabar” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 167).

E promovendo o drama. Primeiro, fazendo José Augusto raptar Fanny para “corresponder às obrigações do romance que ele próprio forjara e de que o seu diário apresentava todas as incertezas” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 176). Depois, dando conhecimento a José Augusto de cartas cuja retórica potenciava interpretações oblíquas, envenenadas pela imaginação de traições que o despeito camiliano pela sua incapacidade de se fazer amar por Fanny inventou para deixar o noivo/marido “ferido e [a] sangra[r] pelos poros do orgulho, das ideias e da paixão” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 177).

As cartas de amor... espelho em que se reveem os amantes, fio de comunicação interrompida que alimenta o sentimento... Aqui, porém, são o motor de uma “velocidade vertiginosa[, d]a carreira de uma paixão excessiva, mortal e capaz de desagregar à sua volta todos os efeitos da educação e todas as barreiras postas à natureza” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 177).

Antes do fim, algum esclarecimento enreda o casal numa rede de ardis com que tentam “ferir” Camilo (BESSA-LUÍS, 1979, p. 150), rede que mais os envolve e arrasta para o vórtice do sofrimento. No duelo de emoções, Camilo terá, segundo voz corrente, “papel mefistofélico” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 182), que roçará a “vingança persistente e atroz” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 183).

Em todo o processo, Camilo mantém obsessiva e suspeita vigilância, evitando que o drama se dissolva ou resolva, soprando a fogueira ateadada (BESSA-LUÍS, 1979, p. 191), ciente, também, de que Fanny era mais clarividente e forte – “era ela quem manifestava desejos naquela casa e fazia com que se cumprissem” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 195). Tudo o denuncia, até as contradições nas sucessivas justificações com que foi tentando desfazer as acusações de responsabilidade...

Por fim, o fogo encerra o Lodeiro num Inferno inacessível, fechado, circunscrito pela insanidade física e psicológica em que o casal se consome.

Mais tarde, cumprido o ciclo da paixão imaginada no duplo sentido que ela compagina, de amor e “martírio” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 179), Camilo conquistará outro “ponto estratégico”: os diários de ambos e depoimentos. Em 30 de maio de 1854, no *Portuense*, afirmara-se impressionado com José Augusto, “o céptico, o meu amigo, o quase senhor da minha alma, o homem que me fazia tremer diante do seu juízo, e me fazia recuar espavorido do seu coração” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 178). Trinta anos depois, considerará o caso como “miséria do romantismo” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 178).

No tabuleiro de xadrez, o jogo aguardou o último lance, o xeque-mate: a Literatura confronta dois gigantes, mas oferece a vantagem ao último em cena... Agustina.

No fim, de outro “ponto estratégico” com que a obra se conclui, Agustina folheia os diários, as memórias, os escritos do trio... busca os sinais entre as evidências, assinala os vazios informativos, as “páginas rasgadas”, tenta fazer a autópsia de um crime, a anatomia de uma “infâmia” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 211). E, nessa avaliação, os jogos de poder

emocional e existencial tornam as vítimas carrascos e vice-versa, num carrocel de hipóteses, certezas, convicções... sobre o que “não se encontra já aqui” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 227). Comentário, legenda, *in memoriam*. De ambos os lados do tempo e do par, o olhar suspeito de Camilo e o *olhar oblíquo* de Agustina, enfrentam-se num duelo intelectual de dissimulação e descoberta, perscrutando as sombras da existência e da letra...

Enfim...

...caí o pano. Fecha-se o tabuleiro e arrumam-se as peças.

Os rostos diluem-se na distância da história, da memória e da ficção.

Referências

- BESSA-LUÍS, A. *Sebastião José*. Lisboa: Guimarães Editores, 2003.
- BESSA-LUÍS, A. *Fanny Owen*. 2. ed. Lisboa: Guimarães & C.^a, 1979.
- BRANCO, C. C. *Perfil do Marquez de Pombal*. 2. ed. Porto: Lopes & C.^a, 1900.
- FRANÇA, J.-A. *História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Presença, 2004.
- FRANCO, J. E.; CALAFATE, P.; SOROMENHO-MARQUES, V. *Projeto de investigação e preparação da edição: obra completa pombalina*. Lisboa: [S.n.], 2018-2023. Disponível em: https://ciencia.ufs.br/uploads/content_attach/path/27212/Projecto-marqu_s-pombal-12-04-A.pdf. Acesso em: 28 ago. 2022.
- RITA, A. *Perfis & molduras no cânone literário*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2019.
- RITA, A. *Do que não existe*. Repensando o cânone literário. Lisboa: Manufactura Editora, 2018.
- RITA, A. *Luz & sombras no cânone literário*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.
- SERRÃO, J. Repensar Pombal. In: SANTOS, M. H. C. dos (coord.). *Pombal revisitado*. Lisboa: Ed. Estampa, 1984. v. 1, p. 351-359.

As mulheres de Agustina ou a revolução adiada

Agustinas's Women or the Postponed Revolution

Renata Soares Junqueira

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

renatasjunqueira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7053-795X>

Resumo: Este artigo focaliza, a partir de uma perspectiva comparatista, a peça dramática *Três mulheres com máscara de ferro*, que Agustina Bessa-Luís concluiu em 7 de março de 1998. A leitura busca desvelar as diversas referências intertextuais que a autora articula na peça, desde as mais explícitas, que evocam e nomeiam personagens dos seus próprios romances, até as mais ou menos discretas, que convocam o drama estático *O marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa, e outras obras do teatro, da literatura e da pintura, iluminando, nesta sua dramaturgia tardia, não apenas algumas das relações que ela conscientemente estabelece com paradigmas do teatro moderno e contemporâneo, mas também o seu modo próprio de discorrer sobre o tema da condição feminina.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; teatro português contemporâneo; condição feminina.

Abstract: This article focuses, from a comparative perspective, on the dramatic play *Three women with an iron mask*, completed on March 7th, 1998, by Agustina Bessa-Luís. The reading seeks to reveal the various intertextual references that the author articulates in the play, from the most explicit, which evoke and name characters from her own novels, to the more or less discreet ones, which summon the static drama *The mariner* (1915), by Fernando Pessoa, and other works of theatre, literature and painting, illuminating, in this late dramaturgy, not only some of the relationships she consciously establishes with modern and contemporary theater paradigms, but also her own way of talking about the theme of the female condition.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; contemporary Portuguese theater; female condition.

Foi no ano de 1998, quando vinha a lume o seu drama dedicado a *Garrett: o eremita do Chiado*, que Agustina Bessa-Luís assinou, no dia 7 de março, a peça *Três mulheres com máscara de ferro*, publicada e encenada como ópera só muitos anos depois, em 2014, altura em que a autora, vítima de um acidente vascular cerebral, já tinha deixado de escrever.

Enquanto a peça de homenagem ao criador do Conservatório de Arte Dramática e ao Teatro Nacional era vazada como *biografia*, a outra escancarava as portas da ficção para trazer à cena, num encontro surpreendente, três mulheres-personagens de três dos seus mais conhecidos romances: a Sibila, do romance de 1954 que a consagrou como ficcionista; Fanny Owen, do romance de 1979; e Ema, a Bovarinha de *Vale Abraão* (1991). Dando voz, corpo e movimento às três mulheres fictícias, Agustina articula uma síntese da condição feminina – variadamente glosada no vasto conjunto da sua obra literária e ensaística, e aqui encarnada em Quina (a camponesa), Fanny (a intelectual-burguesa do século XIX) e Ema (a cabotina de classe média do século XX) – a um bem delineado quadro intertextual de obras literárias e artísticas em que a mulher não apenas desempenha o papel de protagonista, mas o faz com o especial privilégio de uma sensibilidade, essencialmente feminina, para olhar o mundo e *ver* tudo em profundidade. Assim, a mulher previdente (a Sibila), ensinada pela mãe, *vê*, desde cedo, que “[n]o leito do ribeiro também se faz a cama” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 20); Ema, que tem na alma um misto de anjo e bruxa, *vê* o marido pelo binóculo, antes de se casar, para poder apreciar os detalhes da sua figura; e Fanny, que era o rapaz de sua casa porque gostava de ler, vestir roupas de homem e andar a cavalo, *vê*, por cima do muro, dois homens que olham, encantados, para a sua irmã Maria.

Em última análise, todavia, é Agustina Bessa-Luís quem está a olhar e a *ver*, com agudeza, a história do teatro e da literatura, mormente desde os primórdios da modernidade, para aí perscrutar a presença das mulheres como protagonistas. É bem possível, por exemplo, que quando Fanny fala sobre “sinais que podem mudar a vida da gente” e exemplifica com “[u]m pouco de vento, quando não há vento e as folhas nem sequer bolem. Os pássaros não cantam porque o calor é muito, e, de repente, uma avezinha cai no chão sem que ninguém lhe toque” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 22), haja nisso uma alusão ao episódio do rouxinol em *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, singular novela de cavalaria narrada por *mulheres*: “[a] triste da avezinha, que, estando-se assim queixando, não sei como, caiu morta sobre a águia! E, caindo por entre as ramas, muitas folhas

caíram também com ela. E pareceu aquilo sinal de pesar: àquele arvoredo, seu caso tão desastrado!” (RIBEIRO, 1988, p. 32-33). E é provável que, quando Ema se apresenta como “a mulher do médico” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16), haja aí uma referência implícita à personagem que lidera a luta das mulheres contra a brutalidade do patriarcado (e do capitalismo) e que é assim mesmo designada no romance que José Saramago havia publicado em 1995, *Ensaio sobre a cegueira*.

Mas é primeiramente com o teatro moderno, sem dúvida, que a peça de Agustina estabelece fortes conexões. A ideia de personagens fictícias que ganham vida própria e revelam-se mais autênticas que as criaturas de carne e osso remete a Pirandello e à sua peça de 1921, *Seis personagens à procura de um autor*. E a ideia de três mulheres que dialogam em cena pode remeter a Tchekhov (*Três irmãs*, de 1901), a Maeterlinck (*A intrusa*, de 1890) e, certamente, a *O marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa, que elevou à potência máxima o “drama estático” concebido pelo dramaturgo belga. É esse o modelo que Agustina parece querer emular. Se não, vejamos.

Em *O marinheiro*, “drama estático em um quadro”, três irmãs sem identidades bem definidas, designadas como Primeira, Segunda e Terceira veladoras, velam o corpo de uma donzela morta, posta num caixão no centro de um quarto circular situado num castelo antigo. Relembremos a rubrica inicial:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como que um resto vago de luar. (PESSOA, 1985, p. 147)

Inicia-se a conversa entre as três donzelas com a constatação de que não há relógio no recinto, o que lhes provoca a impressão de que “assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso” (PESSOA, 1985, p. 149). E, de fato, Pessoa esmera-se em criar na peça uma atmosfera de mistério e evanescência, sob a qual tudo parece estar na iminência de deixar de ser, inclusive as três mulheres, que, perturbadas, vão multiplicando as

suas indagações sobre o que é “ser” alguma coisa e sobre a vida como estado de dormência e sonho num lugar limítrofe com a morte. Assim, na cena pessoana, sobrepõem-se vida e morte, realidade e sonho, desde o momento em que as três contam, umas às outras, para velar as horas que passam, histórias das suas infâncias douradas num passado paradisíaco – muito mais do plano do imaginário do que da realidade –, até o momento do sonho, narrado pela Segunda veladora, com um marinheiro náufrago que, para não morrer à míngua numa ilha deserta, também sonhava, por sua vez, com uma pátria imaginária que acaba por se sobrepor inteiramente à pátria real que fora a sua. E tudo configura uma simetria perfeita entre o plano da vida e o da morte, o da realidade e o do sonho, com quatro personagens supostamente reais (três veladoras e uma donzela morta) e quatro pertencentes ao plano onírico (as três donzelas infantis, sonhadas pelas veladoras num passado imaginário, e um marinheiro sobrevivente, também sonhado, que se alimenta, ele próprio, de sonhos). Incluem-se nessa simbólica numerologia as quatro tochas acesas, postas nos quatro cantos do caixão que está no centro da cena, num aposento circular que tem com a realidade exterior apenas a tênue ligação proporcionada por “uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar” (PESSOA, 1985, p. 147).

Nessa moderníssima cena, quase diáfana, em que nada acontece senão o sonho dentro do sonho, as três donzelas falantes podem ser interpretadas como desdobramentos psíquicos de um ego cindido ou de um Eu central, como nos “dramas de estação” de Strindberg, como no moderno teatro subjetivo de Tchekhov, de Ibsen e de outros grandes modernizadores do teatro na transição do século XIX para o XX, cujas personagens, mais ou menos isoladas, tendem a falar consigo mesmas.¹ Mas também podem ser lidas como modernas personagens, que têm já uma pré-consciência metalinguística, isto é, intuem que são personagens

¹ Em Portugal, esse mergulho introspectivo expressa-se frequentemente numa tensão entre ego e alter-ego – constituintes do *Duplo* ou, em alemão, *Doppelgänger* – que é muito recorrente no teatro de José Régio, de Branquinho da Fonseca, de Almada-Negreiros, de António Patrício e de Raul Brandão – dramaturgos que, para além de Pessoa, Agustina Bessa-Luís provavelmente leu.

de ficção – procedimento que seria desenvolvido por Pirandello no seu teatro de confronto entre a ficção e a suposta realidade².

Com efeito, quando a Segunda veladora pergunta “[q]uem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (PESSOA, 1985, p. 164), sugere a existência de um *criador* – dramaturgo, ou encenador, ou manipulador de marionetes – que controla as três donzelas como *criaturas* sujeitas à sua vontade de demiurgo. Diferentes das personagens pirandellianas, as donzelas de Fernando Pessoa, embora tenham uma pré-consciência do seu estatuto ficcional e ensaiem já rebelar-se contra o voluntarismo do seu criador, não têm ainda o desembaraço que se pode ver em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), peça que apregoa decididamente a superioridade da ficção e a sua *efetiva libertação* da tirania do criador. As personagens fictícias, em Pirandello, impõem-se como mais verdadeiras do que os atores e atrizes supostamente “reais” que se dispõem a representá-las em cena, e uma delas – a Enteada – chega mesmo a escapar do palco, no desfecho da peça, e a atravessar todo o teatro, às gargalhadas, num curioso movimento de ruptura da quarta parede – sem interpelar os espectadores – que sugere a sua transição do plano ficcional para o da verdadeira realidade – o espaço em que se encontram os espectadores. Em *O marinheiro*, ao contrário, quando a Segunda veladora diz à Terceira que não acredita no sonho, é a realidade exterior que se impõe inapelavelmente e as três donzelas submetem-se, absolutamente estáticas, à sua ordem: “[u]m galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia” (PESSOA, 1985, p. 165). O espetáculo termina, pois, como principiara: com as três personagens imóveis, como se estivessem mesmo num “quadro” ou numa pintura, suscitando no leitor/espectador uma reflexão sobre as múltiplas potencialidades do moderno teatro de Fernando Pessoa num campo interdisciplinar que envolve, no mínimo, teatro, música³ e pintura.

² Para uma abalizada inserção do drama estático de Fernando Pessoa na tradição do moderno teatro europeu da transição do século XIX para o XX e na do teatro português seu contemporâneo, recomendo a leitura da tese de doutorado de Flávio Rodrigo Penteado, defendida na FFLCH da USP em 2021: *Pessoa dramaturgo: tradição, estatismo, deteatrização* (PENTEADO, 2021).

³ A certa altura de *O marinheiro*, as veladoras percebem que falam apenas por falar, explorando nas palavras sonoridades que ecoam como pura melodia, poesia cantada,

É esse o quadro em que se inspira Agustina Bessa-Luís para compor a cena das suas *Três mulheres com máscara de ferro* como evocação explícita, para lá de Fernando Pessoa, das *Três Graças* – não já as das célebres pinturas de Rafael (c. 1504) e Peter Paul Rubens (c. 1635), que certamente se instauram num segundo plano, implícito, do campo intertextual que a dramaturga constrói –, mas as da *escultura* clássica inspiradora de Antonio Canova (1813-1817) e Jean-Jacques Pradier (1831). No entanto, reparem que Agustina faz questão de deixar o seu leitor/espectador com uma pulga atrás da orelha porque, na sua concepção cênica, as três deusas se posicionam “duas de costas, uma de frente, como se dançassem” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15) – e assim, aliás, a dança é também convocada para o seu teatro, além da escultura e da pintura.

Já na rubrica inicial, a dramaturga adverte, pois, que não se compraz em convocar modelos, senão para, jocosamente, se exercitar em suplantá-los. Alterando a posição modelar das *Três Graças* – duas das quais têm sido sempre, na tradição artística, representadas de frente, e apenas uma de costas para quem contempla a obra –, Agustina parece indicar que uma promissora chave de leitura para boa compreensão desta sua peça é a da *inversão* de modelos. Não só duas das suas *Três Graças* se apresentam, no início da peça, de costas para os espectadores e usam, as três, pesadas máscaras de ferro que ocultam as suas respectivas identidades enquanto não descem do pedestal em que se encontram, como também se revela, no desfecho do diálogo, que as três subirão de novo ao mesmo pedestal para ficarem imóveis, transformadas em estátuas.

A autora afasta-se assim da concepção pessoana de “drama estático em um quadro”, que pode sugerir uma ligação com a *pintura*, para compor um drama que se inicia estático e em seguida dinamiza-se – as três mulheres movimentam-se em cena, tiram as máscaras, exibem-se e falam sobre si, sobre as suas vestes, penteados etc. – para, ao fim, tornar-se de novo estático, mas à maneira de *escultura*, substituindo a evanescência das personagens de Fernando Pessoa pela concretude pétrea das *Três Graças* agustinianas.

De fato, Agustina não se interessa, aqui, pela metafísica nem pelos elementos da tópica simbolista que Pessoa tão bem explora no seu drama.

como se de um drama *lírico* se tratasse: “[f]alai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...” (PESSOA, 1985, p. 157).

As suas três mulheres são personagens concretas, bem *encorpadas* para além da sua constituição psicológica própria, e plenamente conscientes do seu estatuto ficcional e das suas características como mulheres. Estão muito mais, nesse sentido, para as personagens fictícias de Pirandello (com as suas máscaras fixas) do que para as etéreas veladoras de Pessoa.

Em todo o caso, Quina, Fanny e Ema, ora reunidas no palco de Agustina, são também mulheres intuitivas, que preveem as coisas ou as adivinham, como as veladoras de *O marinheiro*. Para a dramaturga, todavia, não é o sonho que interessa – ela não pactua com o lema pessoano “[d]e eterno e belo há apenas o sonho” –, mas sim a noção clara que cada uma das três personagens tem da *realidade* da sua existência *como mulher* no universo ficcional agustiniano. Assim, a Sibila apresenta-se com a sua visão pragmática da vida: “[e]u sou Quina, lavradeira. Nasci no campo e aos dez anos aprendi a governar a casa. Empresto dinheiro a muita gente, mas dantes não tinha nem para comprar um bacorinho na feira” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15). E logo diz às outras duas o que lhe parece “principal” na vida: “[n]o leito do ribeiro também se faz a cama” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 20). Ema, por sua vez, considera o sofrimento como principal: “[s]em o sofrimento, uma mulher não é ninguém” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 21). E Fanny, que confessa ter roubado o noivo à irmã para poder sentir “o prazer da culpa” e então matar-se de compaixão, é quem desperta a indignação das suas interlocutoras, que assim constatarem como são horríveis as coisas deste mundo⁴ e decidem pôr as máscaras de ferro novamente e voltar para o pedestal de pedra de onde tinham saído.

No desfecho da peça, depois de as personagens se transformarem em estátuas, Ema volta a mexer-se para lembrar que Fanny foi a única das três que não chegou a dizer o que é “principal” na vida. Fanny Owen então “põe o dedo nos lábios pedindo silêncio” (BESSA-LUÍS, 2014, p.25) e a peça acaba com as três mulheres absolutamente imóveis. Aqui, Agustina retoma o desfecho de *O marinheiro* e o *silêncio* insinuado no drama pessoano pelas recorrentes reticências, que com frequência põem em suspensão as falas das três veladoras.

⁴ Ressoa aqui uma possível alusão ao teatro pessimista de Strindberg. Lembremos o *leitmotif* da peça *O sonho* (1901), cuja protagonista, Inês, filha do deus Indra, desce à Terra para verificar, aturdida, “como os homens são dignos de lástima” (STRINDBERG, 1978, p. 51 e *passim*).

Mas isso não é tudo. Também ao longo do diálogo entre as três mulheres fictícias a dramaturga vai estabelecendo ligações implícitas com o drama de Pessoa, ora dele se aproximando, ora se afastando decididamente, como quando Ema afirma que “as aparências enganam” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15) – como parecem crer também as veladoras de *O marinheiro* – e Fanny a contradiz imediatamente, afirmando que “as aparências não enganam, mas provam qualquer coisa” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15). Em outros momentos, a aproximação é bem sensível, como quando Ema chama a atenção das outras duas para a beleza do movimento do seu vestido, que parecem as ondas do mar a bater-lhe nos joelhos (BESSA-LUÍS, 2014, p. 17), suscitando assim, no leitor/espectador de Agustina, a evocação da infância dourada, passada à “beira-mar” e “à beira de lagos”⁵, que as veladoras de Pessoa recordam entre si: “... Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver”, dizia a Segunda veladora (PESSOA, 1985, p. 149); e acrescentava pouco depois: “[s]empre que uma coisa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer” (PESSOA, 1985, p. 151); “Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranquilas dos meus dedos... Às vezes, à beira dos lagos, debruçava-me e fitava-me”, contava a Terceira (PESSOA, 1985, p. 153).

A aproximação é bem evidente quando Agustina retoma, transformando-o, o “[c]ontemos contos umas às outras” (PESSOA, 1985, p. 150) da peça pessoana: “[v]amos contar um caso importante das nossas vidas. Vemos aí o que é o principal”, diz a Sibila (BESSA-LUÍS, 2014, p. 19).

Vem então o desfecho do drama e, com ele, uma revelação bombástica: o porquê das máscaras de ferro. É Ema quem conclui: “[e]las [as máscaras] escondem que somos iguais aos homens e que temos direito ao reino deles. Mas como os iguais não se podem amar temos que usar estas máscaras de ferro toda a vida” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 24). E precisamente aí, quando mais esperávamos que essas três mulheres

⁵ Remeto os leitores interessados ao capítulo analítico que dediquei a *O marinheiro* de Pessoa: “Sobre o teatro-música ou Simbolismo e Modernismo em *O marinheiro* de Fernando Pessoa” (JUNQUEIRA, 2013, p. 93).

intuitivas e decididas se libertassem das teias do patriarcado, quando gostaríamos que elas, no mínimo, dissessem aos homens que agora chegou a vez de eles usarem as máscaras de ferro e saíssem correndo pelo teatro, soltas e às gargalhadas como fizera a Enteada da peça de Pirandello – precisamente aí elas decidem, incitadas por Ema, que “[v]amos pôr as nossas máscaras e voltar para o nosso lugar” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 24). Voltam para o pedestal de onde haviam saído e ficam, inertes, transformadas em estátuas. E é assim que, no teatro de Agustina Bessa-Luís, apesar da sua originalidade e do gosto de suplantar modelos, fica adiada a tão desejável revolução das mulheres.

Figura 1 – *As três Graças* – Pintura de Rafael Sanzio (c. 1504)



[Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/les-trois-grâces/KAFLuV9czvNz_A?hl=pt-BR&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.260258462817973%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.443234487022045%2C%22height%22%3A1.2374999999999992%7D%22%7D. Consulta feita em 04/09/2022.]

Figura 2 – *As três Graças* – Pintura de Peter Paul Rubens (c. 1635)



[Fonte: Meisterdrucke. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Peter-Paul-Rubens/788071/As-Três-Graças,-c.-1635.html>. Consulta feita em 04/09/2022.]

Figura 3 – *As três Graças* – Cópia romana (séc. II a. C.) de original grego desconhecido



[Fonte: Graecia Antiqua. Disponível em: <https://greeciantiga.org/img.asp?num=0445>. Consulta feita em 04/09/2022.]

Figura 4 – *As três Graças* – Escultura de Jean-Jacques Pradier (1831)



Fonte: Guia do Louvre. Disponível em: https://guiadolouvre.com/wp-content/uploads/2019/06/As_Tres_Gracas_Museu_do_Louvre_Pradier.jpg. Consulta feita em 04/09/2022]

Figura 5 – As três Graças – Escultura de Antonio Canova (1813-1817)



Fonte: Guia do Louvre. Disponível em: https://guiadolouvre.com/wp-content/uploads/2019/06/Antonio_Canova-As_Tres_Graças_Museu_Victoria_e_Albert.jpg.
Consulta feita em 04/09/2022.

Referências

BESSA-LUÍS, A. *Três mulheres com máscara de ferro*. Lisboa: Guimarães, 2014.

JUNQUEIRA, R. S. *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

MAETERLINCK, M. *A intrusa*. Trad. Guilhermino César. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia /Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.

PENTEADO, F. R. *Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização)*. 2021. 409f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Portuguesa) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

PESSOA, F. O marinheiro. In: PESSOA, F. *Poemas escolhidos*. Seleção e apresentação de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Ulisseia, 1985. p. 147-165.

RIBEIRO, B. *Menina e moça*. 3ª ed. Lisboa: Europa-América, 1988.

STRINDBERG, A. *O sonho*. Trad. João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

TCHEKHOV, A. *Três irmãs*. Trad. Augusto Sobral, Carol Loff, Rui Mendes. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.



Garrett pelo olhar dramaturgico de Agustina Bessa-Luís

Garrett for the Dramaturgical Look of Agustina Bessa-Luís

Edson Santos Silva

Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), Irati, Paraná/ Brasil

jeremoabo21@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5921-7883>

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar de que forma Agustina Bessa-Luís, por meio, sobretudo, de personagens femininas, apresentou uma biografia de Almeida Garrett e a conturbada história do tempo no qual o dramaturgo escreveu, o século XIX.

Palavras-chave: biografia; dramaturgia; Garrett.

Abstract: The purpose of this article is to analyze how Agustina Bessa-Luís, mainly through female characters, presented a biography of Garrett and the troubled history of the time in which the playwright wrote, the 19th century.

Keywords: biography; dramaturgy; Garrett.

1 “Foge à liberdade onde reina o amor” – Palavra iniciais

O objetivo deste artigo é apresentar uma das obras da autora que se volta para o teatro, a qual tem como personagem Almeida Garrett: *Garrett: o eremita do Chiado*, publicada em 1998.

Enseja-se, também, evidenciar como Agustina Bessa-Luís apresenta a biografia de Almeida Garrett (1799-1854) por meio de algumas mulheres, especialmente as personagens *Luísa Midosi*, esposa de Garrett, *a Viscondessa da Luz*, grande amor do poeta, e *Emilia das Neves*, atriz e amante do dramaturgo.

Fábio Maria da Silva (2014) é taxativo ao afirmar que há um quase absoluto silenciamento por parte da crítica lusitana no que se refere às mulheres que escrevem para o teatro. O estudioso chama atenção, todavia, para apenas uma obra, *Teatro português* (1989), de Luiz Francisco Rebello, uma vez que é a única a “referenciar as escritoras dramaturgicas portuguesas” (SILVA, 2014, p. 172). Infelizmente, o pesquisador esqueceu de citar em seu estudo a obra *Para o estudo do Teatro em Portugal*, de Fernando Mendonça, em que o autor, além de fazer uma excelente apresentação do panorama teatral português entre 1946 a 1966, aponta a importância de escritoras dramaturgas para a evolução das artes cênicas lusitanas. Dentre elas, o estudioso chama a atenção para as peças de Fíama Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta.

2 “Desde que tu andas pelo Chiado, cospe-se menos no chão” – Garrett por Agustina Bessa-Luís

A peça *Garrett: o eremita do Chiado* vem a lume em 1998, um ano antes das comemorações do bicentenário de Garrett, de nascimento em 4 de fevereiro de 1799. Nas informações paratextuais da obra, a própria autora, Agustina Bessa-Luís, deixa claro que um dos objetivos da peça é homenagear “o bicentenário desse homem de variados talentos e que os portugueses algumas ocasiões escarneceram para não ter o que temer” (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra). Antes disso, a dramaturga chama a atenção para dois dados biográficos do protagonista, os quais serão explicitados no primeiro ato da peça: o fato de ele ter acrescentado ao seu nome, que era João Batista da Silva Leitão, o Garrett, e depois o título de Visconde. Segundo a autora, “Garrett foi um nome de adoção, que depois tomou ainda mais brilhante com o título de Visconde que foi atribuído por cargos públicos que exerceu e méritos literários do nosso conhecimento” (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra). Após lamentar o fato de os portugueses motejarem Garrett e trazer informações da vida do autor, Agustina apresenta os motivos que a fizeram escrever a peça:

Lembrei-me de escrever uma peça de teatro em sua honra, que foi captor de teatro e pessoa de muitos officios nas coisas do palco, a começar por dramaturgo. Viveu a época mais célebre do teatro português, foi genial num país que não consome o gênio como consome bifes de cebolada. Acha-o menos ao seu paladar e dedica-lhe uma desconfiança que é a inveja metida a bom senso. (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra)

Agustina aumenta o coro de escritoras e escritores que afirmam ter sido Almeida Garrett, antes de tudo, um homem de teatro. Não por acaso, a dramaturga assinala que o autor de *Folhas caídas* “foi um extravagante no meio de pomposos e um sedutor numa terra em que só havia amadores e não amantes” (BESSA-LUIS, 1998, contracapa da obra). Insiste no aspecto da vertente dramática garrettiana, ao frisar que ele “possivelmente foi mais competente no discurso teatral, mesmo quando era deputado, do que convincente na poesia de romanceiro”. E arremata: “Era desses homens que merecem estar sempre apaixonados, para que as Letras o façam sangrar e o coração espirre tinta de escrever” (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra).

Dessa forma, a dramaturga adota o percurso ficcional a partir do espaço dramático para apresentar o seu olhar acerca do homenageado. O fato de o poeta ter legado algo à posteridade e ser colocado no patamar dos homens que não serão esquecidos ocorre porque, segundo Dosse (2009, p. 174), “a humanidade não tem tempo a perder com pessoas que são apenas indivíduos”. Em outras palavras: uma biografia procura distinguir o indivíduo do grande homem. E Garrett foi um grande homem!

De chofre, chama muito a atenção do leitor o oxímoro do título da obra, uma vez que a palavra *Chiado* se contrapõe à palavra *eremita*, ou seja, há, nas palavras do subtítulo da peça, *o eremita do Chiado*, um sentido de oposição, que faz com que as duas palavras se entrechoquem.

Em seguida apresentam-se as personagens da peça: Garrett, protagonista; Luísa Midosi, mulher de Garrett; D. Rosa Barreiros, a Viscondessa da Luz; Maria, filha de Garrett; Emília das Neves, atriz; Amigos, 5 ou 6; Herculano; Gomes de Amorim; Lacaíes, 3; João (Baixinho, criado); António Soto Maior, deputado; Borjaca, deputado.

3 “Eu não namoro, amo” – Primeiro ato

A didascália que abre o primeiro ato chama a atenção pela importância dada ao espaço cênico, que privilegia o quarto de vestir de Garrett e uma série de acessórios que dizem respeito à indumentária dele: gravatas, cabides, manequins, cadeiras com casacas, roupões, pantufas, sapatos de baile. A impressão que se tem, dada a quantidades de roupas presentes na abertura da peça, é que o leitor está de fato não em um quarto,

mas numa **coxia**¹, onde os atores se preparam para a entrada em cena. Se se levar em conta uma das definições da expressão *ato de uma peça de teatro*, apresentada por Pavis (1999, p. 28), “divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação”, aceita-se que no início da peça há uma personagem que se “monta” para entrar em cena. E, em seguida, a casca sai e fica o ovo, para fazer um trocadilho com uma das falas da personagem Garrett, quase no término do primeiro ato:

GARRETT
(Tira a cabeleira)
Assim vês? Fica o ovo, a casca sai.
(BESSA-LUÍS, 1998, p. 45)

O arco temporal da peça se situa em 1852, quando Garrett recebe o título de Visconde, informação histórica que aparece na página 34 do drama². Aliás, outros dados biográficos se fazem presentes nesse ato, como a referência ao Tio de Garrett, Frei Alexandre da Sagrada Família, homem de vasta cultura clássica e que muito contribuiu para a educação do sobrinho; ao Gomes de Amorim, considerado até hoje como o mais importante biógrafo de Garrett; ao jornal de moda *O toucador*, que tinha como objetivo ensinar as mulheres a se vestirem; ao famoso fato ocorrido na Feira da Ladra, quando Garrett, ainda criança, comprou, para escândalo da família, um retrato de Napoleão Bonaparte; e ao episódio de uma queda de cavalo, que fez com que Garrett tivesse um afundamento do crânio e passasse a usar uma “cabeleira postiça”, ou seja, peruca.

Essas referências acentuam o fato de que “A biografia pode ser um elemento privilegiado na reconstituição de uma época” (DOSSE, 2009, p. 12). A estes dados biográficos podem juntar-se alguns aspectos literários, sobretudo aqueles que aparecem na página 14, citação da obra *Folhas caídas*, e na página 22, na qual se fala da estreia da peça *Catão*, quando Garrett conheceu sua futura esposa, Luísa Midosi, personagem importante para o enredo dramático. Já na página 35, haverá uma referência ao *Romanceiro*, uma das obras fundamentais de Garrett,

¹ Coxia é a parte da caixa do teatro localizada nas laterais do palco, destinada ao trânsito dos atores nas entradas e saídas de cena, bem como dos operários que executam as mudanças de cenário. Também chamada de bastidores (VASCONCELLOS, 1987, p. 60).

² Uso aqui a edição de 1998 da Guimarães Editores.

porque foi nela que ele compilou, contando com a ajuda de uma de suas criadas, Brígida, citada na página 12 da peça, as lendas e os romances portugueses de tradição oral ou escrita.

Garrett foi homem de muitos amores e, portanto, a presença das mulheres será fundamental para o retrato que Agustina intenta fazer dele. A primeira mulher que surge na obra é Luísa Midosi, seguida pela Viscondessa da Luz, e, por fim, Emília das Neves. Deve-se atentar para o uso da expressão que antecede a entrada dessas mulheres em todos os atos da peça: “Não deixem entrar essa senhora”. Depois o pronome de tratamento “senhora” é substituído pelo substantivo mulher, como se observa nas páginas 25, 34, 90, 112 e 118. O porquê da recorrência da expressão será explicitado quando se apresentar o terceiro e último ato da peça. A unir todos esses fatos há um aspecto político relevante em Portugal no século XIX, a Revolução do Porto, ocorrida em 1820, conhecida como Vintismo. Foi por meio dessa Revolução que o Antigo Regime foi colocado em xeque, uma vez que se propunha, naquele momento, uma Monarquia Constitucional, ou seja, o Rei, que outrora era dono do poder, ficaria abaixo do Primeiro Ministro. Há que se notar, todavia, que 32 anos depois, em 1852, quando se dá a ação do primeiro ato da peça, Garrett lamenta as contradições gestadas ao longo da luta pela implantação de um regime constitucional e parlamentar, como o que veio a ser definido pela Constituição aprovada em 1822. Essas contradições são discutidas pela Viscondessa da Luz, em um diálogo que vale a pena transcrever:

ROSA, a Viscondessa da Luz

(...) És um gênio, e os gênios estão fora de serviço numa nação que está na Europa, que podia ser o centro da civilização e é o riso dele.

GARRETT

Eu sei. As misérias do Tesouro não são nada comparadas com a desgraça dum país que não fez navegável um só rio, que não tem caminhos de ferro nem um barco para longa navegação. Lisboa podia ser a Constantinopla do Novo Mundo. E o que temos? A miserável ambição de tanta gente para governar uma coisa que não tem, não pode ter, o que eles querem, e a que sobretudo não sabem dar governo. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 27)

Com efeito, o malogro do Vintismo seria, de um lado, o desprezo da nação pelos seus escritores, de modo especial a Garrett, e, de outro, a ambição

da elite política. Essas duas tendências seriam fruto da incongruência e impraticabilidade do Código Político de 1822, a Constituição Liberal do Porto, que eliminou o código do princípio aristocrático, sem o qual a democracia legal passaria a ilegal. Para Garrett, uma democracia legal seria aquela em que todos participassem: soberano, povo e a aristocracia. Esse pendor do poeta para pensar sua coletividade fará com que ele se torne deputado e eleja, dentre suas habilidades literárias, o teatro como meio importante para atingir um maior número de pessoas, uma vez que o teatro tinha o poder de chegar às massas. Recorda-se que, na época de Garrett, o número de analfabetos em Portugal era significativo. Segundo Dosse (2004, p, 169), o fazer biográfico precisa colocar em relevo “aquele que consegue fazer coincidir sua determinação pessoal com a vontade coletiva de uma época.” Foi exatamente esse papel, o de pensar a coletividade, que Garrett desempenhou ao tomar para si a função de fazer renascer o teatro em Portugal.

Para além de informações biográficas, dados históricos, a presença das mulheres e dados políticos, resta uma pergunta antes de findar nosso comentário sobre o primeiro ato da peça: afinal, que retrato faz Agustina Bessa-Luís de seu homenageado? Talvez o melhor caminho para a resposta esteja neste excerto de três falas, duas de Garrett e outra de Emília das Neves:

GARRETT

(...) Eu acendo a chama trêmula das letras, servindo as luzes que não prosperam com timoratos e duvidosos. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 28)

GARRETT

(...) Quem serve para poesia tem faculdades para tudo o que é humano, menos para trair, que é o que fazem os políticos. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 34)

EMILIA

(...) Eu amei-te, Garrett, visconde sem linhagem e poeta de espartilho. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 42)

Seguimos aqui os ensinamentos do professor Décio de Almeida Prado (1970) acerca dos fatores que devem ser levados em conta para analisar o texto dramático: a personagem teatral e o diálogo. Em relação à personagem teatral, para se dirigir ao público, ela dispensa a mediação

do narrador, como não acontece no romance. É por isso que, no teatro, a história não é contada, mas mostrada, como se fosse mesmo realidade. Reside nesse ponto a grande vantagem do teatro, que, nas palavras de Almeida Prado (1970, p. 85), faz com que as artes cênicas sejam persuasivas

às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem (...) nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos.

Com relação ao diálogo, é pedra de toque do gênero dramático. O teatro “propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria.” (ALMEIDA PRADO, 1970, p. 86). Ainda segundo o crítico (ALMEIDA PRADO, 1970, p. 88), para analisar uma personagem no teatro há três aspectos norteadores:

1. o que a personagem revela sobre si mesma;
2. o que a personagem faz;
3. o que os outros dizem a seu respeito.

Desses aspectos, o mais relevante para o teatro é o segundo, em consequência de a personagem ser sempre vista em ação e onde reside a própria definição de drama, que significa ação. Por essa razão, destacam-se, neste artigo, as falas das personagens levando em conta o segundo critério: o que a personagem faz. A ação da personagem acaba revelando seus estados de alma.

O primeiro ato se finda com Garrett se despindo, e o palco ocultando-se, totalmente escuro, apenas “ficando a brilhar o lume do fogão” (BESSA-LUÍS, 1998, p.47).

4 “Eu sou um eremita do Chiado” – Segundo ato

O segundo ato da peça, como informa a didascália de abertura, deixa claro que toda a ação dramática ocorrerá na sala do Parlamento, no Mosteiro de S. Bento. Recorde-se que Garrett fora eleito, em 1837, deputado, por Braga, às Cortes Gerais. Especialmente nesse ano, como parlamentar, Garrett exercerá grande atividade política em defesa do espírito da Revolução de Setembro, também conhecida como

Setembrismo, mais liberal do que o Cartismo. Será essa defesa dos ideais liberais que colocará Garrett em forte oposição à Rainha D. Maria II. Em relação ao ato anterior, observa-se uma diminuição das mulheres em cena; Luísa Midosi, por exemplo, não aparece neste ato. Há um aumento significativo de informações políticas relevantes para se entender o século XIX em Portugal, dentre as quais merecem destaques: a) o Conselho de Ultramarino – segundo informação colhida no Arquivo da Torre do Tombo³, esse Conselho foi criado e regulamentado por Regimento de 14 de julho de 1642, para se ocupar de todas as matérias e negócios de qualquer qualidade que fossem relativos à Índia, Brasil, Guiné, ilhas de São Tomé, Cabo Verde, Açores, Madeira e todas as mais partes ultramarinas; b) a Convenção de Évora Monte – Garrett reconhece a importância da Convenção que põe fim à luta entre liberais, vitoriosos, e absolutistas, derrotados. Ocorre que, instalado o novo Governo Liberal, liderado por D. Pedro IV e sua filha D. Maria II, surgem divergências entre os contemplados e preteridos na composição do novo quadro político. Para Garrett, a escolha daqueles que estariam à frente das províncias ultramarinas, por exemplo, não foi justa, porque os eleitos eram “autoridades ineptas e imorais, penduradas do ramo dos serviços públicos” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 75); c) a relação conflituosa entre Garrett e D. Maria II, cujas razões já foram explicitadas acima. E é por esse motivo que a Viscondessa da Luz dirá: “(...) Garrett nunca pertenceu ao mundo da corte, como Herculano” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 78).

Ainda no tocante à questão política e às desavenças entre D. Maria II e o poeta, frisa-se que o motivo é meramente político e faz, aliás, com que o poeta não seja amado também por outros setores da sociedade. Este fato deixa latente ao menos uma contradição, já que a Rainha está à frente de um Governo pelo qual Garrett pegou em armas, ou seja, o do liberalismo. O busílis da questão é: com a Revolução de Setembro, em 1836, a Rainha revogou a Carta Constitucional de D. Pedro IV, Carta pela qual lutaram os liberais, e restabeleceu a Constituição de 1822, aquela que Garrett não via com bons olhos, pelo fato de alijar a aristocracia do sistema político. Garrett advogava uma reforma da Carta e jamais um regresso à Constituição de 1822, considerada por ele como um retrocesso. O clima tenso entre Garrett a Rainha agrava-se em 1842, quando Costa Cabral assume o poder como Ministro do Reino.

³ Cf. Arquivo Nacional Torre do Tombo, 2013.

Já em relação aos aspectos literários presentes no segundo ato, observam-se algumas discussões importantes para se compreender o papel de Garrett em Portugal, no século XIX – de chofre, a criação do Conservatório, uma das etapas para a renovação da cena em terras lusas, e ainda a lei de Propriedade Literária, cujo objetivo era criar a possibilidade de os autores serem os detentores exclusivos do direito de publicar ou autorizar a reprodução de suas obras⁴. Nesse sentido, vale a pena transcrever um excerto da fala de Garrett que, em diálogo com a atriz Emília das Neves, comenta os dois projetos:

GARRETT

(...) Dizem que falo como poeta, eu que criei a lei da propriedade literária e que criei os prêmios do Conservatório. Tudo em prosa, Emília. Tudo em prosa. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 62)

Ainda no que concerne aos aspectos literários, aparecem nesse ato duas informações relevantes. A primeira diz respeito à comparação que o poeta faz entre si e a Joanhinha dos olhos verdes, personagem de sua obra *Viagens na minha terra*; e a segunda, ao fato de ele se comparar a um misantropo, em clara referência à palavra eremita, presente no título da obra.

GARRETT

Eu não gosto de mim, mas desprezo quase toda a gente. Eu sou como a Joanhinha dos olhos verdes, que todos conhecem. Às vezes os escritores escondem-se nas confissões doutro sexo para dizer as verdades mais dolorosas. A Joanhinha dos olhos verdes sou eu, João Batista de Almeida Garrett. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 72)

GARRETT

Os misantropos são os melhores nessas coisas de ler o passado. Eu não passo dum doente desenganado dos médicos e dos padres. Sou um esquisitíssimo ente de paradoxos e consequências. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 74)

A descrição que Garrett faz de si mesmo ilumina a figura do eremita do Chiado e o fato de ele se valer de suas personagens para expressar verdades dolorosas. Interessante ainda é ele dizer que essas verdades assumem uma tonalidade mais intensa quando as personagens

⁴ Para maiores informações acerca do tema, recomenda-se a leitura do artigo: DRUMMOND; LOURA, 2018.

são femininas. Aliás, a aproximação entre Garrett e as personagens femininas suscita, ainda no âmbito desse ato, duas observações curiosas. Uma é que há na peça dois epítetos para descrever Alexandre Herculano e Garrett, aquele apelidado de “Águia dos Rochedos” e este denominado o “Cisne do Lago”; com efeito, achava-se que Garrett, nas palavras de uma das personagens da peça, tinha em sua maneira de ser “qualquer coisa de negligente e mórbido, de feminino enfim”, enquanto Herculano traduzia “um pensamento todo viril” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 54). E ainda em relação ao fato de Garrett se comparar a um misantropo, começa-se a delinear o oxímoro presente no subtítulo da peça, *Eremita do Chiado*: Garrett afirma com todas as letras, sobre si mesmo, que é “um esquisitíssimo ente de paradoxos e consequências” (BESSA-LUÍS, 1998, p.74).

Quanto aos aspectos biográficos presentes no segundo ato, nota-se a ideia, também presente no ato anterior, de que Garrett não só era um homem do palco, mas vivia como se estivesse sempre numa encenação:

EMILIA

(...) Tu vives num palco. Andas vestido para o palco. Falas para a plateia. O teu amor é amor de teatro. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 62)

Surge em cena a personagem Gomes de Amorim, como aquele que seria, e de fato se tornou, o grande biógrafo do autor. É por meio dessa personagem que alguns traços da biografia garrettiana que Agustina intenta apresentar tomam corpo na peça. Cabe atentar para o fato de que, de forma resumida, a personagem tece um arco de vida do poeta, que vai dos seus quatro anos de idade até quase o fim da vida:

AMORIM

Devia ter sido bispo. Tinha um bispo na família, sem falar em cônegos e arcebispos. Aos quatro anos aprendia francês com a mãe, aos doze pregava sermões de graça. Mas o poeta romântico venceu sempre. Até o ridículo. Quem quer fazer coisas úteis e boas em terras pequenas e onde há tanta gente pequena, tem que encarar de frente o ridículo. Sempre lhe ouvi dizer isto. Mas quando se quebra a arma do ridículo, empunham a da calúnia. Sempre o ouvi dizer. (...) Foi descarado como um rapaz de rua, um pé-descalço, um João-Ninguém. E chegou a visconde, as mulheres eram doidas por ele. Escreviam-lhe cartas, deixavam os

maridos por ele. Só a Montufar lhe escreveu trezentas. Disse-me que as queimou, mas a vaidade pôs água benta naquela papelada. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 77)

As informações acerca do exílio e da prisão de Garrett fazem-se presentes na fala da personagem Soto Maior: “Silêncio, senhores. Este homem, se não é puro, exprime-se no uso de seus direitos. E tem muitos. Foi exilado e esteve preso. E exilado e preso por quê? Não o sabeis vós nem eu” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 71). Em relação ao espartilho, indumentária importante para a composição da personagem, verifica-se que no primeiro ato o poeta foi chamado de *poeta de espartilho*, e neste segundo ato a personagem Rosa, a Viscondessa da Luz, diz: “Um homem que usa espartilho é fácil de denegrir, a menos que tenha uma hérnia” (BESSA-LUÍS, 1998, p.81). Quanto ao retrato do poeta que Agustina deseja esboçar nesse ato, resume-se na fala, acima transcrita, de Gomes de Amorim, e também em outra, quando afirma que o poeta será “esquecido muito depressa como político e como orador. Só o teatro o há de consagrar” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 81).

4 “Veludo, veludo, vem a morte e deixa tudo” – Terceiro e último ato

O espaço cênico do terceiro e último ato da peça incorpora a casa de Garrett, onde o poeta definha. Foi construída, segundo ele, para sua filha, Maria, fruto de sua relação com Adelaide Deville Pastor. Pelas leis da época, Maria não pode ser reconhecida como filha, tendo em vista que Garrett fora casado com Luísa Midosi. A fala a seguir atesta este dado biográfico:

GARRETT

E que tem que eu sofra por não te dar nome legítimo? Desonro-te quando te chamo filha? Tua mãe e eu tivemos um pelo outro amor tão puro que o altar só podia chegar tarde para abençoar. Chorei muito o teu nascimento, filha, porque te dava a vida sem poder dar-te o nome. Mas hoje tudo isso passou. A tua mãe não morreu de vergonha, morreu de teres nascido, que é mais glória do que desastre. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 88)

Ainda em relação aos dados biográficos, são dignos de nota, dentre outros: a) menção feita à inauguração do Teatro D. Maria II, um dos pontos altos do plano de renovação do teatro nacional; b) referência

ao sobrenome Garrett: “(...) O que eu inventei para ganhar o direito ao apelido Garrett, antes de vir dos Geraldines da Irlanda, ou da Catalunha, ou do diabo, era piemontês, de Asti. Sabes onde fica Asti?” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 96); c) os títulos de Visconde e Par do Reino. São retomadas ainda algumas informações já presentes nos atos anteriores, como o caso ocorrido na Feira da Ladra, quando Garrett, aos oito anos, compra, para espanto de sua família, um quadro de Napoleão Bonaparte; mais uma vez fala-se do espartilho, parte fundamental da vestimenta do poeta; referência ao Jornal *O Chaveco Liberal*, no qual ele e amigos escreviam em defesa das ideias liberais. As falas das personagens de Soto Maior e Herculano complementam-se neste ato para dar visibilidade ao poeta, cuja genialidade não era reconhecida em Portugal, como várias vezes ao longo da peça Garrett explicita:

HERCULANO

Tem talento às carradas. O eremita do Chiado! Coitado, nunca era capaz de deixar Lisboa, ainda que dissesse... como é que dizia? (BESSA-LUÍS, 1998, p. 100)

SOTO MAIOR

Os seus versos, tão matinais e tão belos, ficam conosco. São a verdadeira poesia nacional. Tão simples, tão sentida! Sei de cor o seu *Romanceiro*. Quer ver como sei de cor o seu *Romanceiro*? (BESSA-LUÍS, 1998, p.106)

Em relação à política, este ato aborda a morte da Rainha Dona Maria II, que ocasiona, nas palavras de Garrett, “o fim dos liberais”. Chama ainda atenção a análise que o poeta faz de Portugal naquele 1853, com destaque à corrupção que assolava o país, e ainda o fato de ele não ser reconhecido como um grande escritor lusitano:

GARRETT

Detesto a exaltação liberal como qualquer outra. Temo o fanatismo da liberdade, como todos os fanatismos. Ninguém ouve os poetas, e a sua alma é lançada aos cães. Já pediram as galés para mim. E disseram: “Não se metem os poetas nas galés, não constam da Constituição.” É assim que fui julgado, não me dando ouvidos. (BESSA-LUÍS, 1998, p.106)

A presença das mulheres nesse ato volta a ter a mesma quantidade do primeiro ato, ou seja, três mulheres: Maria, Emília das Neves e a

Viscondessa da Luz. O dado novo em relação a elas é que a relação amorosa se dá, como bem afirmara Emília das Neves no segundo ato, por meio da ilusão cênica, ou seja, Garrett se torna feminino e as mulheres se tornam viris. Vale a pena colocar em relevo o excerto no qual o poeta explicita a troca de papéis entre os amantes:

GARRETT

(...) Fiz-me mais mulher para mim do que elas são para os homens todos. Vesti-me com cores garridas, e usei joias, e cinta para adelgaçar. E carmim para o rosto e ferro de frisar. E luvas almiscaradas e sedas da Índia. Olharam para mim com espanto e disseram: “Vejam este que nos sacrifica a virilidade para o amarmos. (...)”. (BESSA-LUÍS, 1998, p.107)

Outro dado curioso, que já apontamos em relação às mulheres em cena – com exceção da personagem Maria –, é o fato de que quando elas aparecem o poeta sempre pede aos que estão por perto: “Não deixem entrar essa mulher.” Quase ao fim do derradeiro ato, é dado a saber que o poeta se encontra doente, está em delicada situação financeira e tem a seu lado apenas Gomes de Amorim. Garrett solicita ao amigo que reúna os empregados e toda a gente, porque deseja falar com eles. A didascália dá a seguinte informação: (Entram os criados, os janotas, gente desconhecida, actores e actrizes) (BESSA-LUÍS, 1998, p.117). Tem então início o último discurso do poeta, entrecortado por mais uma didascália, por meio da qual o leitor começa a perceber o significado da expressão “Não deixem entrar essa mulher” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 118):

GARRETT

Este é o meu parlamento. É o meu último discurso. (...). (*A cena ilumina-se, mas um vulto de mulher vai crescendo até tomar a altura da cena inteira*). Já não sou poeta. Gelou-se a mentira nos meus lábios e não digo mais versos de falsa dignidade. Deixo cair a toga e dispo as asas. Já não sou poeta e livre estou do preconceito duma honra impura. Meus amigos, perdoai os favores que fiz ao espírito, deixando-vos à sorte que não vinga os pequenos, senão com consolos vão. (Para Amorim). Paga a essa gente. O dinheiro é o silêncio da desgraça. Paga-lhes. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 117, grifos nossos)

Após o discurso, Gomes de Amorim sai com todas as pessoas, e o empregado João avisa a Garrett: “Está ali uma pessoa...”. Garrett

responde: “Não deixem entrar essa mulher...”. A peça finda-se com a seguinte rubrica: (*A sombra cresce e invade todo o palco. GARRETT na cadeira do prior vai sendo tragado pela sombra. O fumo do cigarro de GARRETT sobe no escuro*) (BESSA-LUÍS, 1998, p.118, grifos nossos). Tudo leva a crer que a relação do poeta com o vulto da mulher se deu sem trocas cênicas, ou seja: sombra, ela, e fumaça, ele, se dissiparam, irmanados no escuro cênico do espaço dramático. O fato de Bessa-Luís eleger o teatro como forma para apresentar a existência humana de Garrett se casa com a afirmação de Curtius (1957, p. 148): “A forma de uma composição que pretende representar a existência humana em suas relações com o Universo, só pode ser o drama.”

O retrato de Garrett que Agustina enseja passar nesse ato se dá por meio da resposta dada a Amorim, quando ele indaga ao poeta o que vai acontecer depois da morte de D. Maria II:

GARRETT

É o fim dos liberais, o meu e o vosso. Não levo saudades, não. Quem vota ao triste, ao penoso, ao amargo de escrever de coisas contemporâneas, ou há-de servir um partido e é um homem sem honra; ou há de ser homem de bem, e a nenhum agrada, com todos se malquista, de todos será odiado, praguejado, quem sabe perseguido!... Persiga-me tudo neste mundo, menos o remorso; acusem-me todos, menos a minha consciência. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 105)

Se a nenhum o poeta agradou em vida, e se por todos ficou malvisto, o tempo cumpriu sua sina e fez com que o século XIX em Portugal ficasse marcado com as produções daquele que é considerado o fundador do Romantismo, e ainda o responsável pela renovação da dramaturgia portuguesa. Certa está, portanto, Bessa-Luís (1998), quando afirma que o melhor dos grandes homens não deixa vestígios, só deixa ficções e espaço para elas.

5 Apagando a luz da coxia – tentativa de conclusão

Agustina Bessa-Luís dá-nos com esta peça uma síntese biográfica de Almeida Garrett elaborada em chave dramática. Resta-nos tentar responder a algumas perguntas e promessas feitas ao longo do seu texto. A primeira delas: qual seria o objetivo da dramaturga ao se valer

do oxímoro do título para se referir a Almeida Garrett? A resposta pode estar na fala do protagonista, já no primeiro ato da peça:

GARRETT

(...) Eu sou um eremita do Chiado. (...) Faço parte da necessidade dum povo, a necessidade que dota as leis e que produz a forma dos governos. (...) Eu acendo a chama trêmula das letras, servindo as luzes que não prosperam com timoratos e duvidosos. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 28)

Os versos de Florbela Espanca (2012, p. 85) poderiam ser usados à guisa de auxílio à interpretação do autorretrato de Garrett: “Eu sou aquela que passa e ninguém vê ...”. Também na peça de Agustina podemos ver a imagem de um ermitão, um misantropo, em pleno Chiado, ou, em outras palavras, um gênio num país que não tolera os gênios, um homem de variados talentos e que, por isso, como bem disse Bessa-Luís, “os portugueses algumas ocasiões o escarneceram para não ter o que temer”, e ainda “dedica[m]-lhe uma desconfiança que é a inveja metida a bom senso”(BESSA-LUÍS, 1998, contracapa do livro).

A segunda questão é: de que maneira Agustina Bessa-Luís apresenta, valendo-se da forma dramática, a biografia de Almeida Garrett? Por meio da personagem dramática, pode-se afirmar que Bessa-Luís, dessacralizando a figura de Garrett – uma vez que o apresenta, desde o primeiro ato, como personagem atormentada pelo pressentimento de morte, insinuado na repetição da exclamação “Não deixem entrar essa mulher” –, acentua a grandeza e as fragilidades de sua obra, sobretudo a literária. Dessa forma, a dramaturga enaltece a grande contribuição do poeta para a renovação da dramaturgia portuguesa, bem como na luta pela implementação do liberalismo em Portugal.

Por fim, há que comentar a importância das mulheres apresentadas pela dramaturga na peça. As mulheres – inclusive a Morte – são de suma importância para o enredo dramático. Cabem às mulheres, em relação ao poeta: a) a análise da sua obra, b) as observações sobre o seu modo de amar; c) e, sobretudo, analisar a situação de Portugal no século XIX. Recorde-se que a atriz Emília das Neves diz ao poeta que ele é “um visconde sem linhagem e um poeta de espartilho” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 42). Já a Viscondessa da Luz, Rosa, dirá que Portugal “podia ser o centro da civilização, mas que é, afinal, “o riso dela” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 27). Se a tensão é um topos fundamental do drama, é por meio

dela que se dá a relação entre Garrett e as mulheres, entre Garrett e ele mesmo e entre o “eremita e o Chiado.” Através da dramaturgia e da criação de uma biografia, Agustina Bessa-Luís evidencia que essas duas formas podem reconstituir uma época, além de acalantar a ilusão “de devolver a vida, de ressuscitar os mortos” (DOSSE, 2009, p. 14).

Referências

ALMEIDA PRADO, Décio de. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio de; GOMES, Paulo Emilio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

Arquivo Nacional Torre do Tombo. Conselho Ultramarino, 2013. Disponível em: <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4167269>. Acesso em: 20 set. 2021.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Garrett: o eremita do Chiado*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Contos impopulares*. 1. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1954; 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A brusca*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Aquário e sagitário*. Lisboa: Contexto, 1995.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Contemplação carinhosa da angústia*: Pequenos ensaios. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O princípio da incerteza*: Joia de família. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, [s.d.]. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DRUMMOND, Victor Gameiro; LOURA, Renato Cezar de Almeida. O marco jurídico do direito de autor em Portugal: a doutrina da propriedade literária sob a ótica de Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Revista de Direito da Faculdade Guanambi, Guanambi, BA, v. 5, n. 1, p. 01-20,

jan./jun. 2018. Disponível em: <http://revistas.faculdadeguanambi.edu.br/index.php/Revistadedireito/article/view/223>. Acesso em: 20 set. 2021.

ESPANCA, Florbela. *Livro de mágoas*. Org. de Claudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva. Lisboa: Estampa Editorial, 2012.

MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo: Revista dos Tribunais S/A, 1971.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro português: Do Romantismo aos nossos dias: cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa*. Lisboa, Edição do Autor, 1989.

SILVA, Fábio Mário da. *A autoria feminina na literatura portuguesa: Reflexões sobre as teorias do Cânone*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.



Três é a conta que alguém fez: cruzamentos das mulheres de Agustina e dos mortos-vivos de Sartre

Three Was Someone's Choice: Lines Between Agustina's Women and Sartre's Living Dead

Sofia de Melo Araújo

Instituto Politécnico do Porto, Porto / Portugal

sofiademeloaraujo@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3117-9715>

Resumo: Reflexão crítica comparativa a partir da peça teatral *Três mulheres com máscara de ferro*, de Agustina Bessa-Luís, e da obra *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Jean-Paul Sartre; drama.

Abstract: Comparative critical reflection from the play *Três mulheres com máscara de ferro*, by Agustina Bessa-Luís, and the work *Huis clos*, by Jean-Paul Sartre.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Jean-Paul Sartre; drama.

The truths of metaphysics are the truths of masks.

Oscar Wilde, *The Truth of Masks* (1886)

Não era para ser ópera. Mário Lopes (2014) e Bernardo Mariano (2014) documentam, a par dos próprios criadores, o cariz inesperado da escolha e todo o processo de recusa da dramatização direta e mais tarde a composição criativa por Eurico Carrapatoso, “[j]á com as três sopranos que ouviremos [na estreia em 2014] em mente” (LOPES, 2014, p. 33) e a ponderar três elementos de Fogo, Ar e Terra vertidos em acordes (cf.

MARIANO, 2014, p. 37) com que o inédito agustiniano sobe a palco em outubro de 2014 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), por ocasião do Congresso Internacional *Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís*.

Três mulheres com máscara de ferro é uma peça escrita por Agustina Bessa-Luís em 7 de março de 1998 e que permanece manuscrita e inédita até 2014, quando, libertada pela mão da filha da autora, Mónica Baldaque, e pelo Círculo Literário Agustina Bessa-Luís, é publicada na revista *Colóquio/Letras*, nº 187 (setembro de 2014), acompanhada do artigo de Isabel Pires de Lima “Um inédito de Agustina Bessa-Luís. *Três mulheres com máscara de ferro*: cristalizações do feminino”. Neste texto supremamente íntimo que a escritora escolheu guardar, três mulheres maiores da sua novelística tomam o palco e apresentam-se mutuamente: a Sibila, do romance epónimo de 1954; Fanny, protagonista de *Fanny Owen* (1979); e Ema, de *Vale Abraão* (1991). Une-as o mesmo local, a mesma condição de isolamento e a mesma máscara de ferro. Note-se, aliás, a forma como Agustina escolhe intitular “com máscara de ferro” no singular e não “com máscaras”, como se o uso em formato massivo tornasse a máscara uma condição, um descritor de estado. Separa-as um estatuto social que é patente no vestuário descrito nas didascálias e subjacente a muitas das interações verbais.

É impossível sabermos exatamente a razão para a não publicação do texto pela autora – determinar se o viu como um jogo literário para exercício e deleite individual ou se reconhecia nele o potencial para ser levado a cena. É curto, de facto, e ganha imenso na existência de reconhecimento das intertextualidades que o moldam, mas não depende sequer desse reconhecimento e reconheço-lhe esse potencial cénico que as palavras mas também o lado onírico e atemporal do contexto criado geram. Após outros contactos e leituras, coube a João Lourenço o convite pela filha de Agustina e uma ideia que não havia sido antevista: converter a representação num momento operático. Segundo João Lourenço (*apud* LOPES, 2014, p. 33), “[s]eria uma pena aquelas palavras tornarem-se pobres tendo simplesmente três atrizes a dizê-las”. Também para Vera San Payo de Lemos (*apud* LOPES, 2014, p. 33), responsável pela dramaturgia da encenação, “[a] música daria profundidade àquelas palavras tão buriladas, tão pensadas, tão profundas. Ditas simplesmente não ecoariam como ecoam com música”. Confesso não concordar completamente com ambos, reconhecendo o valor artístico

e a legitimidade criativa da escolha em si, pelo que me inclino a concordar com a noção de escolha implícita no compositor, Eurico Carrapatoso, quando recorda a primeira leitura que fez do texto:

Sempre gostei de desafios [...] Lá estava aquela pequena peça de teatro, de tom outonal, *por magoados fins de dia*. Não era um libreto. Fiquei a remoer o lance como quem remói o dente bolideiro [...] Sim: erguia-se ali, diante de mim [...] uma montanha a pique, um *dead end* a transpor. Lá fui buscar ao fundo das gavetas da minha condição o material de escalada¹. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 67)

Na realidade, creio que o conteúdo discursivo do texto em si é de tal forma o cerne da peça que apenas perigou na conversão melódica, felizmente bem-sucedida.

É, de facto, numa irrealidade tranquila que tudo se dá em *Três mulheres com máscara de ferro*. Se recordarmos o tão diferente *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, em que três outras personagens também se encontram fora do tempo e do espaço e também se apresentam mutuamente e gradualmente expõem, detetamos, pela diferença, pontos cardeais deste texto agustiniano: ao contrário de Sartre, não surgirá entre estas mulheres real *interação* para lá da mútua apresentação e das ações – tão pouco debatidas – de retirar e re-colocar a máscara de ferro. O conhecimento mútuo fica pela superficialidade de uma caracterização aparentemente mais protocolizada (e quase automática) do que assente em real e profunda curiosidade. Há, sobretudo, uma total ausência da inter-dependência em que radicará efetivamente o inferno sartriano.

O irreal no teatro agustiniano é uma constante, como apontado por Braz Teixeira (2017) e aqui a *ostranenie* começa no próprio título, como afirma o crítico Bernardo Mariano (2014, p. 37). As três mulheres surgem-nos explicitamente ligadas às Graças clássicas, mas ao contrário das três irmãs geralmente representadas despidas e de mãos dadas a cantar e a dançar, estas “divindades” do altar agustiniano, apesar de “despidas” da máscara, estão presas ao fator identitário das suas diferentes roupas e no seu diálogo estão longe de serem responsáveis por espalhar Alegria. Apresentam-se mutuamente, como em *Huis clos* de Sartre o fazem os seus mortos, mas na peça do filósofo francês, não havendo Deus, há um mordomo que joga xadrez com os três personagens centrais:

¹ “Entre les trois mon coeur balance”.

INÈS

Vous allez voir comme c'est bête. Bête comme chou! Il n'y a pas de torture physique, n'est-ce pas? Et cependant, nous sommes en enfer. Et personne ne doit venir. Personne. Nous resterons jusqu'au bout seuls ensemble. C'est bien ça ? En somme, il y a quelqu'un qui manque ici : c'est le bourreau.

GARCIN, à mi-voix.

Je le sais bien.

INÈS

Eh bien, ils ont réalisé une économie de personnel. Voilà tout. Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes, comme dans les restaurants coopératifs.

ESTELLE

Qu'est-ce que vous voulez dire?

INÈS

Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres. (SARTRE, 1947, p. 41-42)

Pelo contrário, em Agustina não há terceiro elemento em cena. Mas há sim uma Agustina tercializada nos romances que são berço de cada uma das personagens. O jogo intertextual é ele próprio inter e intradieético (se podemos falar de diegese aqui) e por isso verificamos uma diferença fundamental: essas mulheres vivem o tempo da peça como um intervalo numa aparentemente contemporizada existência em estátua, petrificada, mais focadas na explanação de si que na exploração do possível. Em Sartre, as três personagens, apesar de profundamente obcecadas pela imagem que projetam, simultaneamente tentam ao máximo a ação (desde logo descodificar, mas também conquistar, seduzir, convencer, fugir, destruir) e a manutenção de agência. Em Agustina, a haver agência, ela é um segredo que se partilha no intervalo. Das três, apenas a Sibila parece (man)ter esse impulso vital, tornando-se motor da (pouca) ação desta conversa a três.

A máscara surge como um paradoxal opressor defensivo que se retira qual armadura para ter uma troca vulnerável. Feitas de ferro, são estáticas e despersonalizantes:

Hard masks hide the faces completely by not letting the dynamic or moving expressions on face, which would reveal the identity of an individual, to be seen. It is almost impossible to recognize the faces hidden behind the hard masks of various medieval figures in a traditional carnival. (THALIATH, 2012, p. 2)

Alda Lentina alerta para forma subversiva como a máscara da tradição teatral grega surge aqui não para identificar, mas para ocultar, sendo “subvertida para aludir claramente aos papéis de género como uma construção” (LENTINA, 2018, p. 92-93). E, no entanto, as silenciadoras máscaras de ferro não são inauditas na história humana e em particular na história feminina. Estas não são as máscaras que libertam a mulher, permitindo a existência social(izada)². Aproximam-se de forma quase sinistra dos Scold’s Bridle, freio metálico, por vezes com extremidades afiadas, que era desde pelo menos 1567 (primeiro registo, na Escócia) aplicado ao rosto das mulheres para punir toda a comunicação considerada ilegítima (nomeadamente o retorquir e o denunciar). Até ao século XVIII vamos encontrando registos do uso deste instrumento de tortura, embora posteriormente fosse destinado primordialmente a pessoas escravizadas de ambos os sexos, nomeadamente nos Estados Unidos.

A robustez e a inflexibilidade do ferro pode ser lida como factor uniformizante, como o faz Mónica Baldaque (BESSA-LUÍS, 2014, p. 75): “A máscara iguala-as na aparência, porque na profundidade já são iguais. Apenas a roupa que vestem nos distrai do verdadeiro e único sentido da história.” No entanto, é mesmo sem a máscara (e com a voz que surge da sua retirada) que encontramos algum ponto comum ou de aproximação das três protagonistas, inicialmente individualizadas pelas roupas que o texto salienta e sobretudo pela polimorfia, como retratam os casulos da cenografia de João Mendes Ribeiro e Ana Maria Feijó, de onde partem e a que regressam: “sem que se estabeleçam dinâmicas francas entre as personagens, o acto termina com as três mulheres na mesma condição individual com que chegaram” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 71). É mesmo curiosa e feliz esta escolha cénica, ainda que pareça violar a estátua tripla avançada pelo texto que as deixa, nas palavras de Isabel Pires de Lima, “petrificadas numa estátua comum partilhando um mesmo pedestal” (LIMA, 2014, p. 63). Mesmo sem máscaras, nunca chega a haver total revelação e só mesmo a mão que segura a assustada Quina no final da composição em estátua rompe o isolamento fundamental. No texto, temos, “monólogos pronunciados lado a lado, sem nunca

² Recordemos os festejos modernos: “Women were a part of the Masque and there was no objection too that. Participating in Masques was not a taboo for women in the 16th Century mainly because it was more of a social activity and women wore masks” (KAPOOR, 2022, p. 2).

ultrapassarem eficazmente o silêncio ou pelo menos a incomunicabilidade que as separa” (LIMA, 2014, p. 67), algo que até poderia em si mesmo suscitar a opção pela ópera, caso cada uma tivesse, por entre uma harmonia escondida, um compasso distinto.

Em Sartre, os três mortos encerrados tentam criar entre si relações de poder e de conforto e por isso mesmo acabam por literalmente infernizar a sua existência. A sua situação anômala surpreende-os, fazem perguntas, reagem, têm medo, desconfiam. Em Agustina, não; há uma total suspensão da realidade, como se o encontro das três graças agustinianas fosse uma tranquila metáfora e, assim, as próprias observadoras de si, destituídas dos anseios humanos, vivem o encontro como um interregno de uma existência noutra dimensão, que é, afinal, a dos romances que lhes dão vida. A quase apatia é tal que só mesmo perante o desafio de Quina é que o diálogo avança, pela narração dos episódios fundamentais. Faz sentido partir dela essa capacidade de problematizar e individualizar. Se Fanny se apresenta como “filha de” e Ema, numa irónica resposta a quem a tome por “mulher da vida” por colocar a mão na anca e fumar, contraria com um “Eu digo quem sou. Sou mulher de médico”, alinhando assim no próprio preconceito ao sustentar a sua respeitabilidade pelo casamento, a nossa Sibila Quina é ela própria e define-se pelo que faz, sendo efetivamente quem *faz* avançar o texto (ainda que Fanny não dê conta e quase ache ser ela quem dirige). Essa dianteira dada à personagem poderá ser o eixo da preocupação social que alguns autores, como Rodolfo Passos (2019, p. 48), encontram no teatro agustiniano. Óscar Lopes já falara de Quina, a propósito do romance de origem, como aquela que superou a condição feminina:

Bessa Luís pretende exprimir neste livro uma certa ânsia de, em geral, superar certos limites da condição humana, e de, em especial, superar a condição histórica da mulher, ou, pelo menos, a das burguesinhas portuguesas, mais ou menos rurais ou intelectualizadas. (LOPES, 1986, p. 156)

A única ação relevante que não parte de Quina é a de voltar a colocar as máscaras, ordem dada pelo triste e insistente apelo de Ema, resistido pela Sibila, que não gosta de lugares altos. Ora, essa decisão final surge por exigência percecionada para um equilíbrio na relação com o grande ausente-presente do texto, o masculino.

A princípio, é possível entender o teatro agustiniano como um projeto tendente a dar ênfase ao choque intersubjetivo, delineando um espaço representacional próprio para o questionamento das relações de poder, principalmente entre homens e mulheres. Contudo, na obra *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, não há a presença masculina no drama. (PASSOS, 2019, p. 50)

“Contudo, o homem como tema não é em nenhum momento excluído dos diálogos agustinianos” (PASSOS, 2019, p. 54). As tensões feminino-masculino tornam-se, afinal, tão centrais nas bainhas da peça de Agustina Bessa-Luís como o são na de Jean-Paul Sartre. O olhar masculino que leva a criar máscaras para a aceitação aproxima-se daquele que Garcin ambiciona como o único que lhe pode apagar o pecado da cobardia ou no qual Estelle quereria ver-se desejada. Curiosa a aproximação, aliás, desta infanticida desesperada pela ausência de espelhos no inferno e rendida a maquilhar-se nas pupilas da apaixonada Inês e a procurar-se no olhar lascivo de Garcin com a reflexão da Ema de Agustina quando esta última reflete: “Tenho que agradar ao meu espelho. Aos homens não me importa. Eles são o meu espelho, também é verdade” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 17). Essa capacidade de introspecção é a que efetivamente preconizam as personagens agustinianas.

Em Sartre há luta contra deixar o teatro, há tentativa de reconstruir no Inferno os papéis e as deixas habituais da vida passada. Note-se como o encenador de uma das mais recentes versões de *Huis clos* em Portugal, Rui Neto, caracteriza as máscaras dos seus condenados:

As personagens fogem do momento da sua confissão, inventando máscaras e jogos que as mantenham afastadas dessa purga. No entanto o momento chegará, inevitavelmente. (NETO, 2013, p. 39)

Um ano antes, o encenador João Ferreira sintetizava o seu *In camera*, a partir de *Huis clos*, como “a visão do simples e frágil humano – do ser carnal, do ser impiedoso, do ser carente, do ser imperfeito, do ser que nos vislumbra do espelho e que nasce em cena” (FERREIRA, 2012). O Inferno surge mesmo da impossibilidade de manter as máscaras: “un labyrinthe, au centre duquel les trois morts se rencontrent les uns dans le regard des autres sans aucune possibilité de fiction, sans aucun masque” (LONGO, 2010, p. 170).

Em Agustina há prazer em poder deixar o teatro de si, como uma pausa temporária, quase uma conversa de bastidores antes de re-colocar

a máscara e subir ao palco. A máscara não deixa de ser, como em Sartre, fator de proteção. Afinal, é questão de sobrevivência visceral a exigência do véu diáfano da reescrita do ser:

Nature may have her own reasons to exist in a structure of phenomenal masks and preclude the human mind from unveiling them. The reality of human body is, however, not a mere phenomenality of a natural object; it houses the mental phenomenon. Body hides the mind and its states and operations. This concealment is obviously a protective measure – just like our skin with the flesh, whose opacity prevents us from seeing through the internal bodily structures and processes such as the bones, the blood circulation and digestion. Such a natural masking is essential for life, as it makes our existence bearable. (THALIATH, 2012, p. 6)

No entanto, no final da peça de Agustina Bessa-Luís, sentimo-nos presos à imobilidade da máscara que silencia, com todas as perguntas suspensas como *Ema*. Dissera-se que “as mulheres são hábitos de homens” – se em Beauvoir discutimos se se nasce mulher ou se se torna, Agustina diminui ainda mais a mulher, retirando-lhe a agência ao acrescentar este potencial “se a tornam”. O feminismo da autora é dúbio e altamente complexo e a perfídia (ou pelo menos manha) que atribui às suas personagens maiores ao tomarem a iniciativa de colocar as máscaras para conforto dos homens não tem para mim o “feminismo velado” que Rodolfo Passos lhe atribui. Não será por acaso que Alda Lentina, Rodolfo Passos e eu própria, ao lermos este inédito, vemos no final ecos de uma afirmação que Agustina fizera em depoimento em nome próprio ainda antes da Revolução dos Cravos:

A mulher teve uma prolongada aprendizagem da humildade, esteve durante milénios sujeita ao seu drama biológico, à sua natureza restringida à defesa da prole que todas as adversidades iam dizimando. Aprendeu as artes dos fracos, a duplicidade, a mentira, a exploração a lisonja. (AA.VV., 1972, p. 42)

Esta vincada associação surge do reconhecimento de que a condição feminina é encerrada pelas suas atrizes – personagens e autora –, pelas suas agentes, num silêncio final, enigma da condição feminina. Vinte e seis anos depois da reflexão que apresentara ainda sob ditadura, Agustina abandona as suas protagonistas numa circunstância assumida simultaneamente como final, universal e falseada. Ao leitor e ao espectador

deixa o amargo de boca de saber que até agora lhe foram dadas máscaras – mas também o ensejo de descodificar o olhar que nelas se esconde.

Referências

AA.VV. *A condição da mulher portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

BESSA-LUÍS, A. *Três mulheres com máscara de ferro*. Lisboa: Guimarães, 2014.

FERREIRA, J. (2012) Nota de encenação de *in camera* pela Companhia de Teatro *in skené*. 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/notes/10158909257528142/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

KAPOOR, J. The struggle for identity of women in theatre from Greek theatre to contemporary theatre in English. *Research Journal of English Language and Literature*, v. 10, n. 2, p. 1-7, abr.-jun. 2022.

LENTINA, A. M. *Três mulheres com máscara de ferro* de Agustina Bessa-Luís: feminismo e subversão. *e-Letras com Vida – Revista de Humanidades e Artes*, n. 1, p. 90-100, 2018.

LIMA, I. P. de. Um inédito de Agustina Bessa-Luís: «Três mulheres com máscara de ferro»: cristalizações do feminino. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 187, p. 62-75, set. 2014.

LONGO, M. *Huis clos* ou comment “s’apprivoiser” à l’enfer. Jeux intertextuels dans le labyrinthe de la torture sartrien. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, v. 25, p. 159-171, 2010.

LOPES, M. Um texto inédito, uma ópera, uma pequena jóia de (e para) Agustina. *Público*, Lisboa, p. 33, 17 out. 2014.

LOPES, Ó. *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

MARIANO, B. Mulheres de Agustina jogam em palco as misérias da sua condição. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 37, 14 out. 2014.

NETO, R. M. A. *Huis Clos* ou o inferno. Relatório de Projecto de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2013.

PASSOS, R. P. O drama estático das *Três mulheres com máscara de ferro*: preceitos brechtianos no teatro de Agustina Bessa-Luís. *Metamorfozes*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 47-57, 2019.

SARTRE, J.-P. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

TEIXEIRA, A. B. Em torno do teatro de Agustina Bessa-Luís. In: LEÃO, I. P. de; MENDES, M. do C. *Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Ed. Húmus, 2017. p. 21-32.

THALIATH, B. On masks. *FreiDok plus*, Alberts-Ludwigs-Universität Freiburg, 2012. DOI: <https://doi.org/10.6094/UNIFR/16983>.



Quatro máscaras e um par de luvas – da enunciação à narração impossível

Four Masks and a Pair of Gloves - Enunciation and the Impossibility of Narration

Cláudia Capela

Instituto Politécnico de Viseu, Viseu / Portugal

claudiacapelaferreira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7931-689X>

Resumo: Este ensaio lê a incerteza e a incongruência dos textos de Agustina Bessa-Luís, atendendo a *Joia de família* em particular, como mecanismo operativo de verosimilhança. Paralelamente, discutir-se-á a figuração do narrador agustiniano, interventivo, segundo a noção de polimodalidade focal, interessando, sobretudo, perspetivar a focalização restritiva plural por oposição à onisciência, cuja subversão conduz à ironia enquanto realização técnica nos textos agustinianos.

Palavras-chave: incerteza; *Joia de família*; focalização; ironia.

Abstract: This essay intends to read uncertainty in *Joia de família* and other texts by Agustina Bessa-Luís as a mechanism of reliability in which the subversion of an omniscient narrator and the intervention of multiple restrictive focalizations produce irony.

Keywords: uncertainty; *Joia de família*; focalization; irony.

1 O fantasma de Roper

Não se escreve melhor porque se escreveu muito interpela o leitor metalinguisticamente antes de se dedicar à *Joia de família* do título. Antecedendo-o, é o *Princípio da incerteza* ele mesmo a situar a margem,

e, decerto, à margem, a história, pois se existe efetivamente diegese, se Camila é uma personagem e se tais instâncias de facto tomam lugar: disso não se pode concluir. Não sem o narrador, o qual, a par de Roper – a personagem-aparição deste discurso¹, do qual ,aliás, se ausenta e se reintegra por via de uma figuração paralela inusitada e inverosimilhante –, projeção de Camila, será projeção nossa.

Esta provocação resulta dos primeiros parágrafos de *Joia de família*, nos quais se situa discursivamente o embrião do tecido que se seguirá. Será esta antecâmara, “Exame pré-natal”, uma proposta de sentido. Mais do que uma delimitação ideológica, técnica, será um lugar de exegese. Escrever, como *voto de castidade*, muito ou pouco, mas direto ao coração humano, independentemente do contexto e do pessoal, para um *tu* enunciado, ferindo-o. Não seria referência única a tal intenção; em outra parte, terá Agustina Bessa-Luís afirmado a necessidade de escrever *entrando no coração das pessoas e bebendo-lhes o sangue, avançando sempre*². Diante da obra de uma autora que tem sido projetada pela pretensa e profunda percepção das gentes de uma dada região, talvez este comentário pareça voluntarista. Porém, é também, neste prólogo, que a autora devassa o reconhecível, delimitando o caminho, e no qual cria ou recupera um enunciador cuja voz, autonomizando-se, reflete o pendor exato da sua pretensão: *reduzir a um simples detalhe o coração humano*. Ora, trata-se de transpor a individualidade de quem escreve, partindo de um lugar conhecido e alcançando com a escrita um substrato mais largo, mais profundo. Trata-se de invetivar o coração humano, relativizá-lo, desobstruir-lhe os canais, pondo-o a descoberto na sua manha, subverter-lhe a nobreza, enjeitar-lha. Bessa-Luís sabe que talvez o coração humano não seja imune às regalias contextuais e que aquelas o possam submeter; todavia, laminadas as camadas superiores, resta um coração mera e solidamente humano. É este coração despojado que interessará pôr a descoberto.

¹ Talvez só se encontre discurso e não história. Esta distinção segue, grosso modo, aquela de Tzvetan Todorov, em “Le catégories du récit littéraire”, *Communications*, 8, 1966. Outras podem ser mencionadas: *fábula e intriga*, pelos formalistas russos, *story e plot*, por E. M. Forster, *história/ diegese e narração*, por Genette, tendo-se preterido, apenas pelo nível detalhista, os modelos de Segre e Dolezel que, certamente, serviriam um estudo mais aprofundado neste sentido.

² Cf. BESSA-LUÍS, 2007, p. 73.

Poder-se-ia adivinhar na ironia de *Joia de família* um retrato fidelíssimo da queda da burguesia de solar duriense, a ascensão, mas não muito, das camadas populares, abstraídas, entretanto, de qualquer sintoma efetivamente cultural ou intelectual; poder-se-ia, decerto, estabelecer um princípio maniqueísta no tratamento do contexto urbano e rural, no processamento histórico do tempo, a evolução da erótica dos salões de Roper para os bares de alterne. Contudo, tratar-se-á esta joia de uma refração contida e, assim, perdurável. Ainda que crônica analítica de um movimento histórico, interessará pôr a descoberto um coração cujo tecido seria adequável a qualquer outro corpo de outra língua, “como se o tempo não passasse e os costumes não mudassem” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 7). Camila, na sua aparente indizibilidade identitária, talvez não o seja inteiramente, pois, como nos é dado a saber, o erro apenas encontra “maneira de se instalar” pelo “viés da múltipla identidade” e, de acordo com o narrador, Camila “não tinha uma personalidade múltipla, mas única e consideravelmente épica” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 278).

Camila transfigura-se numa Joana D’Arc posta em relevo pelo fantasma de Roper, o tal que lhe traz misteriosamente rebuçados de avenca que “já não se vendiam em parte nenhuma. No entanto, como era um fantasma as coisas podiam explicar-se” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 278). Ora, não podem, tal como qualquer narrativa, e Agustina, sabendo-o, joga com o princípio finíssimo da incerteza – o limite para o conhecimento preciso dos factos – o único fiável quer na vida, quer na ficção. Poder-se-ia dizer, deste modo, que a incongruência das personagens, da voz enunciativa, dos narradores, dos enunciados arbitrariamente aforísticos, como quem fecha uma porta por sobrecarrego do quarto, agregam justamente o mecanismo de propiciação da verosimilhança. A omnisciência apresenta lacunas evidentes; o fundo coercível e maleável das almas, lidas aqui ficcional e ontologicamente, são imperscrutáveis, diga-se indizíveis, senão num princípio de incoerência, de sublimação de uma probabilidade. Poder-se-ia referir que as *personas* agustinianas se apresentam como leituras dos seus reflexos, como comentários aos seus traços e à iminência das suas ações. Nesse sentido, os fantasmas (cf. Roper e Elisabete, de BESSA-LUÍS, 1987), as ressurreições ou retomas de figuras outrora desaparecidas ou dadas como tal (cf. BESSA-LUÍS, 2018) são aceitáveis como recuperação de matéria discursiva, extensão descorporalizante, atributo reflexivo, pois não incidindo diretamente sobre a ação – a ação nos textos da autora não toma proporções consideráveis

ou é imbricada sob o fenômeno de sumário comentado –, refletem a prevalência do discurso dissertado, a interpretação, dir-se-ia, dos factos.

Esta joia irônica, salvação aparente de perdulários do jogo da vida, não será apenas retrato epocal, mas ensaio do humano, em que o depósito do contexto, embora o realize, não o determina na sua totalidade. Dir-se-ia que se observa, profundamente como num negativo dum quarto às escuras, as leis arbitrárias do amor. A outrem e ao próprio. Entretanto, será possível o amor como registo dele? Dir-se-ia, desta joia de família, a leitura de *eros* ou da erótica reduzida ao exercício do poder como domínio, em disputa pelo meio da violência. Irônico que o seja, quando, conforme o texto, o sexo se tornava tão banal como beber uma cerveja; talvez a vivência sexual violenta, de alguma forma descorporizada na narrativa ou do contrário como transação comercial, implique aqui um agônico fim de vida do amor face à integração de um espírito aparentemente sofisticado, cosmopolita, embora provincianamente experimentado como mercadoria, pelo que nem como mistério psíquico ou aniquilador por resistência à *aurea mediocritas* é *eros* experimentado. Eis que o humano perde a sua energia redentora ou ilícita (cf. BATAILLE, 2001, p. 63) a favor da vivência óbvia e banal metaforizada pela figura da pornografia, da prostituição. Não é qualquer imoralidade o fundo aqui sustentado. Trata-se talvez da impermanência do sujeito-ele mesmo esvaziado de força anímica, subjugado à sombra dos seus atos. Estranhamente, é nessa condição que Camila, tendo aprendido cedo o valor do desejo³, se deixará submeter, tratando-se de uma personagem que a aparição desconforta, desconsola, perturba pela sua invulnerabilidade, subjugando pela paixão. Como uma aprendizagem, Camila é inviolável na condição de Joana D’Arc, rindo sobre a sua consumição ou consumindo-se pelo riso. E afirmar-se-ia, justamente por isso, sobre Camila d’Arc, a que ouve vozes, que este texto ensaia a pretensa credibilidade de Camila, perscrutada de diversos ângulos e dificilmente lida. Como uma história que, afinal, não se chegou a clarificar e a qual, contudo, está exposta. O texto em questão parece interrogar-se sobre a sua validade enquanto prefiguração da incerteza: Camila é mártir, insidiosa, inocente ou criminosa? O jogo enunciativo, neste sentido, abarca uma amplitude ulterior, a revelia às leis da onisciência e do julgamento de uma verdade tida como unicelular. Por outro lado, a verdade surge matizada, enriquecida em projeções

³ O preço do desejo, quando o pai a expõe como pagamento de dívidas de jogo.

e perspectivas, sublinhando que um mundo é tão mais real, ainda que contraditório, se texturável. Mais do que o conhecimento da verdade, trata-se da sua variação em grau e, em simultâneo, da sua construção. No texto, pode ler-se: “É o processo progressivo duma verdade e não a verdade (BESSA-LUÍS, 2001, p. 279). Joana está prestes a morrer, o julgamento é demorado, o novelo não permite certezas. Roper menciona a mártir como sustentação de leitura de Camila, a que ouve vozes “tão nítidas como se estivessem a [s]meu lado” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 279). Responde-lhe: “Sendo assim, tudo o mais é de fazer rir” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 279).

Paradoxalmente, tal processo, não de depreciação da verdade pela dúvida, mas de relativização da perspectiva, supera a descrença do *mundo possível* e acentua o seu carácter verosimilhante. Na verdade, a própria interrogação da verosimilhança como sinónimo de rigidez e controle por parte de uma figura omnicriadora é o meio pelo qual uma nova verosimilhança se traça, sob o princípio da incerteza. Assim, a narração alicerça-se na eficaz e, por vezes, imediata alteração de focalização por parte de uma discursividade narrativa hábil, presumivelmente omnisciente, porém nem tanto que deixe de problematizar a convencionalidade do seu lugar. Deste modo, poder-se-ia reiterar, como Sartre, que num romance, como no mundo de Einstein, não há espaço para observadores privilegiados (REIS, 2011, p. 171). É neste jogo dúbio o campo de Agustina: a omnisciência será um logro. Na dramatização do narrador, a voz é consciente de si própria, resultando em um leitor desconfiado. O narrador não confiável obrigará o leitor *ricoeuriano* à reflexão.

2 A língua de Baudelaire

Émile Benveniste aborda, nas suas notas sobre a especificidade apreensível da linguagem literária, num movimento de aproximação à esfera jackobsiana da função poética da linguagem, aquilo que irá determinar como *a língua de Baudelaire*. Parece relevante, a par com a noção de *jouissance* de Julia Kristeva, o implícito reconhecimento da heterogeneidade linguística e, sobretudo, da ação transgressiva da palavra ou do discurso na prática artística. De facto, ultrapassando qualquer seguidismo da feição semiótica cujo interesse se pauta por uma diligente imposição dos modelos linguísticos postos ao serviço do ideal meramente utilitário de comunicação, Kristeva manifesta o seu entendimento quanto

à literatura como lugar de expansão⁴. Logo, já que a expressão *a língua de Baudelaire* imprime, mais do que uma viabilidade metafórica no enquadramento de qualquer explicação da criatividade do poeta, uma percepção de feição semiótica interessa salvaguardar.

Como o sujeito de enunciação, a sintaxe de enunciação, a qual, de forma simplista, se diria a habilidade, a par da inter/subjetividade, como reconhecimento recíproco dos sujeitos *eu* e *tu*, de apropriação e autonomização da língua são fundamentais. A língua de Baudelaire é percebida não apenas como um produto (discurso-autor, dir-se-ia) hermenêuticamente reconhecível, mas como ação de singularidade, recriação da própria língua lida aqui como objeto de manipulação transgressiva. Ora, essa apropriação pessoalíssima implica muito menos a posse efetiva da matéria do que a absorção dela vista num posterior movimento livre de moldagem e devolução. O produto devolvido, porém, já não é idêntico ao absorvido e nessa recriação gera-se uma sintaxe autônoma, singular e ,nela, justaposto, o sujeito da enunciação⁵.

Não é inabitual que as personagens ganhem terreno ao narrador no espaço enunciativo ou enunciativo-comentado da obra de Bessa-Luís. Na verdade, os processos de alternância de focalização, não raro, também são contraditórios, invadem o espaço aparente da unicidade da voz narrativa e tendem a ganhar espaço ao longo do discurso, afirmando autonomia. A voz com que se dá início ao texto, de autor implícito, descarta a sua unilateralidade e, por substituição, paralelismo ou até por desdobramento, as vozes dissonantes ao longo do discurso entremeiam-se. O registo não sofre, porém, largas alterações. Poderíamos assim concluir que a premissa polifônica advém da agilidade no adestramento da focalização. Certamente, mais do que a construção de um idioleto, infere-se do discurso o campo de visão na sua restrição.

Ao partirmos do pressuposto defendido por Kristeva⁶ de que o *self* nunca é, mas desponta enquanto prática significante, sujeito *en procès* ou uma subjetividade em revolta contra a identidade fixa e a ordem simbólica, pelo que falocêntrica, talvez possamos arriscar uma definição

⁴ Em “La joie de Giotto” (Cf. KRISTEVA, 2008, p. 77).

⁵ Aguiar e Silva remete-nos para o conceito de enunciação literária como “alargamento ao domínio do sistema modelizante secundário que é a literatura do conceito de enunciação linguística que Benveniste formulou” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 221)

⁶ Cf. KRISTEVA, 1984.

similar para a construção das *personas* falantes na obra de Agustina. Ficções que possam ser, o discurso que as perfaz é, no entanto, sólido.

A língua de Baudelaire é a consecução de um universo autônomo de prática assumida sobre a língua, embora esse Baudelaire não seja senão essa língua. Ademais, Agustina é uma língua que imprime liberdade, permitindo que as personagens se discurssem, impondo-se menos como história e mais como discurso. Muito além de um narrador totalitarista, observa-se a hábil manipulação de acesso aos pontos de vista⁷. Esta multiplicação de enunciadores reafirma que o sentido de qualquer palavra não existe em si mesmo, sendo determinado de acordo com o lugar no qual o enunciado é pronunciado. Neste sentido, sublinhar-se-á a autonomia tendencialmente prevalecente do(s) *discurso(s)* agustiniano(s) relativamente à(s) *história(s)*. Cabe afirmar, desta forma, que qualquer reversibilidade ou inconstância legível na história será resultado da indeterminação do discurso, como se afinal não pudesse ser de outro modo, o que, apesar de tudo, não efetiva uma perturbação daquela. O plano da expressão tende a adiantar-se ao dos conteúdos propiciados pelo enredo, pela ação, embora mantenha correlação. Trata-se do verbo e do processo linguístico em permanente construção, índice tomado aqui como metonímico do próprio fazer literário e da individuação, se quisermos; na verdade, está a linguagem no seio de ambos.

Digamos, então, com Wayne Booth⁸, da relevância do autor implícito, crendo ser esse quem abre *Joia de família*, seguindo-se-lha a primeira artimanha, a criação da voz narrativa, do narrador tido como responsável pelo encadeamento binómico discurso-diegese. No texto em questão, depois de uma frase de efeito assertiva, aforística, de foro metaliterário, o autor implícito nomeia-se na primeira pessoa e é sobre ele a posterior construção do entendimento hermenêutico elaborado ante o conjunto de obras que aquele possa referenciar: “Às vezes, vou surpreender nas páginas antigas assinadas pelo meu punho um tom perfeito em que a imaginação ronda como uma madrinha incapaz de envelhecer e de perder a razão.” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 7). Após este interlúdio, evocado o verbo *escrever*, visitaçãõ recorrente ao longo do texto e em comentários irônicos sobre a seleção da palavra exata, pondo a tónica no labor discursivo como fundamento construtivo, ocorre uma

⁷ Já no segundo romance de *O Princípio da incerteza* se repete a estratégia.

⁸ Cf. BOOTH, 1983.

diluição gradual entre a figuração do autor implícito (*autor ficcionalizado* no ver de Francisco Ayala, e *autor-no-texto*, no de Díaz Migoyo⁹), nessa impressão claramente identificável do *eu* no discurso¹⁰, e a assunção da voz narrativa. Portanto, logo depois, ainda é *Agustina*, essa Agustina textual, autora textual no dizer de Aguiar e Silva, entidade que o “leitor reconstruirá como uma imagem ficcional” e “imaneente à totalidade de uma obra” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 224) quem afirma ser seduzida pela interrogação do mais profundo sentimento, sendo seguida de imediato pelo narrador, tomada a voz enunciativa. É possível compreender este autor ficcionalizado na sua divergência ou pelo menos paralelismo quanto ao narrador atendendo à focalização. O primeiro fixa-se em si, quer como ato enunciativo, quer perceptivo, tecendo de uma forma geral observações de foro distanciado quanto à diegese e ensaísticas de teor abstratizante, fundamentando amiúde preceitos metalinguísticos. Já o segundo implica um foco de narração, pois enuncia uma visão ou campo de visão cujo desenvolvimento é operatório no âmbito da [des]codificação diegética.

Dir-se-ia, superficialmente, que o autor implícito se situaria a nível discursivo, e o narrador a nível diegético. A intrusão do narrador, nos preceitos que Genette apelidaria de pré-focalização¹¹ parece não ser, no caso, atribuível. Significa que a subjetividade inerente aos narradores agustinianos normalmente tidos como omniscientes será moldável, pois, cremos, que aqueles tendem a assumir o que se toma como focalização interna ou naquela expressão que nos parece mais realizada, a estratégia de restrição de campo, segundo a conceptualização de G. Blin. Desta forma, quem se compromete é o narrador na condição de entidade focalizadora, da qual decorre a perceção limitada ou projetiva das veiculações plurais, e não necessariamente o autor implícito, o qual,

⁹ Cf. AYALA, 1970; MIGOYO, 1978.

¹⁰ Perspetiva esta de acordo com a teoria de Bal, em que se descreve a presença constante de um *eu* de feição benvenistiana na emissão do enunciado. O sujeito narrativo, de um ponto de vista gramatical, é sempre uma primeira pessoa. (cf. BAL, 1989).

¹¹ Dir-se-ia, a propósito, que não existirá personagem antes da narração, e a focalização, embora habitualmente lida como ponto de vista, ainda que ultrapasse esse nível de conhecimento, aprofundando-se na mundividência da personagem, só se verifica quando em ação por via da discursividades; de facto, pode-se afirmar que a perceção dos narratários, a personagem cabe apenas no âmbito do que é narrado, mesmo quando a omissão é constitutiva.

ainda que possa referir-se à história, apenas o faz com o distanciamento devido e como se somente observasse as perspectivas das personagens.

Neste processo, inteiramo-nos do que a personagem significará na diegese: uma possibilidade de sublimar o sentimento, sob um princípio, enfim, abstratizante, revogável. Será relevante sublinhar esta manipulação da diegese conforme um afrontamento da consideração da personagem. No universo de significação da autora em leitura, a *alma*, se assim entendermos apelidá-la, é nua, não num pretexto de pureza, mas de propriedades circunstanciais. É menos a personagem ou a veste que interessa a Agustina, é menos a consolidação, enquanto categoria formal narrativa, o que parece ser de relevância, mas o ensaio do significado das suas atribuições, significado este em convulsão com outros¹². A Agustina Bessa-Luís interessará menos a construção da personagem do que a auscultação de um conceito ou de uma emoção, dos quais, divagando sobre os seus correlatos, poderá concluir da criação da realidade ou da verdade como invenção diretamente relacionável com outra palavra relevante no universo agustiniano, o poder.

Na sua relação com o poder, o conceito de verdade é repetido percecionado como adestramento, função ilusória e performativa da linguagem na edificação dos parâmetros morais. Ora, seja no interior das estruturas tradicionais narrativas, seja extrapolando social e ontologicamente, os preceitos, assim, revogados pela pretensa existência de um narrador onisciente e aforístico, o qual, de imediato, se põe em causa pelo desconhecimento e, até mesmo, pela desconsideração pelas afirmações adiantadas previamente, permitem salientar propriedades fundamentais no universo agustiniano: a aberração da via única – de onde emerge o *unreliable narrator*¹³ –, a linguagem como procedência do indivíduo e, como tal, o conseqüente e ambivalente adestramento dessa como artifício de poder, seja a benefício do enunciador na sua projeção, seja na disputa ante outrem¹⁴. No caso, as personagens e a

¹² Manoel de Oliveira chamar-lhe-á escritora de substância e não de finalidades. “Eu só tenho que realizar e este produtor é impecável” (FRANÇA, 2005).

¹³ Cf. BOOTH, 1983.

¹⁴ Sobre esta impressão, dá-se a saber, quanto à agilidade das palavras no plano social: “Gostavam de se avaliar como um poder dentro da sociedade cujas verdades não passavam de um vocabulário” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 149). Também em *A alma dos ricos* se retomará esta perspectiva das mudanças no quadro social. Em ambos se perfaz essa leitura posta em ação sob a linguagem: “A recaída sentimental ocupava uma grande

narrativa tendem a ser, mais do que reveladas, construídas pelo próprio ato de enunciação. Não se conta uma história, o discurso a produz. A *persona*, ficcional e real, dotada de linguagem, enuncia-se, perfaz mais do que a sua identidade, a sua máscara, pois que a linguagem, ainda que enunciativa, pode ser ilusória na prefiguração das suas conceptualizações, regras gramaticais de concordância e regência, como um verbo, as validações sociais, as tramitações, transações. Como o amor, no caso, numa discordância a quatro: é Camila, a joia, o propulsor da erotização de Vanessa, que se chamaria Fernanda ou “Rosalina, ou qualquer nome assim” (BESSA-LUÍS, 2011, p. 45), e de António Clara, Cravo Roxo, com outro vértice formando dois triângulos quadrados: José Luciano, o Touro Azul. De facto, o amor ou o erótico é experimentado via exterior, como mero atributo de subjugação, simulação: seja a pornografia a que alegadamente Vanessa submete Camila na sala de estar (Camila negá-lo-á ao agente policial) como se integrada nessa espécie de estado orgíaco público por intermédia pessoa em que afinal nem esta age a não ser como avatar ou projecção – exponenciando, desse modo, o vocabulário como uma simulação –, seja a relação de difícil trato entre a Joia e o Cravo Roxo, na qual enxergamos inicialmente Camila idealizada na sua inocência de mártir, conquanto nos recordemos da suposta opressão exercida pela sua presença sobre os demais¹⁵. Por seu lado, a relação de Vanessa e Cravo Roxo é apenas suportada pela inferência feita relativamente a Camila. Vanessa ascende economicamente, entretanto

área da sociedade [...] sobretudo com o fanatismo da verdade que é outra forma de timidez” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 168). A narração justificará, depois: “O fanatismo da verdade estava implantado como uma nova forma de governo e da vida, era a palavra de passe do político, do juiz, do padre, do médico e do estudante, de todo aquele que temia pela sua clientela, que sabia não ter forças para encarar o futuro, as mudanças e a desumanização das relações.” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 168). Porém, não se tratará, esse esvaziamento aparente, da incapacidade da linguagem, mas da sua utilização fútil, despojada. Trata-se, talvez, de descrédito, desesperança, qualquer atributo contra um senso não de democratização, quer-se acreditar, mas de entronização com o medíocre pela sua vez, como se ainda resistisse à projecção de uma qualquer hierarquia não obstada, apenas deslocada. De facto, nos textos de Agustina observa-se essa discrepância entre uma promessa indicial de tornar algo comum e a ostentação serôdia da vulgarização. Em *Joia de família* lê-se: “É a esperança que guia os sentidos, que os faz viáveis para a linguagem” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 262).

¹⁵ Recorde-se o discurso da mãe a seu respeito.

necessita e apenas ,a nível social, da figura de António Clara enquanto repercussão de um nome ou de um ambiente. Não deixa de ser curioso o facto de também aquele provir, aparentemente, de uma condição econômica desfavorável ascendida por usurpação, embora a questão da filiação aqui não seja objeto de análise.

Se a linguagem é fonte do *eu*, o seu excesso é anulação. Sendo assim,, a noção de verdade neste contexto acarreta percepção do comedimento. Não se pode dizer tudo. No caso, a linguagem, segundo o texto, deve funcionar como um símbolo. Um símbolo cuja repetição lhe retira força. De outra forma , a explicação dos mitos fá-los emergir, aplacando qualquer percepção de ordem simbólica, a qual não sendo indizível, não será, em simultâneo, traduzível. A aparente liberdade, social e/ou sexual é vivenciada apenas como emulação dela. O espalhafato do discurso diverge do discurso, é dizer: “[trazendo-lhe às vezes uma rosa, não mais do que uma, porque] o símbolo é suficiente e multiplicar o símbolo é como retirar-lhe a força” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 262). Pode afirmar-se que o extenuante processo de verbalização ou logomania identitária e a conceptualização posterior de uma palavra. É como a negação ou renúncia de uma vivência e eventual percepção íntima, primitivamente esboçada; a massificação por contraste da subjetividade e intersubjetividade. No essencial, os atos e as palavras replicadas limitar-se-iam a uma subjugação do *eu*, a uma massificação superficial, deturpando qualquer indício de discursividade efetiva. A solução fácil é aparente, e a Agustina cabe, textualmente, divergir dessa superficialidade do espelho, a qual tolhe em função do narciso espelhado, deturpa, condescende. Assim, os mistérios dessa *alma* ou *coração humano* implicam um discurso que se perca nele mesmo e que o obstaculize, a fim de salvar um princípio de manutenção cujo desfloramento anula os engramas culturais propícios aos afetos e à confiança. E talvez esse silêncio seja relevante, tão relevante como a marca de um incisivo meio quebrado numa pera d’água¹⁶.

¹⁶ “Um inverno frio”: acesso livre em *Colóquio Letras*, conto altamente simbólico e concentrado.

3 O título da peça, confundir e deixar pistas contraditórias

Analise-se o segundo capítulo, “Apelidos e sobrenomes” em que, tanto como aprofundar o conhecimento do leitor sobre as personagens e a trama, se toma o tempo histórico e o espaço social como figuras centrais: o Porto da baixa deserta e dos herdeiros macilentos que aprendiam a “a dispor do amor como de uma refeição ligeira, iogurtes e McDonalds”, que “não tinham futuro”, e que são depois descritos no capítulo “Roper” como a velha fidalguia portuense (BESSA-LUÍS, 2001, p. 70).

O retrato indireto é descrito em perspetivação interventiva por parte da autoria implícita, na medida em que aquela comenta os atributos dos diversos apelidos, a mobilidade e a herança social. O que se lê como omnisciência será mais compreensível como mote de reflexão de conceitos sociais, espaço de ênfase ensaística ou focalização interventiva pela qual são emitidos juízos e percepções ulteriores à diegese. A digressão crônica, de alguma forma, parece impor-se ao discurso narrativo. Dir-se-ia que o conhecimento presumivelmente total de que o dito narrador dispõe do espaço social mais decorre do entendimento do autor implícito enquanto comentador ou cronista, usando a diegese como mote, assumindo as categorias narrativas como preceitos conceptuais.

Distinguimos, assim, a voz do autor implícito e a voz do narrador de facto, transitando, por sua vez, entre a (pseudo)omnisciência e a focalização interna ou restrição de campo, as quais, porém, poderiam ser lidas como uma espécie de infração. Não raramente, tende-se a ler a informação disponibilizada como vocalização por parte de um narrador na sua omnisciência, para afinal a compreendermos a percepção de uma das personagens. Veja-se o exemplo seguinte, o qual, após as falas em discurso direto de António Clara e José Luciano, Cravo Roxo e Touro Azul¹⁷, evidencia a restrição de campo centrada em Clara e não o conhecimento totalizante de um suposto focalizador omnisciente:

Vanessa pôs-se a rir de uma maneira descabida como as mulheres que querem superar coisas que lhe são, no fundo, caras e insuportáveis, como um nascimento vil e os hábitos vulgares.

¹⁷ A eventual simbologia dos nomes e demais considerações não são alvo de análise neste ensaio, embora ampliem, sem dúvida, a caracterização da personagem na suas ambivalências quer social, quer de teor sexual, pondo a descoberto motivos constantes da obra de Agustina Bessa-Luís.

A garganta deixou a descoberto as covas, que com a magreza se tornam mais cavadas e que em linguagem familiar se chamam saboneteiras. António quase falou alto ao lembrar-se daquilo. E de outras coisas. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 50)

O diálogo ou a impressão dele continua e, sub-repticiamente, a personagem revela as suas percepções, condicionadas certamente pelo seu foco, a sua própria articulação discursiva, sondada pelo narrador cuja voz tremula e deixa transparecer a da *persona* em construção. O paradoxo técnico conduz-nos, habilmente, ao que se assemelha à visão total, por detrás no dizer de Pouillon, manipulados por uma falsa sensação de conhecimento do mundo, uma falsa impressão de verdade quase total. A contradição nasce da confluência de planos perspetivos diversos, não necessariamente deduzíveis da onisciência do narrador, senão resultante da focalização interna variável, não raramente acessível por meio do discurso indireto livre. Repare-se, presumivelmente dada a conhecer por uma visão total, mesmo que irrigada na percepção obsessiva de Touro Azul, na análise da casa dos Albergaria. De facto, antes, o narrador e o autor implícito tecem comentários de âmbito social às alterações domésticas. É Touro Azul quem questiona: “Como vamos de casas de banho?” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 49). A longa digressão posterior situa-se na percepção ou foco daquele, em disputa com a de António Clara: “[...] os últimos Albergaria tinham feito enormes melhoramentos nas adegas [...] pareciam grandes catedrais iluminadas por clarabóias gigantescas para ver os astros.” A explicação do herdeiro dos Albergaria não impressiona: “Touro Azul não queria tomar conhecimento dessas inovações”. Na verdade, o que o narrador faz magistralmente é dar-nos conhecimento da relevância do nome face à morte, a recordação dele atestada na sepultura: “O que José Luciano não podia perceber é que os jazigos fossem melhores tratados do que os quartos de banho”. Logo, “Os últimos Albergaria estavam em cavidades revestidas de madeira preciosa e podiam ver-se as urnas com um folho de renda que era às vezes mudado como se fosse a dobra de um lençol. Mas de quartos de banho – nada” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 50). O diálogo sucede-se, seja em discurso direto, seja indireto livre, alternando o que parece ser a visão panorâmica total por parte do narrador com o discurso filtrado pelas personagens. Rapidamente, estas retomam a última palavra do narrador como se reclamassem a sua autonomia. Sendo assim, este processo aligeira os diálogos e permite ao autor implícito as reflexões sobrepostas

à diegese. Por outro lado, a própria ação resulta da reflexão sobre ela: “Não vamos assegurar que a troca de crianças recém-nascidas se deu exatamente como a descrevemos já. Continuamente se apresentam à nossa mente motivos de novas reflexões” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 60).

Mas este exame prévio desemboca na figura da Joia, a sedutora. A essência da sedução, um caso de paixão: eis um estado de revelação, segundo a narrativa. O sofrimento, como “pista de linguagem do comportamento humano primitivo e do qual parte todo o relacionamento com os outros e toda a nossa história natural” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 282) diligencia um sorriso em Camila. Ela reconhece o seu martírio como forma de ação no mundo e a aprovação de si como agente de revelação. Esse misticismo das coisas vulgares, que serão apenas o espelho mais óbvio das razões mais profundas, cerca Camila, comparada a Joana D’Arc, bem como, posteriormente, ainda que vivenciado de forma mais ou menos intelectual e, diga-se, altivo por Alfreda em busca de uma conversa ante uma mesinha de chá com Nossa Senhora. O autor implícito, ou a autora implícita, referencia, então, a imaginação e o humor como traços de inteligência, foco de mudança. As pessoas não entendem Camila e temem-na no seu poder maior, o de reflexão e minimização risível do mundo. “Cidadão de corpo inteiro” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 292), apresenta-se e ri-se na noite silenciosa, tal como Alfreda irá dizer-se: “Eu sou quem sou” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 55), e ri-se novamente na recusa da assinatura da venda da casa a que Vanessa a tenta submeter a fim de pagar dívidas. É o seu momento Joana D’Arc, a recusa e segurança de se saber inteira, seguindo-se uma longa reflexão focalizada na sua percepção da relação semi-incestuosa com o pai. Camila entende-se designada e não escolhida: “sem mancha” na sua perspectiva, o que equivale a dizer sem herança de malícia e ignorância” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 299). A culpa, sobre a qual se suportam as culturas, não a dispensa enquanto mero espoletar de um destino.

A focalização *a la* Stendhal, no capítulo VIII, em que Camila se encontrará sozinha, explicita a sua vivência aquando do incêndio na discoteca de Vanessa. Esta desaparece, António, pretensamente, morrerá, Touro Azul será preso, Camila? Camila é investigada. Mais adiante, os filhos que terá de outra vida brincarão aos terroristas com “uma máscara de lã preta que ela queimou sem lhes dar tempo a ver que ela intervinha nos seus jogos” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 344). De facto, após o *acidente* na discoteca, “Quatro máscaras foram encontradas na berma da estrada e

um par de luvas. O que o agente dizia sempre era que os passos de Camila não tinham lógica e que não obedeciam a um plano. Pareciam ser seguidos para confundir e para deixar pistas contraditórias” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 344). Como um narrador, enfim, ou antes um autor. As personagens, como desde Dostoievski, não mais podem, a par com a noção filosófica de pessoa, ser apreendidas e especialmente comunicadas como um retrato perfeito e balzaquiano. Por outro lado, a máscara social da sociedade mercantilizante, tecnocrata e velocista impele à multiplicidade bíblica: *legio nomen mihi est, quia multi sumus*. Eu sou uma legião.

O agente policial, nas suas observações, identificará as mulheres como motivo de mudança, fundadoras de uma cultura. Fá-lo com Camila e posteriormente com Celsa Adelaide, comparando-a às beatas que dão conta da ressurreição de Cristo: “Não lhes bastava dizer ‘o corpo desapareceu’. Não senhor. Levantaram o boato de que um anjo as informara de que Cristo tinha ressuscitado” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 35). Como agentes de mudança, para a qual a inteligência se exige, o crime deixa de ser ilícito, mas o resultado dessa dinâmica. Significa isto que o discurso sobre a transgressão ou a exceção, normalmente de carácter extraordinário e assim indizível, impelirá à mutação. A aculturação, enquanto categoria de produção semântica sobre o invulgar, o tabu, ou o delito, abandona o domínio do simbólico ou arquétipo espectral e torna-se perceptível e variável; dizível. A ação constituída sobre o discurso legitima-o, normaliza-o e fá-lo ascender à vulgaridade. Nesse sentido, tanto Celsa Adelaide, como Camila, com o seu apetite pelo jogo, instam à mudança. De facto, as grandes alterações resultam em grande medida da ação da primeira, com a substituição da criança *morta* dos Albergaria pela sua. Camila, sendo una, não deixa de alentar a transformação, a sua, sem que o rosto se altere, impávido, e a dos demais. Na sua mente, observamos a passagem temporal, a tia Tofi, o Salto da Senhora, Celsa Adelaide com o saquitel, as criadas que se tornavam noivas e lavavam nos tanques as peças dos lençóis. Um Douro que morre e uma joia que vive em qualquer circunstância: “Tinha outro marido, outra casa [...] caíam árvores, o rio tornara-se navegável” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 335), qualquer paixão pelo infinito como um pseudónimo, outro nome, como Camila recorda face a Pessoa, incitando o marido a convidar alguém para jantar: “Quatro pessoas, não quero mais” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 335). Na verdade, a constância de Camila é a mudança cujo movimento ascendente poderá fundear-se na culpa: não lhe assentir a

ameaça da podridão, porém a robustez da progressão: “Para viver além da culpa era preciso uma fortaleza que se alimentava de um só propósito: ir subindo na escala humana até atingir um lugar que lhe parecesse digno dela” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 336). O crime, assim, a par da técnica, convertera-se abertamente num modo de vida, uma forma de flexibilidade. A pergunta, afinal, será: qual o profundo sentimento que se mantém, “como se o tempo não passasse e os costumes não mudassem?” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 7).

Poder-se-ia concluir, nos termos sustentados, da impressão irônica a que o leitor se sujeita perante a construção paradoxal dos romances agustinianos, traduzida pela atitude irônica de distanciamento mediante a própria produção, a qual se situará nos comentários exegéticos metaliterários dos textos, de que é exemplo o primeiro capítulo do texto explorado. Explicando ainda a artificialidade dos mecanismos romanescos, nomeadamente a credibilidade da voz, Bessa-Luís questiona o conceito de verosimilhança, focalizando o discurso de forma a sustentar tal noção na sua precariedade, mais dependente da boa-fé de quem aceita do que da subtileza artífice de quem emite. Um ato de fé. Como o amor, um ato de fé.

Referências

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 2011.

AYALA, F. *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Madrid: Taurus, 1970.

BAL, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto, 2009.

BATAILLE, G. *Eroticism*. London: Penguin Books, 2001.

BESSA-LUÍS, A. *A alma dos ricos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2005. (Trilogia “O princípio da incerteza”, v. 2).

BESSA-LUÍS, A. *A Corte do norte*. Lisboa: Guimarães Editores, 1987.

BESSA-LUÍS, A. *Joia de família. O princípio da incerteza*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

BESSA-LUÍS, A. *O livro de Agustina*. Lisboa: Guerra e Paz, 2007.

BESSA-LUÍS, A. *Ternos guerreiros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

BESSA-LUÍS, A. Um inverno frio. *Colóquio/Letras, Ficção*, Lisboa, n.º 16. Nov, p. 53-55, 1973.

BENVENISTE, E. *Baudelaire*. Paris: Lambert-Lucas, 2011.

BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

FRANÇA, E. “Eu só tenho que realizar e este produtor é impecável”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 abr. 2005. Disponível em: <<https://www.dn.pt/arquivo/2005/eu-so-tenho-que-realizar-e-este-produtor-e-impecavel-596612.html>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

KRISTEVA, J. *Polylogue*. Paris: Seuil, 2008.

KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. Columbia: Columbia University Press, 1984.

MIGOYO, D. *Estructura de la novela. Anatomia de El Buscón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 2011.



Autoria feminina e performance em *A Sibila*

Female Authorship and Performance in A Sibila

Elizete Albina Ferreira

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), Goiânia, Goiás/ Brasil

elizete@pucgoias.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-6266-0624>

Maria de Fátima Gonçalves de Lima

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), Goiânia, Goiás/ Brasil

fatimma@terra.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-3402-6260>

Resumo: O presente artigo pretende discutir como Agustina Bessa-Luís, em seu romance *A Sibila*, lança um olhar sobre questões contemporâneas urgentes, a exemplo da condição de opressão a que muitos sujeitos, homens e mulheres, são submetidos, ao mesmo tempo em que realiza, no enredo, uma performativa, reiterando e produzindo a força transcendente e cíclica das duas Sibilas: Quinta e Germana. Nesse romance, particularmente, o leitor é conduzido por sendas que desnudam aspectos sociais e históricos por meio de situações cotidianas que, a princípio, podem parecer banais, mas que, quando assentamos nelas o olhar, mostram, por meio da arte da palavra, que a mulher tem muito o que dizer, comprovando que Agustina Bessa-Luís soube dar corpo à possibilidade de uma escrita a partir do universo feminino.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Autoria feminina; Performance; *A Sibila*.

Abstract: This article intends to discuss how Agustina Bessa-Luís, in her novel *A Sibila*, takes a look at urgent contemporary issues, such as the condition of oppression to which many subjects, men and women, are

subjected, at the same time that she performs, in the plot, a performative one, reiterating and producing the transcendent and cyclic force of the two Sibyls: Quinta and Germana. In this novel, particularly, the reader is led along paths that lay bare social and historical aspects through everyday situations that, at first, may seem banal, but which, when we look at them, show, through the art of the word, that the woman has a lot to say, proving that Agustina Bessa-Luís knew how to embody the possibility of a writing from the feminine universe.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Female authorship; Performance; A Sibila.

Germana e Quina compreendiam-se bem demais, cada uma delas via na outra a sua própria personalidade, como num espelho que não tem os jogos de luz da benevolência para lhe adoçar os ângulos e esbater as deformidades. Cada uma via na outra os próprios defeitos e virtudes (...) isso fazia com que mutuamente se detestassem, pois nós sempre tomamos como um vexame a cópia do nosso eu.

(...)

Que admirável lastro, tão humano e tão vivo, restava no fundo da sua alma, mesmo quando ela esquecia, quando tudo ficava calcado sob uma camada de acontecimentos mais vibrantes, e sepultado, adormecido, nos recantos mais profundos da sua memória! E que mestras tão sábias aquelas duas mulheres, como os seus ditos saíam como um perfume. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 102-104)

1 Aspectos da escrita de Agustina Bessa-Luís: à guisa de uma introdução

A Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, em 22 de março de 2005, moveu-se em Ato de Doutoramento *Honoris Causa* da escritora Agustina Bessa-Luís. No ano em que se comemora, em 15 de outubro, o centenário de nascimento dessa importante e singular escritora, nada mais justo e necessário do que falar da relevância de sua escrita para as letras portuguesas e para o mundo.

Dona de uma escrita potente, Agustina foi ativa na política de seu país, assumindo uma atitude contestadora, combativa em defesa de ações que reverberassem nas questões públicas. O seu labor literário é o que justifica sua estética ímpar, dotando o seu discurso de construções sintáticas e semânticas que incitam os leitores à reflexão, não deixando-os passar insensíveis a nenhum deles. Em suas narrativas, o leitor é conduzido por sendas que desnudam aspectos sociais e históricos por meio de situações cotidianas que, a princípio, podem parecer banais, mas que, quando assentamos nelas o olhar, fazem emergir questões contemporâneas urgentes, a exemplo da condição de opressão a que muitos sujeitos, homens e mulheres, são submetidos.

Tendo nascido em Vila Meã (Amarante), em 15 de outubro de 1922, Agustina Bessa-Luís não frequentou Universidades, no entanto sempre demonstrou amor pela leitura e pela escrita. Debutou na literatura em 1948, logo chamando a atenção de autores como Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro e Vitorino Nemésio.

Sua produção literária causa admiração em razão da quantidade e qualidade. Autora que transita por diversos gêneros, como romance, teatro, biografias, contos, memórias, crônicas, ensaios, artigos e autobiografia. Comungando em sua escrita o universo linguístico e lexical do rural e do urbano, Agustina consegue agradar crítica e público há décadas.

Personalidade singular, Agustina já foi agraciada com inúmeros prêmios e distinções do alto prestígio, o que só atesta ainda mais seu importante papel dentro da literatura portuguesa. Apenas para citar alguns dos prêmios recebidos em sua trajetória literária, destacam-se: Prêmio Eça de Queirós, 1954 (Secretariado Nacional da Informação); Prêmio Nacional de Novelística, 1967 (Secretariado Nacional da Informação); Prêmio Adelaide Ristori, 1975 (Centro Culturale Italiano - Roma); Grande Prêmio de Romance e Novela, 1983 (Associação Portuguesa de Escritores); Grande Prêmio de Romance e Novela, 2001 (Associação Portuguesa de Escritores); Prêmio Virgílio Ferreira, 2004 (Universidade de Évora); Prêmio Camões, 2004 (Governos de Portugal e Brasil).

Suas obras literárias conquistaram admiração de crítica e público. Muito disso se deve às suas estratégias discursivas e estéticas, que demonstram toda a força e potência de sua escrita. Para nos reportarmos a algumas, podem ser citadas: *Mundo fechado* (1948); *A Sibila* (1954); *Os incuráveis* (1956); *A muralha* (1957); *Ternos guerreiros* (1960); *O sermão de fogo* (1962); *As fúrias* (1977); *A monja de Lisboa* (1985);

Eugénia e Silvina (1989); *Ordens menores* (1992); *O concerto dos flamengos* (1994); *Um cão que sonha* (1997); *A quinta-essência* (1999); *Jóia de família* (2001); *Os espaços em branco* (2003); *Antes do degelo* (2004); *Deuses de barro* (2018 - romance escrito em 1942).

A escrita de Agustina particulariza-se em razão de seus textos trazerem enredos que se desenvolvem em torno de uma voz autoral que se pronuncia e se posiciona acerca dos dilemas e dramas de uma sociedade em constante exercício de (re)visitação de sua própria constituição. Agustina é autora que narra enredando aspectos da realidade, por isso o romance é o gênero que melhor consegue promover os efeitos estéticos pretendidos por ela. Em sua produção, é o romance que focaliza com mais clareza essa realidade e possibilita sua transfiguração.

No que concerne às particularidades do universo romanesco, o gênero permite maior plasticidade do autor no sentido de fazer emergir personagens e ambientes com certa lógica, causando o efeito de aproximação do leitor, que muitas vezes reconhece aspectos de sua própria realidade histórico-social, ou até mesmo de sua própria realidade pessoal. Essa particularidade é uma das marcas da escrita de Agustina, que, muitas vezes, não permite ao leitor hesitações ou dúvidas. Essa tônica de sua escrita é perceptível, por exemplo, por meio dos referentes históricos verídicos e comprováveis que são inseridos no corpo de algumas de suas narrativas, como as que trazem traços biográficos de personagens da história de Portugal (D. Sebastião; D. Pedro; Inês de Castro; etc.).

Aspecto particular da escrita agustiniana é a arquitetura narrativa assentar-se numa estrutura que parte, às vezes, de uma intriga simples, mas que faz emergir personagens de uma complexidade psicológica admirável. Aliás, suas personagens trazem a marca autoral de representarem seres que transfiguram questões engendradas no interior da sociedade portuguesa e merecedoras de reflexão e crítica, no sentido de se questionar sobre sua validade na contemporaneidade.

Agustina, em seu trabalho estético de construção de narrativas que deem conta de suscitar reflexões contemporâneas, dedica-se a promover uma escrita recheada de aspectos de uma metalinguagem que vão exigir do seu leitor uma leitura atenta, a fim de decifrar no interior do tecido textual todas as nuances de um discurso contundente sobre a realidade circundante. Esse é um dos aspectos que o romance *A Sibila* (1954) oferece ao leitor de Agustina. Trata-se de um romance em que a autora demonstra total domínio dos meandros e especificidades não só do

universo feminino, com suas fragilidades e potencialidades, mas também dos aspectos e dos dramas que envolvem a própria condição humana.

2 Falemos de *A Sibila*, falemos de autoria feminina

Antes de lançarmos o olhar sobre *A Sibila*, é importante trazermos à luz as particularidades da escrita de autoria feminina. Em relação a essa temática no campo da crítica literária, vale retomar o que Elódia Xavier (1991, p. 10) diz a respeito:

As narrativas de autoria feminina falam sobretudo de mulheres e a primeira pessoa é a dominante. O tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorealização.

O título *A Sibila* remete à figura clássica da Sibila de Delfos e simboliza uma característica particular da personagem Joaquina Teixeira, conhecida como Quina.

O enredo traz a proposta de contar a vida das gerações dessa família, no passado e no presente, levando o leitor a acompanhar a trajetória e as transformações pelas quais seus integrantes passaram. Com uma trama que atende a diversos gostos leitores, a obra apresenta histórias que revelam conspirações, corrupções, assim como momentos dedicados à explosão de reflexões críticas sobre a burguesia portuguesa, ancorada no mundo rural, mostrando a força de construtos sociais do passado na vida contemporânea dos membros dessa família.

A respeito das implicações do passado em narrativas de autoria feminina, veja-se o que Xavier (1991, p. 12) diz:

O passado adquire, nesses textos, uma importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens geralmente se justifica pela infância reprimida ou mal-amada. O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais.

Assim, no interior do romance, alguns vão creditar um dom sobrenatural à personagem Quina. A história começa e termina com essa personagem, passado e presente se unem a fim de mostrar a circularidade do tempo.

A possibilidade de uma escrita do e a partir do universo feminino carrega o estigma da (im)possibilidade, como atesta Lúcia Castello Branco (1991, p. 61):

O que quero sugerir é que, se de fato toda escrita faz parte de um registro que denominamos de simbólico, faz parte de um processo de representação, essa escrita que busca dessimbolar a palavra, “encostando-a” à coisa e buscando a pura apresentação dessa coisa, consiste, de fato, numa escrita impossível.

Falar de e sobre o universo feminino esbarra no que Branco (1991, p. 63) afirma:

[...] a escrita feminina é justamente essa modalidade de escrita que pretende fazer falar o real, dizer o real. Mas se o real é o indizível como dizê-lo? Talvez produzindo sugestões de real, talvez construindo uma escrita que, irremediavelmente simbólica (como toda escrita), pretenda sugerir alguma coisa da ordem do não-símbolo, da não-linguagem. E é aí que a voz, o balbucio, o sussurro e o grito entram como elementos fundamentais.

A Sibila sinaliza para uma reflexão sobre o processo de coerção que se autentica em um universo dominado pelos homens, ao mesmo tempo que possibilita romper com esse espaço de dominação, trazendo os seres marginalizados socialmente, no caso as mulheres, para ocuparem seu lugar no centro.

Em termos de construto narrativo, *A Sibila* simboliza uma ruptura na ficção portuguesa, lançando uma lupa sobre os novos temas de um Portugal em processo de transformações sociais, econômicas e culturais, isso tudo vem ao encontro dos aspectos do que se categorizou como exemplos do movimento de experimentalismo estético do período.

A partir de uma trama que envolve a descrição de eventos da história de Portugal e do mundo, como a República e a Primeira Guerra Mundial, os fatos históricos são usados como pano de fundo para o desenvolvimento dos dilemas e dramas que conduzirão a vida das personagens do núcleo principal.

Particularmente, a narrativa traz à superfície textual elementos familiares do universo feminino, fazendo uso de um tratamento estético no processo de construção e descrição das personagens femininas, assim como de um discurso que serve como denúncia das imposições do sistema patriarcal que circunda a vida das mulheres no contexto de um Portugal ainda marcado por uma sociedade que delimita e impõe um espaço de trânsito para elas.

Esse sujeito feminino representado no interior da trama narrativa de *A Sibila* é o representante de todas as mulheres que transitaram na realidade portuguesa de meados do século XX, fazendo referência a todas aquelas que se impuseram a missão de autenticar sua identidade como uma forma mais do que legítima de alcançar visibilidade. Essa reivindicação simboliza a própria transição de um Portugal arcaico para a modernidade, alterando cenários de uma forma impositiva.

A Sibila é um romance que traz em suas personagens as marcas indeléveis da transitoriedade das pretensas verdades. O trânsito das personagens aponta para o trânsito do país que, ao mesmo tempo em que é obrigado a abandonar velhos padrões e estigmas, é conduzido para um (re)nascimento na forma de olhar para seu passado, seu presente e seu futuro. Nesse sentido, a personagem Germana se converterá na porta-voz desse novo tempo que começa a exigir a sua voz, e que se rebela contra a ordem imposta e vigente.

3 A visão cíclica dos acontecimentos que espelham a temporalidade e a performance da voz feminina sibilina

A Sibila é um romance que possui uma narrativa ritualística de retorno, no sentido defendido por Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, quando conceitua o enredo de um texto artístico como forma circular, cíclica, trazendo o ovo da evolução da trama. Frye ao eleger um “princípio de retorno” (FRYE, 1973, p. 114), fundamental a todas as artes, fala desse retorno como um “ritmo”, quando se desenvolve no tempo, e como “desenho”, conforme a sua distribuição no espaço, concluindo: “todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem”. “As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura”.

O ritual não só é um ato recorrente como um ato expressivo de uma dialética de desejo ou aversão: desejo de fertilidade ou vitória; aversão à seca ou aos inimigos. Há o sonho que realiza um desejo (apocalipse) ou o que realiza a angústia, o pesadelo (demoníaco). O ritual dialético nessa obra de Agustina Bessa-Luís apresenta-se no desejo de Germana – ou Germa – de evocar sua tia Quina, rememorar e trazer à tona suas lembranças ou devaneios.

Nessa evocação, acontece o processo iniciático de Germa como a nova Sibila. É o início da longa retrospectiva da vida de Quina e sua família, por meio de um diálogo com o primo Bernardo Sanches, na sala da casa da Vessada:

Há uma data na varanda nesta sala – disse Germana – que lembra a época em que a casa se reconstruiu. Um incêndio, por alturas de 1870, reduziu a cinzas toda a estrutura primitiva. Mas a quinta é exatamente a mesma, com a mesma vessada, o mesmo montado, aforados à Coroa há mais de dois séculos e que têm permanecido na sucessão direta da mesma família de lavradores. - Uma espécie de aristocracia *ab imo*.

- E Bernardo riu-se, cheio de uma ironia afável e quase distraída; tirou do nariz as lunetas, muito maquinal, colocou-as de novo, ajustando as molas de ouro nos vincos que pareciam o sinal de unhas, e, com um piscar precipitado como quem bruscamente transita da obscuridade para a luz, disse ainda – “*Ab imo*, da terra”, pois ele considerava a cultura como um privilégio pessoal, e nunca perdia a oportunidade de se mostrar generoso, transmitindo-a. Pertencia ele ao ramo da família que do capitalismo ascendera ao posto imediato da intelectualidade e nisso fixara uma aristocracia. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 7)

Nesse início, a autora traz, de forma devaneante, a história da família de Quina, por meio de um narrador onisciente. Surge o tempo da história, que se inicia em 1850, ano do nascimento de Maria de Encarnação, mãe de Quina, e prossegue, de modo descontínuo, confuso e fragmentado por divagações digressivas, omissões e interpelações, até 1953, ano da evocação feita por Germa. Portanto, o enredo relata um tempo de um século de história, *cem anos de história da família*, numa visão cíclica, mandálica, que tem por ponto central a história de Quina, Joaquina Augusta, da casa da Vessada. O ciclo do enredo da narrativa é

encerrado pela retomada do momento inicial do romance, de maneira a sugerir um tempo circular.

É esta a mais grandiosa história dos homens, a de tudo o que estremece, sonha, espera e tenta, sob a carapaça da sua consciência, sob a pele, sob os nervos, sob os dias felizes e monótonos, os desejos concretos, a banalidade que escorre das suas vidas, os seus crimes e as suas redensões, as suas vítimas e os seus algozes, a concordância dos seus sentidos com a sua moral. [...]

Eis Quina, exemplo de energias humanas que entre si se devoraram e se deram vida. Vaidade e magnífico conteúdo espiritual foram os seus polos; equilibrando-se entre eles, percorreu um extremo e outro da terra; venceu e foi vencida, sem que, porém, as suas aspirações mais inquietantes deixassem de ser, no seu íntimo, as mesmas formas incompletas, chave de transfiguração que os homens eternamente tentam moldar e se legam de mão em mão, como um segredo e como uma dúvida.

Eis Germa, que, embalando-se na velha rocking-chair, pensa o presente, sabendo-se atual relicário desse terrível, extenuante legado de aspiração humana. Nas suas veias, estão todos os infinitos estados do passado, no seu cérebro condensaram-se muitas e muitas experiências que não viveu, as negações e afirmações ocupam vastos espaços da sua alma. Ela move-se ritmicamente baloiçando-se naquela sala onde se recolhem em pilhas as maçãs; todo o ar recende a maçã que suga da própria pele a frescura e dela dessangra o suco que acrescentará a reserva da polpa viva, ainda por todo o Inverno.

Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto, e ela fique de fato silenciosa, porque - quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? Talvez ela fique de fato imóvel no seu constante, lento ou vertiginoso baloiçar, na casa que fortuitamente habita, e a sua história fique hermeticamente fechada no círculo de aspirações que não conseguiu detalhar e cumprir, porque aconteceu ser cedo ou ser tarde, porque não se compreende ou não se crê o bastante, porque se deseja demasiado e isto é todo o destino, porque... porque...

16 de janeiro de 1953. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 251)

Quina é ponto central da trama, mas sua voz não aparece como narradora, pois existe um narrador inconsciente e também Germana que rememora às vezes em primeira pessoa, como a nova Sibila, respondendo os “porquês”, muitos “quês” que encerram o romance. Foi aí que Germana iniciou sua fase de Sibila, Sibyllae, sibilante, com o dom da profecia e o conhecimento do futuro. Enfim, uma leitora de oráculo, bruxa, profetisa, feiticeira e sabe-se que *Sibilas* (em grego Σίβυλλαι, ou conselho de Zeus Διος e βουλή; romanizado *Sibyllai*; em latim *Sibyllae*). Quina e Germa são, portanto, mulheres sibilas, senhoras, detentoras de secretas potências. Ambas possuem, no romance, apelidos, ou nomes de guerra, e têm “algo que ultrapassa o humano”, possuem uma voz performática na história.

De acordo Gilberto Mendonça Teles (2017, p. 28), em *A defesa da poesia*:

[...] a voz é uma palavra proveniente do latim e recolhida do fundo indo-europeu, onde a raiz *wek* aponta para o ato de “falar”, “dizer”, comunicar-se pela voz. Surgiram daí o nome do *aedo* (αιιδός – *áeidō* – *ódōs* = o que canta, o “poeta” que recita) e, mais tarde, o *oráculo* (o que pronuncia), derivado do latim *os, oris* = boca. *Aedo* e *oráculo* são portanto palavras que se identificam semanticamente pelo sentido oculto de “boca”, e até de “boca sagrada”, como se vê numa etimologia esotérica da *poesia* (de *phono* = boca; e *ishi* corruptela de *Ísis*, a deusa egípcia venerada nos dois lados do Mediterrâneo). Daí porque a origem da poesia lírica se mistura com a da música. (TELES, 2017, p. 28, grifos do autor)

A primeira Sibila era a voz por meio da sua história, do seu itinerário, como a grande senhora da família, que trouxe louros para os Teixeiras, e sua voz nos remete a Paul Zumthor quando afirma que

voz é querer dizer e vontade da existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença. Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato. Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue e energia desse sopro (ZUMTHOR, 2010, p. 80)

Quina aparece no romance como a protagonista da história. Personagem esférica, redonda, complexa, modelada ao longo da narrativa, ela atravessa três fases.

A primeira abrange do seu nascimento até os seus quinze anos e corresponde a uma vida dura, de muito trabalho na lavoura, marcada

pela presença da mãe, que era autoritária, da irmã mais velha, que ela protegia, e do pai, que, embora fosse seu aliado, dedicava-se a uma vida de aventuras e conquistas.

A segunda fase tem início quando Quina adoece, com cerca de quinze anos, uma doença nunca totalmente explicada, mas que promoveu uma mudança cabal em sua vida. A idade dos quinze anos foi uma travessia para seu destino de Sibila: “já antes da morte do pai”, Quina adoecera e ficara presa à cama por um ano. As pessoas achavam que ela ia morrer e “choravam-na muito, atrás das portas”. Doença tão misteriosa e longa que até as mulheres começam a pensar que havia alguma coisa de sobrenatural com ela. Nesse período, sua mãe passa a tratá-la melhor, com carinhos e atenções que levam Quina a pensar que poderia tirar proveito da situação:

A doença fez-se invalidez, estorvo para o regresso à vida normal que a devolveria à mediocridade e à sombra; adquiriu uma forma de se expressar sibilina(*) e delicada, que deixava suspensos os ouvintes, as almas estremecendo numa volúpia de inquietação, curiosidade e esperança. Várias pessoas visitam Quina, entre elas o tio José, único irmão homem de Maria, com as filhas. Muito aos poucos Quina volta a andar e retorna à vida normal, embora com fragilidades e caprichos deixados pela doença. “Era a primeira a auscultar uma conduta estranha, um gesto, uma palavra que não se previram, um passo que fugiu do equilíbrio, [...]. O imponderável nas criaturas era para ela motivado pela influência de espíritos favoráveis ou malignos, sombras manifestas do além. [...] depressa adquiriu uma sabedoria profunda acerca de todos os ritmos da consciência, do instinto, das forças telúricas que se conjugam no fatalismo da continuidade. Conhecia os homens sem o aprender jamais. [...] Adivinhava-lhes os pensamentos, mesmo antes de ela os poder raciocinar. [...] Aos poucos, foi ganhando títulos de adivinha, de mulher de virtude, que nunca repudiou completamente, ainda que lhe repugnasse ser equiparada a qualquer explorador de ingenuidades brancas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 46)

Depois desse período, é narrada a relação com a mãe, até seus cinquenta e oito anos; corresponde ao seu apogeu como administradora do patrimônio da família e como sibila. Nessa fase, sua voz e a figura performática de Quina deixam entrever a visão de mundo dos homens,

fracos ou conquistadores, e a força das mulheres representada por ela, coragem que emana do lado feminino. Lutadora, boa gestora, consegue reerguer o patrimônio, não se casa e administra sua vida com galhardia.

A terceira fase, a partir dos cinquenta e oito anos, é representada pelo tempo em que Quina passa a dedicar-se quase inteiramente ao filho adotivo Custódio e se estende até o momento de sua morte.

Paul Zumthor (2010) orienta que, para reconhecemos a performance de uma voz, basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pelo som – expressão e fala juntas, que é a performance. Assim, “performance” é reconhecimento. Ela desempenha, concretiza, transmite um conceito que pode ser reconhecido, no passado ou na atualidade, no universo virtual ou na realidade. Assim, esse conceito se situa:

[...] num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; é um fenômeno que sai desse contexto, ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. É, ainda, o comportamento verbal dos indivíduos, interpretados, reiterados em forma de ação, vivência e dinamiza o “texto oralizado – na medida em que, pela voz que o traz, engaja um corpo – Eis a performance. [...] “a voz é querer dizer e vontade da existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença”. (ZUMTHOR, 2010, p. 160)

É notório que o “o sopro da voz é criador”, seu nome é espírito e pode ultrapassar a palavra escrita, pois ela adquire força ainda maior quando vocalizada. “Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato. [...] Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue e energia desse sopro” (ZUMTHOR, 2010, p. 170).

Quina era comunicativa:

– Então pra que viva! – disse o carteiro. E bebeu. Das suas roupas molhadas desprendia-se o vapor, com um cheiro de suor e de trapos usados que ganharam já a característica emanação da epiderme. Falaram um bocado ambos, muito emparelhados, pois Quina era, por vício, palradora, verbosa e tão incapaz de perder uma oportunidade de conversa, que Estina, nos seus momentos mais intratáveis, a chamava uma “trefe-trefe”, isto é, uma linguaruda.
– Beba outro copo, ande lá... – Ná, que ainda tenho alguns barrancos para descer - caçoava o homem, tentado. Bebia. E ela não parava de falar, contava, com muito pormenor mas omitindo certos nomes e certo sentido, um caso do dia, franqueando ali um

aspecto, rodeando uma certeza acolá, ondeando dúvidas e dando ao assunto mais cru e trivial um ambiente profético e reticente. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 98)

Como assinala o professor Roberto Ávila ([201-?]), estaca-se o papel da memória, pois, “balançando-se na velha *rocking-chair* (“cadeira de balanço”) de Quina, Germa recorda-se dela com saudade e nostalgia, apesar das desavenças e incompreensões que muitas vezes estiveram presentes na relação das duas”, como se evidencia no trecho:

Era em Setembro, e a casa, temporariamente habitada expulsava o seu caráter de abandono e de ruína, com aquele calor de vozes e de passos que amarrotavam folhelhos amontoados em todos os sobrados. O tempo estava morno, impregnado dessa quietude de natureza exaurida que se encontra num baque ondulante da folha, ou na água que corre inutilmente pela terra eriçada de canas donde a bandeira do milho foi cortada. Desde a morte de Quina, nunca mais a casa tivera aquela emanção de mistério grotesco ou ingênuo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 9)

A voz performática da primeira Sibila se faz presente por meio do devaneio da segunda Sibila. A narrativa se volta para o nascimento de Quina – a Senhora Joaquina Augusta, da casa de Vassada, a segunda filha do matrimônio de sete anos de Maria da Encarnação e Francisco Teixeira, pois os primeiros filhos concebidos não haviam sobrevivido aos jejuns da mãe, em seu desespero por ter como marido o maior conquistador da comarca. Assim, surge a história de seus pais, sua adolescência, vida adulta, apogeu e morte.

Germana, assim como Quina, é uma personagem esférica, redonda, modelada pelo narrador e narradora em segundo plano. Sobrinha e herdeira universal de Quina, filha de seu irmão Abel, tem a formação de sua personalidade enriquecida pela convivência com a tia e as mulheres da Vessada. Cabe a ela agora assumir o lugar de Quina, tarefa que talvez não possa cumprir, ou que cumpre agora, quando oferece sua voz feminina para história e traz à tona Quina, os cem anos da história da família, o espaço físico na Quinta da Vessada e sua circunvizinhança, inseridas numa aldeia de Entre Douro e Minho, com seus valores rurais da aldeia campesina que reside.

Apresenta ainda o contraste entre a vida rural e a urbana, numa visão dicotômica da realidade social: de um lado, os valores do campo,

da terra; de outro, a artificialidade e os jogos de interesse presentes na sociedade urbana. Apresenta a sociedade que impera: as mulheres, condenadas a serem matriarcas, muitas reprimidas, outras as solitárias, e os homens, os maridos, quase sempre repressores, outros conquistadores, que não deixam de ser repressores. Descreve que a sociedade é formada por aristocratas, burgueses rurais, trabalhadores, domésticas, carteiros, agiotas, marginais e os padres de aldeia etc.

Ao morrer, Quina delega a Germa a sua continuidade, um ciclo termina e outro se inicia, de forma mandálica e reiterativa, performática, pois suas lembranças provocam um acontecimento que sinaliza um tempo, um momento, *happening* ou *event* e marcam uma perfeita execução ou desempenho de uma interpretação ou realização da voz feminina e ação. Acontece a materialização do desejo de um porto sonhador, a traduzir a angústia eu feminino na busca do seu espaço no mundo, para que sua escrita feminina seja lida e as vozes dessas mulheres sejam ouvidas.

Nesse sentido, elas, com seus dons Sibilantes, marcados pelo estado de equilíbrio, já que ambas têm o poder de Sibila, na figura clássica de Delfos, podem profetizar, ler o oráculo e, no caso específico, prever a força da voz, da escrita feminina. No seu tempo e no futuro, foram e serão detentoras de secretas potências, “algo que ultrapassa o humano”. E nessa sibilância profética, o romance de Agustina Bessa-Luís, *A Sibila* realiza uma performativa, reitera e produz uma força transcendente e cíclica das duas Sibilas: Quinta e German, que, juntas, preveem outras escritas femininas e trazem a força da gana de ser feminino. Mostram, por meio da arte da palavra, que a mulher tem o que dizer.

Referências

ÁVILA, Roberto. *A sibila*: Agustina Bessa-Luís. [201-?]. 9 p. Resumo. Disponível em: <<https://robertoavila.com.br/aulas/resumos/A%20sibila.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2022.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A Sibila*. 25. ed. Lisboa: Guimarães, 2003.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ATO DE DOUTORAMENTO HONORIS CAUSA DA ESCRITORA AGUSTINA BESSA-LUÍS E DO POETA EUGÉNIO DE ANGRADE. 2005, Porto. *Doutoramentos Honoris Causa da escritora Agustina*

Bessa-Luís, do poeta Eugénio de Andrade. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2007. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/21209>>. Acesso em: 09 ago. 2022.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de (coord.). *Estudos agustinianos*. Porto: Edições da Universidade Fernando Pessoa, 2008.

MENDES, Maria do Carmo. *Idades da escrita*. Estudos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. Lisboa: Labirinto de Letras, 2016.

TELES, Gilberto Mendonça. *Defesa da poesia I*. Antologia de textos teóricos. Brasília: Editora do Senado, 2017.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino*: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a literatura medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.



***Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, como romance de leitura**

***Fanny Owen*, by Agustina Bessa-Luís, as Novel of Reading**

Edenilson Mikuska

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, Paraná / Brasil

mikuskaep@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1428-9955>

Resumo: Neste artigo, analisamos o romance *Fanny Owen* (1992), de Agustina Bessa-Luís, a partir do conceito de romance de leitura. A expressão “romance de leitura” (*Lektüreroman*) foi cunhada pelo teórico alemão Volker Roloff. *Grosso modo*, é o romance que tem por tema a leitura – “roman sur lê theme de la lecture”. Trata-se, portanto, do romance em que os personagens se deixam envolver pela leitura de obras ficcionais a ponto de terem suas condutas ou seus caracteres alterados, ou mesmo a ponto de se tornarem mais e mais dependentes da ficção e, desta forma, menos propensos a se adaptar à realidade. *Fanny Owen* dá tratamento ficcional a fatos biográficos relativos a personalidades históricas, principalmente o escritor Camilo Castelo Branco, seu amigo José Augusto Pinto de Magalhães e a Fanny Owen, filha do coronel britânico Hugh Owen, que havia tido um papel relativamente importante na Guerra Civil Portuguesa (1828–1834). No romance de leitura, a leitura de literatura pelos personagens aparece com destaque na trama, a ponto de ser um elemento estruturador da narrativa. *Fanny Owen* pode, assim, ser classificado como um romance de leitura já que os personagens principais são influenciados pela literatura romântica que leem.

Palavras-chave: *Fanny Owen*; Agustina Bessa-Luís; romance de leitura; leitura; leitor.

Abstract: In this work, we analyze the novel *Fanny Owen* (1992), by Agustina Bessa-Luís, based on the concept of novel of reading. The

expression “novel of reading” (*Lektüreroman*) was created by the German theorist Volker Roloff. It is the novel whose theme is reading – “roman sur lê theme de la lecture”. It is, therefore, the novel in which fictional characters become modified, or more and more dependent on so dependent on fiction that they cannot adapt to reality. *Fanny Owen* gives a fictional treatment to biographical facts related to historical personalities, mainly the writer Camilo Castelo Branco, his friend José Augusto Pinto de Magalhães and Fanny Owen, daughter of British colonel Hugh Owen, who had played a relatively important role in the Portuguese Civil War (1828–1834). In the novel of reading, the characters’ reading of literature appears prominently in the plot, to the point of reading being a structuring element of the narrative. *Fanny Owen* can be classified as a novel of reading as the main characters are influenced by the romantic literature they read.

Keywords: *Fanny Owen*; Agustina Bessa-Luís; novel of reading; reading; reader.

1 Introdução

O romance *Fanny Owen* (1992), de Agustina Bessa-Luís, dá tratamento ficcional a fatos biográficos relacionados a personalidades históricas – principalmente o escritor Camilo Castelo Branco, seu amigo José Augusto Pinto de Magalhães, e Fanny Owen, filha do coronel inglês Hugh Owen, o qual teve destacado papel na Guerra Civil Portuguesa (1828–1834)¹. Temos esses três personagens envolvidos num triângulo amoroso. A narrativa apresenta como pano de fundo o contexto cultural dominado pelo movimento romântico, que tem notável influência nos

¹ Em seu artigo sobre o romance *Eugénia e Silvina* (1990), o crítico suíço Georges Güntert (1991, p. 95) chama atenção para a “conhecida predileção de Agustina Bessa-Luís pelas biografias romanceadas, sobretudo de escritores e artistas”. Em verdade, um rápido exame da obra de Bessa-Luís é suficiente para percebermos seu profundo interesse pelo gênero biográfico: é autora de cinco biografias propriamente ditas: *Santo Antonio* (1973), *Florbela Espanca* (1978), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982) e *Martha Telles – o castelo onde irás e não voltarás* (1986).

personagens, principalmente em Fanny e José Augusto, leitores de literatura – sobretudo, de Lord Byron.

Fanny Owen tematiza a leitura de literatura: os personagens Fanny e José Augusto são leitores de literatura romântica. E mais: na obra, tais personagens têm suas condutas influenciadas pela literatura que leem. Ao voltarmos nossa atenção para a maneira como esses leitores são representados lendo na obra, somos colocados diante da questão da representação do leitor de literatura na ficção. Analisaremos essa representação amparados pelo conceito de “romance de leitura”.

A literatura, como tema, está presente em toda esta obra. Tematizar a literatura em um romance faz com que se coloque em discussão uma série de questões ligadas à história da literatura ou, ainda, à própria feitura da obra literária.

As referências literárias são constantes e em várias ocasiões aparecem como decisivas para a constituição dos personagens, bem como para o andamento do enredo. A estratégia posta em prática neste romance é semelhante ao que ocorre noutras obras da literatura, inclusive em dois dos grandes romances de todos os tempos: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Assim como na história do fidalgo Alonso Quijano, que enlouquece pela razão de muito ler os romances de cavalaria, também a literatura em prosa do Romantismo faz de Emma Bovary uma obcecada em realizar as aventuras amorosas descritas naquelas histórias. É o mesmo o que vemos em *Fanny Owen*, ainda que de maneira um tanto menos explícita. Procuraremos demonstrar que *Fanny Owen* se insere nessa tradição, que constitui um subgênero dentro do universo romanesco, que chamamos aqui de “romances de leitura”.

2 O romance de leitura

A expressão “romance de leitura” (*Lektüreroman*) foi cunhada pelo teórico alemão Volker Roloff: “*roman sur lê theme de la lecture*” (ROLOFF *apud* BAJOMÉE; DOR; HENNEAU, 2007, p. 130)². Trata-se, portanto, do romance em que os personagens se deixam envolver pela leitura de obras ficcionais a ponto de se tornarem mais e mais dependentes

² O conceito foi explorado mais detalhadamente na dissertação de mestrado intitulada *Se dio te lasci, lector – Aspectos da autoteorização no romance Fanny Owen, de Agustina Bessa-Luís* (MIKUSKA, 2014).

da ficção e, desta forma, menos propensos a se adaptar à realidade. O personagem Dom Quixote tem sua percepção do real afetada pelas leituras e não mais reconhece o mundo em que vive: troca a realidade pelo ficcional, até que sua vida é transformada e vivida de acordo com as convenções literárias dos romances de cavalaria. Emma Bovary lê romances românticos até cansar-se do tédio da vida real; aspira aventuras como as dos romances românticos que leu.

Afora esses dois exemplos clássicos, até mesmo óbvios, podemos citar um caso mais próximo: o romancista Eça de Queirós. Com esta referência, lembramos inevitavelmente de Luiza, de *O primo Basílio*, leitora voraz de histórias românticas, inspirada claramente em Emma Bovary. Mas há também o exemplo menos óbvio de Jacinto de *A cidade e as serras*, cujas leituras são apontadas pelo narrador como um dos motivos responsáveis por lhe deixarem o caráter pessimista em relação à vida como um todo. De Camilo Castelo Branco temos um exemplo que pode ser incluído nessa classificação: *A queda dum anjo* (1866) conta a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, leitor dedicado principalmente de obras clássicas da literatura portuguesa do século XVI, leituras que condizem com seu caráter ingênuo e austero. Sua personalidade muda (a “queda de um anjo” aludida no título), isto é, Calisto se corrompe, tornando-se quase um libertino, ao mesmo tempo em que se envolve com uma mulher leitora de romances, “grandemente lida em novelas francesas”, que o leva mais tarde a preferir essas mesmas leituras³.

Orlando Grossegeisse (2013) aplica o conceito de romance de leitura com muito sucesso ao romance *A cidade e as serras*. Segundo Grossegeisse, nesse romance há uma distinção entre leituras *nocivas* e leituras *terapêuticas*. As leituras nocivas têm este caráter em função do modo que se lê: a leitura extensiva faz mal a Jacinto. Quando se muda

³ Facilmente se nota que o romance de leitura foi muito comum no século XIX. No século XX, os exemplos são mais raros. Para além das obras já citadas e para uma melhor definição dessa categoria de romances, podemos aqui citar o romance *Auto de fé* (1935), do laureado escritor búlgaro Elias Canetti. É a história do sinólogo Peter Kien, obcecado por sua biblioteca com vinte mil volumes. Este erudito, que vive no mundo dos livros e das ideias, é incapaz de se adaptar ao mundo real. Das narrativas cinematográficas, cito o exemplo do filme *O labirinto do Fauno* (2006): a menina Ophelia busca refúgio nas leituras de histórias de contos de fadas, já que a vida real lhe oferece um cenário tenebroso – um padrasto mau, oficial que combate remanescentes comunistas da finda Guerra Civil Espanhola.

para o campo, Jacinto experimenta uma nova forma de leitura: passa a ler intensivamente, com vagar, o *Dom Quixote*: eis a leitura terapêutica, que resgata Jacinto do tédio e do pessimismo. Mas nos cinco exemplos citados, a leitura – ou mais especificamente a leitura de romances, exceto no caso de Jacinto, que em vez de romances lia o *Eclesiastes* e Schopenhauer e “todos os líricos e teóricos do pessimismo”, todos ainda assim perniciosos, aos olhos do narrador Zé Fernandes – é tratada como fator desencadeante de dissabores nas vidas dos personagens. E assim também o é em *Fanny Owen*.

O poder de influência da literatura na realidade já foi reconhecido, enaltecido às vezes, mas, principalmente, denunciado ao longo dos últimos séculos. No século XIX chegou-se a tratar a influência do romance nos leitores como uma patologia⁴. Stefano Calabrese discorre sobre essa tendência no ensaio Wertherfieber, *bovarismo e outras patologias da leitura romanesca*. O estudioso italiano nota que:

Por volta de 1970, ao mesmo tempo que em Konstanz buscava-se uma taxonomia geral do ‘Leitor’ (fosse designado ‘implícito’ ou ‘modelo’), o historiador Rolf Engelsing e o etnólogo Rudolf Schenda inauguravam uma história da literatura *real* perguntando-se qual papel haveria desempenhado a literatura no contexto biográfico dos leitores. (CALABRESE, 2009, p. 697)

O fenômeno da “febre Werther” e do “bovarismo” despertou o interesse dos pesquisadores não apenas do campo da literatura, como se vê. Calabrese cita ainda outros termos usados para descrever a influência da leitura de literatura nos leitores do século XIX: *Wertherwirkung* (efeito Werther) e *Wertherkrankheit* (doença Werther). Descrevendo a comoção que varreu a Europa na época, o pesquisador italiano comenta

⁴ A título de curiosidade, um *site* na *internet* publicou uma lista de motivos que teriam levado pessoas a serem internadas num “asilo de loucos” (*insane asylum*) em fins do século XIX, em West Virginia, nos Estados Unidos. A lista inclui as mais diversas razões para internamento, desde as mais propriamente clínicas, como “histeria”, até outras razões de caráter mais subjetivo, como “preguiça” e “má companhia”. Mas a maioria dos motivos é bastante exótica: “ciúme e religião” (*jealousy and religion*), “entusiasmo religioso” (*religious enthusiasm*), “ninfomania” e “leitura de romances” (*novel reading*). Disponível em: http://dangerousminds.net/comments/list_of_reasons_for_admission_to_an_insane_asylum. Acesso em: 15 set. 2020.

que a leitura de romances era, algumas vezes, usada como atenuante para crimes (CALABRESE, 2009, p. 728).

Ian Watt, em *A ascensão do romance*, assevera a importância da leitura de romances na formação das mentalidades dos indivíduos. Segundo o autor, no século XVIII a literatura já exercia esse papel formador. Escreve a respeito de *Pamela* (1740), de Richardson:

Pamela assinala um momento notável na história da cultura britânica: o surgimento de um estereótipo do papel feminino inteiramente novo e imensamente influente [...] Aliás, a natureza desse novo estereótipo reflete muito das tendências sociais e econômicas. (WATT, 2010, p. 171)

O historiador norte-americano Robert Darnton também confirma essa tese:

Richardson, Rousseau e Goethe não se limitaram a provocar lágrimas nos seus leitores, porém mudaram várias vidas. *Pamela* e *La nouvelle Héloïse* levaram amantes, esposos e pais a reconsiderar suas relações mais íntimas e, em alguns casos bem documentados, a modificar sua conduta. *Os sofrimentos do jovem Werther* induziu alguns leitores de Goethe a tirar a própria vida [...] Esses primeiros romances românticos podem parecer hoje em dia insuportavelmente piegas, mas para os leitores do século XVIII possuíam um cunho de autenticidade irresistível. Estabeleceram uma nova relação entre autor e leitor e entre leitor e texto. (DARNTON, 1998, p. 233)

Este fenômeno só veio ampliar-se exponencialmente no século XIX. O público leitor aumenta de maneira vertiginosa e assim cresce também a demanda por literatura. Ian Watt dá conta da popularização de bibliotecas circulantes nessa época. “Depois de Richardson muitos autores, editores e administradores de bibliotecas circulantes passaram a dedicar-se à produção maciça de ficção que oferecia apenas oportunidades de devaneio” (WATT, 2010, p. 211). Percebe-se também o sentimento de repulsa a uma literatura considerada de qualidade inferior, que era consumida pelas massas. Watt cita a fala do poeta Coleridge:

Quanto aos aficionados das bibliotecas circulantes, não ousou enaltecer seu passatempo, ou melhor, matatempo, dando-lhe o nome de leitura. Melhor chamá-lo de uma espécie de devaneio abjeto, durante o qual a mente do sonhador se enche de preguiça

e de uma sensibilidade um tanto repulsiva. (COLERIDGE *apud* WATT, 2010, p. 211)

Tal fala deixa evidente não apenas o preconceito do poeta inglês por determinadas obras de grande público, mas também, e principalmente, que a leitura vinha se tornando inquestionavelmente um fenômeno mais e mais popular: as pessoas liam muito mais do que em qualquer época. E houve não só o aumento no número de leitores; houve também uma nítida mudança na relação entre leitor e literatura.

A severa fala de Coleridge antecipa a crítica que teria seu ápice em *Madame Bovary*, de Flaubert. Veremos agora como essa crítica aparece em *Fanny Owen*, que identifica na leitura de obras do Romantismo algo da culpa pelo malfadado destino de duas das suas personagens principais.

Começemos pelo ambiente: a atmosfera romântica é descrita desde o início do romance. A juventude do Porto é retratada como influenciada por Lord Byron, o célebre poeta e quase que uma personificação essencial, oficial e institucionalizada do poeta e herói romântico⁵. Segundo Otto Maria Carpeaux (1962, p. 1867), a literatura da primeira metade do século XIX fora dominada por três escritores ingleses: Shakespeare, Scott e Byron, sendo os dois primeiros de influência mais “extensa e, talvez, mais profunda” que a do último. Carpeaux (1962, p. 1867) acrescenta que “[...] pode-se afirmar, sem exagero, que nunca um poeta impressionou tanto os seus contemporâneos como o Lord excêntrico. Byron apareceu como um meteoro; e desapareceu como um meteoro”.

A figura de Byron é, sem dúvida, importantíssima para o Romantismo, já que o poeta extrapolou a condição de escritor, ganhando uma dimensão maior, muito além do que se refere a sua obra literária. É igualmente importante em *Fanny Owen*, na medida em que as referências à sua personalidade e à sua obra são constantes. Sua influência comportamental foi tamanha a ponto de se tornar referência para a juventude europeia. Otto Maria Carpeaux (1962, p. 1869) anota que Byron criou “um novo tipo de poeta, até um novo tipo de homem, admiradíssimo e imitadíssimo”. Influência quase que totalmente restrita

⁵ A fama e influência de Byron chegam a parecer surreais, mesmo para nós, habituados com jovens e entusiasmadas fãs do cantor adolescente Justin Bieber e outros fenômenos da cultura *pop*. Leio em *501 Grandes Escritores* a anedota de que ao lançar a obra intitulada *The Corsair* (1814) foram vendidos 10 mil exemplares, isso apenas no primeiro dia de publicação. Byron tinha então 26 anos (2009, p. 131).

apenas ao campo comportamental, é importante frisar: para o crítico, “na poesia inglesa moderna e atual não há o mínimo vestígio de sua influência” (CARPEAUX, 1962, p. 1869). Harold Bloom parece também concordar com Carpeaux quanto à qualidade do verso byroniano, ao atribuir, ironicamente, a admiração de Goethe pelo poeta – “a quem estranhamente punha acima de Milton” – como um resultado de seu “inglês meio imperfeito” (BLOOM, 2010, p. 286).

Se não influenciava pela técnica de sua poesia, Byron ao menos inspirava literatura com sua personalidade excêntrica: Bloom viu na segunda parte do *Fausto*, de Goethe, personagens inspirados pela figura do poeta inglês: “O espírito de Byron aparece como o Jovem da Carruagem e como o infeliz Euphorion, filho da união de Fausto e Helena [...] e na figura do Homúnculo [...]” (BLOOM, 2010, p. 285–286)⁶. De Byron, mais interessava o gesto, a atitude diante da vida que se alastrou pela Europa como referência; sua poesia vinha em segundo plano.

Mas não queremos polemizar em torno da qualidade do verso de Byron. Aqui nos interessa justamente o que ele fundou como estilo de vida, ou que legou como modelo de conduta para os jovens europeus de meados do século XIX, imersos na atmosfera romântica. Bom poeta ou não, o que vale aqui é que suas ideias eram muito influentes e imitadas. Inclusive pelo personagem José Augusto, que não era apenas um imitador dos modos do poeta inglês, mas principalmente um leitor inveterado da obra de Byron.

Não somente José Augusto. No romance, vemos o byronismo imperando. O narrador fala da “boêmia inteligente, byroniana, com mais coletes do que ideias, com mais prosápia que novidade” e da “turba de românticos quase todos picados de donjuanismo” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 8). Estamos no início da década de 50 do século XIX; o Romantismo continuaria hegemônico na cultura portuguesa por muito tempo ainda. Mas sigamos em frente. Analisemos agora como tal ambiente refletiu

⁶ Ainda sobre a influência de Byron e do Romantismo, citamos um exemplo da cultura *pop*: a edição da revista *Bravo!*, de dezembro de 2007, traz uma matéria sobre o lançamento do álbum *Shotters Nation*, da banda de *rock* inglesa *Babyshambles*. A matéria trata das influências assumidas por Pete Doherty, o líder do grupo: a poesia romântica, principalmente a de Lord Byron. O texto vai além e aproveita para traçar uma comparação entre as personalidades do poeta inglês e do compositor e líder da banda: “Mais do que um fenômeno da música, Pete começou a encarnar o papel do herói byroniano para críticos surpresos e adolescentes aos seus pés” (REZENDE, 2007, p. 87).

em José Augusto, determinando suas leituras – leituras que viriam a determinar suas atitudes.

O escritor mais insistentemente associado a José Augusto é Byron. As constantes referências mostram o poeta inglês quase que como uma obsessão do personagem: “José Augusto lia Byron como outros leem a Bíblia. Conhecia-lhe de cor os versos e os vínculos todos do embaraço frente à sociedade que é, sobretudo, as mulheres” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 49). No seguinte trecho temos melhor ideia das leituras de José Augusto e de sua preferência pelo poeta inglês:

Camilo teve a surpresa agradável de encontrar bons livros nas estantes. Havia enciclopédias e romances de cavalaria. Alguns eram mais recentes; *Clarissa Harlowe* e *Tom Jones*. A obra completa de Byron chamou-lhe a atenção. – Bonito! Já tinha adivinhado! [...] és tão byroniano como cinco por cento dos janotas portuenses. – Cinco por cento? E os outros? – disse José Augusto, atijando as brasas. – Os outros são simplesmente grandes homens [...] Byron é a moda, e a moda em literatura é a pior de todas. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 22)

O trecho revela também algo do ambiente profundamente atrelado ao Romantismo, do qual aparentemente nem mesmo Camilo está livre. Como observa cinicamente José Augusto, fossem referências da moda ou fossem outras, todos estavam condenados a respirar o mesmo ar, e sofrer as mesmas influências: “– Moda ou não, em coisas de literatura amorosa, andamos tu e eu em cabeleira empoadada e fivela nos sapatos” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 21–22)⁷. Mas José Augusto era, sobretudo, um leitor de obras românticas: a referência ao romance *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, mais os romances de cavalaria, somados a Byron, viriam a compor um típico personagem da categoria de romances a que aludimos anteriormente: o romance de leitura. Tal qual Dom Quixote, vítima dos romances de cavalaria, ou Madame Bovary, vítima das ficções românticas, José Augusto é bastante suscetível a uma forte influência do lirismo romântico de Byron⁸.

⁷ Este trecho faz lembrar o personagem Silvestre, de *Coração, cabeça, estômago*, do qual falarei mais detalhadamente a seguir.

⁸ Mas não apenas José Augusto. Fanny Owen e sua mãe, D. Rita, também demonstram a mesma influência do Romantismo; eram leitoras de Byron e sabiam versos do poema *Childe Harold* de cor: “D. Rita fazia versos... Sabia de cor grande parte de *Childe*

Jacinto Prado Coelho, em seu estudo sobre o Romantismo em Portugal, esclarece o caráter epidêmico e danoso (segundo ele) do Ultrarromantismo à sociedade portuguesa. Como referência, cita o caso dos protagonistas do romance de Bessa-Luís:

O Ultrarromantismo propagou-se das letras para as famílias burguesas, dando-se na nação o singular fenômeno da perda do senso do ridículo' (observa Teófilo Braga em *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*). Com efeito, a literatura alastra no viver quotidiano – o que tantas vezes (por ex.: no *Coração, Cabeça e Estômago*, em *A Mulher Fatal*) dará a Camilo motivos de caricatura. Um livro de Maigron, *Le Romantismo et les Moeurs*, contém curiosos pormenores a este respeito, em referência à sociedade francesa. Entre nós, é sintomático o famoso episódio de Fanny Owen. Um amigo de Camilo, José Augusto Pinto Magalhães, raptou esta jovem e levou-a para a sua casa do Lodeiro, respeitando-a sempre como noiva. Soube então dumas cartas que Fanny endereçara, antes do rapto, a um espanhol, e onde se dizia incompreendida. O raptor decidiu casar com ela (era ponto de honra) mas tratá-la como irmã. No maior isolamento moral, Fanny Owen morreu virgem dois anos depois de casar. José Augusto mandou-a embalsamar e guardou-lhe num frasco-relicário o coração. Dois meses depois, morria também.w. (COELHO, 1965, p. 16)

Bessa-Luís conduz a história da mesma forma, ou seja, ressaltando o papel pernicioso do Romantismo nos personagens. Com o avanço da narrativa, fica evidente a sugestão de que a literatura exerce um papel negativo na vida de Fanny e José Augusto, leitores de obras românticas. Encaminhando-se para o final, o narrador assevera esse fato, ao destacar a opinião de Camilo:

Harold e às vezes pediam-lhe para recitar. Tinha sempre na memória uma estrofe, como nesse momento em que ela disse, de maneira que imitava a sublimidade: 'Oh! Assim possas tu ficar sempre o que és e não desmentir as promessas da tua Primavera: possas tu conservar, a par de formas tão belas, um coração tão amante e tão puro...' Tentou continuar, ensaiou duas vezes e desistiu, porque não se lembrava de mais. E foi Fanny que disse, modestamente, como desculpando-se de reparar aquela amnésia da mãe, a quem se cingiu, com graciosa confiança: - 'Imagem terrena do amor despojado das suas asas, e ingênuo, para além de tudo o que a esperança possa imaginar'' (BESSA-LUÍS, 1988, p. 83). Ressalto que tais versos soam premonitórios: com a morte de Fanny, José Augusto irá conservar-lhe o coração dentro de um frasco, repousado no altar de uma capela.

Muito tempo depois Camilo escreve, numa nota a lápis na primeira página do álbum de José Augusto: ‘Estes documentos provam que a miséria o romantismo de há trinta anos podia levar dois desgraçados com o cérebro vazio e o coração cheio de asneiras. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 172)

Este trecho também colabora para estabelecer uma importante ressalva: o ambiente romântico e a literatura romântica não desembocavam necessariamente num determinismo inescapável para os indivíduos. A literatura adentrou insidiosamente em Fanny e José Augusto porque, em última instância, eles o permitiram, dada a constituição de seus caracteres ser débil e influenciável.

Tanto é verdade que o mesmo não se dá com Camilo, que é capaz de permanecer, se não incólume, ao menos cauteloso em relação ao espírito do tempo. Basta repararmos na seguinte fala, que confirma o domínio sobre si, quando Marcelino acusa Camilo de “adormecer à sombra dos teus folhetins”:

Os romances fazem mal a muita gente, menos aos autores. Há pessoas que não conseguem encontrar na vida vulgar o lugar próprio, e depois querem conquistá-lo a força. Julgam-se excepcionais e acusam os outros de não os compreenderem. José Augusto é um deles. Imagina-se Dom João, ou Hamlet. A mãe dele morreu antes de ele saber ver a morte como uma lei da natureza; tomava-a como uma desfeita indesculpável. Tem a paixão das novelas. Lê até às quatro da manhã, o que é pouco para uma vocação e é demasiado para um morgado. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 65)

Aqui, fica sinalizada uma atitude de personagem assumida por José Augusto, causada pela sua suscetibilidade diante da literatura. Investe-se de uma personalidade simulada, que não é a sua e sim uma outra, artificial, tomada da ficção. Camilo demonstra entendimento da situação, ao perceber que José Augusto busca na literatura uma fuga da realidade “vulgar” e traz para a realidade o que a ficção lhe oferece sedutoramente. É uma funesta demonstração do dito atribuído a Oscar Wilde de que a vida imita a arte muito mais que a arte imita a vida.

O seguinte trecho dá ideia, de maneira muito eloquente, da fraqueza de José Augusto diante da literatura. Também acena com um sentimento de desconforto do narrador diante do que seriam os perigos do conhecimento para um jovem sensível:

Os livros de grande espírito que ele consultara na sua biblioteca do século XVIII, legada por um tio egresso, ajudaram a completar o quadro desarrumado de sua mente. A precocidade da cultura conduz à aridez das emoções. O que deve ser descoberto com a frescura do instinto não pode ser compreendido através do recreio da arte. José Augusto aprendeu no Casanova coisas diferentes do que sentia [...] É isso que ele *incute* no leitor – a extrema vileza em que se debate, o reconhecimento da sua decadência. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 89, grifos nossos)

Destacamos aqui o seguinte ponto: a tal fraqueza de José Augusto o leva, “atordoado de leituras doentes” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 88), a instituir-se como um personagem. Já mencionamos esta característica de José Augusto de fugir da realidade a ponto de ser um reflexo do que lê na vida real. Na análise tanto do personagem Camilo quanto do narrador de *Fanny Owen*, fica clara a tendência de José Augusto a um fingimento, a uma deliberada autoficcionalização. O lúcido Camilo “viu mais tarde quanto José Augusto adotou uma falsa investidura e se tomou pelo personagem que ele próprio criara” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 11). Já o narrador alude ao acontecimento capital do romance – o rapto de Fanny por José Augusto – com uma “obrigação” para “corresponder às obrigações do romance que ele próprio forjara”. Tudo nas atitudes de José Augusto são imitações da literatura romântica. “Grande parte das suas emoções eram só aparentes” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 163). Até mesmo o amor: “Incapaz de se satisfazer com a realidade pelo muito que a sua imagem fora falsificada através dum sedicioso culto do prazer, restava-lhe o simulacro do amor” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 171).

Em *Coração, cabeça e estômago*, Camilo Castelo Branco satiriza essas simulações na figura do jovem Silvestre, que deseja encarnar o estereótipo corrente do artista romântico; para isso, chega a maquiarse para aparentar olheiras e a cortar o cabelo de maneira a ter entradas, de acordo com o que seria a aparência de um poeta devotado às concepções românticas de vida. Tenta encenar cotidianamente o que lê e para isso cria um personagem caricatural. As leituras levam José Augusto a agir mais ou menos da mesma forma. Também simula; também é um personagem; sua subjetividade depende quase que totalmente de suas leituras. Lê muita literatura romântica; e isso o faz desejar outra vida, bem à maneira romântica, desprezando a realidade e buscando um refúgio alhures, nalguma fantasia; é a sedução de viver uma vida ideal: a vida da ficção.

[Do] choque do seu eu com o mundo, o escritor romântico evade-se na aspiração por esse outro mundo distinto [...] onde ele não encontra as dificuldades que enfrenta na realidade imediatamente circundante. (PROENÇA FILHO, 2012, p. 189)

Tal evasão de José Augusto revela o “[...] choque entre o mundo sonhado e o mundo real” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 190), característico do Romantismo.

É claramente manifesta em *Fanny Owen* uma constante problematização do romance. Ou ainda, de uma perspectiva mais ampla, da literatura como um todo, enquanto produto cultural capaz de intervir na realidade através de sua influência nos leitores mais suscetíveis. Em *Fanny Owen*, a literatura romântica tem potencial de causar alguma influência em José Augusto e Fanny.

Bessa-Luís, ao usar o leitor e a leitura como temas de um romance, através de personagens como Fanny e principalmente, José Augusto, necessariamente insere na obra importantes reflexões sobre a literatura. Como o historiador Robert Darnton, que mencionamos anteriormente, Bessa-Luís também parece propor uma pergunta: como a literatura e a leitura afetam os leitores? E dentro do universo da ficção consegue estabelecer autorreflexividade, apresentando-nos leitores de literatura e suas reações diante do texto literário.

3 Considerações finais

Na obra, a literatura é tratada e analisada do ponto de vista de leitores: José Augusto encarna a figura de um tipo muito específico de leitor, ou seja, o leitor de literatura romântica do século XIX, leitor este que já foi retratado pelo próprio Camilo, como também por Eça, para citar apenas os portugueses, mas que se tornou tema na literatura da Europa, ao refletir as preocupações da intelectualidade do século XIX com as “patologias da leitura romanesca”, conforme descreve Stefano Calabrese. O fato de o romance crescer tanto em popularidade a ponto de se tornar uma preocupação de saúde pública, ou ainda de figurar em tribunais – como foi o caso de *Madame Bovary* – além de dar testemunho das excentricidades do século XIX, diz muito sobre a importância deste gênero literário para a cultura ocidental.

O mundo criado em *Fanny Owen* reúne, dentre outros elementos, a literatura tematizada ao longo de toda narrativa, de diversas formas: na

figuração do contexto da literatura romântica do século XIX e o panorama da cultura romântica byroniana no Porto; no escritor de romances figurado (ou refigurado, considerando que se trata de um personagem histórico, Camilo Castelo Branco); na presença de personagens leitores de literatura (o que me levou a empregar o conceito de romance de leitura).

Portanto, muito mais que um romance biográfico sobre um trágico triângulo amoroso em que um célebre escritor português esteve envolvido, *Fanny Owen* é um romance que se pensa, e que ao se pensar, acaba por fazer uma reflexão sobre a literatura e a leitura de literatura, configurando-se, assim, como um legítimo romance de leitura, de acordo com o conceito explorado neste trabalho.

Referências

BAJOMÉE, D.; DOR, J.; HENNEAU, M. *Femmes et livres*. Paris: L'Harmattan, 2007.

BESSA-LUÍS, A. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1988.

BLOOM, H. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CALABRESE, S. Wertherfieber, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca. In: MORETTI, F. (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bortman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARPEAUX, O. M. O Romantismo. In: CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959. v. 4.

COELHO, J. do P. (org.). *Poetas do Romantismo*. Lisboa: Livraria Clássica, 1965.

DARNTON, R. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GROSSEGESSE, O. Crítica do dandismo e carnavalização: A cidade e as serras no contexto europeu. In: LOURENÇO, A. A.; SANTANA, M. H.; SIMÕES, M. J. (coord.). *O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2013. p. 369–382.

GÜNTERT, G. Literatura como discurso terapêutico – *Eugénia e Silvina*, de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio Letras*, n. 120, p. 95–106, abr. 1991.

LOPES, S. R. *Bruscamente*: sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. In: LOPES, S. R. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990.

MIKUSKA, E. *Se dio te lasci, lector*: Aspectos da autoteorização no romance Fanny Owen, de Agustina Bessa-Luís. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2014.

PROENÇA FILHO, D. *Estilos de Época na Literatura*. 20. ed. São Paulo: Prumo, 2012.

ROLOFF, V. Von der Leserpsychologie des Fin de Siècle zum Lektüreroman – zur Thematisierung der Lektüre bei Autoren der Jahrhundertwende (u.a. Huysmans, Eça de Queirós, Unamuno, Proust). *Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft*, n. 57, p. 186–203, 1985.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



Agustina e o erotismo da infelicidade

Agustina and the Eroticism of Unhappiness

Anamaria Filizola

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná/ Brasil

filizola@ufpr.br

<http://orcid.org/0000-0001-7930-2420>

Resumo: Este artigo aborda o modo como Agustina trata o tema da sexualidade em algumas de suas obras ficcionais e ensaios, partindo do conto “Um inverno frio” (1973), em que o assunto é tratado de forma concisa e enigmática. São apontados e comentados exemplos em outras obras, sem a pretensão de esgotar o assunto.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; sexualidade; literatura.

Abstract: This article addresses the sexuality issue as approached by Agustina in some of her literary works and essays, starting from the short story “Um inverno frio” (1973) [in English, “A Cold Winter”] in which the subject is approached concisely and enigmatically. Some examples are cited and spoken about, in other of her works, without intending to exhaust the issue.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; sexuality; literature.

“Vale a pena investigar de que labirinto se evade uma sinceridade humana?”
(BESSA-LUÍS, 1992, p. 29)

“A minha profissão é romancear as coisas que em geral não são memoráveis nem aparentes.”
(BESSA-LUÍS, 1992.)

No *Livro de Agustina* (2002), já perto do final, a autora diz que, quem andar sempre a direito na Via Appia, regressa ao seu início e que também ela escreve sempre para voltar ao princípio. O contumaz leitor sabe do acerto dessa afirmação, pois a vasta obra de Agustina se dá a conhecer como uma espiral, cujo crescimento é abertura e retorno, mas um retorno com inovações. Agora que a obra de Agustina está acabada, existe a tentação de a interpretar através das suas próprias análises que a escritora produziu abundantemente em ensaios, prefácios, crônicas, comentários e entrevistas, no sentido de fixar a interpretação autêntica da sua escrita. Este propósito, narcisista e desmedido, torna-se uma armadilha que os estudiosos devem ter a coragem, e até a ousadia iconoclasta, de recusar.

Assim, talvez as datas com que fecha a maioria de seus textos sejam uma sinalização temporal para mostrar que as ideias se movem, tal como os astros no espaço infinito, em rotação. Assim acontece com o tema escolhido para este trabalho, qual seja, o do tratamento do erotismo por Agustina. O ponto de partida das considerações ao assunto deste trabalho é, de certo modo, aleatório. Não se trata de um levantamento exaustivo e cronológico, longe disso. Passeia-se pela Via Appia agustiniana mas com alguns desvios ou atalhos. A escolha do conto é certamente motivada pelo modo como o tema é tratado e por ter sido publicado em 1973, quando a autora, que estreara em 1948, já havia publicado cerca de dezoito títulos e no mesmo ano publicará a primeira de suas biografias, *Santo António*, ou seja, trata-se de uma escritora amadurecida e de reputação reconhecida.

O conciso e sugestivo conto “Um inverno frio”¹ é publicado na *Colóquio/Letras*. Dele Agustina vai declarar que caso perdesse tudo o que escreve, como numa cheia do Capibaribe, esse conto a representaria². O conto encerra tudo o que Agustina diz dele, segura, sugestão, palpites que levam a um final em aberto, muito ao gosto da escritora que, paradoxalmente, prima por ser prolixa em seus romances. Mas também as ficções de maior fôlego, algumas em díptico (*A biblia*

¹ BESSA-LUÍS, Agustina. “Um inverno frio”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ficção, n. 16, Nov. 1973, p. 53-55. O conto será incluído na segunda edição de *A brusca*, 1984, e na terceira edição d’*O livro de Agustina*, 2014.

² “Não quero dizer que não tenha prazer em construir bem um texto, mas o que eu gosto de fazer é uma história quase seca e sugerida por uma série de palpites e não pelo conhecimento da pessoa. Como *Um Inverno Frio*, um dos melhores contos que escrevi até hoje. Se todo o resto se perdesse, como nas cheias do Capibaribe, no Recife, bastava que esse conto ficasse para me qualificar.” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 138).

dos pobres) e tríptico (*As relações humanas* e *O princípio da incerteza*), apresentam finais em aberto. A escolha pelo conto, no entanto, prende-se ao seu início, que dá a chave para as hipóteses interpretativas do que será narrado a seguir: “Agora que se divulga escolarmente o quadro da sexualidade, desde a erótica de famílias até a libertinagem tecno-urbana, lembra-me um caso que se deu em Bóveda, num Inverno frio” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 171). A trama do conto diz respeito aos Galeões de Bóveda, gente descrita com pinceladas grossas, ou seja, traços pontuais que sugerem ao leitor alguns palpites. Dentre os Galeões destaca-se a figura de João Galeão, advogado, casado com Elisa, pai de quatro filhos. Em 1962, foi ao Porto “provar um fato de cheviote, assertado”, e visitou um irmão da mãe, o tio Ascenso, antiquário “entendido em barroco exorbitante”. Passam um serão a falar “de assuntos elevados” e quando João vai à sala de jantar para servir-se de *brandy*, vê “a criada qualificada” que tratava das crianças e falava com elas em inglês. A cena vista por João é descrita em pormenores: a rapariga, de bruços no chão a quebrar avelãs com o salto do sapato, as crianças a rirem-se excitadas, o olhar da rapariga quando encara por um momento o convidado “que não pareceu impressionado”:

Tinha uns olhos a que as pestanas carregavam a cor. Eram castanhos, e os dentes eram arredondados e certos, O incisivo estava um pouco quebrado. João reparou nesse pequeno defeito, mas nunca mais lhe ocorreu nada daquilo. (BESSA-LUÍS, 1984, p. 173)

A partir desse evento, no prazo de dez anos,³ sucedem-se vários sinistros no âmbito familiar dos Galeões: “De repente, Elisa deu que falar”; uma afilhada de quinze anos “foi seduzida por um homem do campo, velho e já com seis filhos”; tio Ascenso teve ameaças de morte, uma sua criada provocou um incêndio em casa com muitos prejuízos, a mulher adoeceu e morreu quase imediatamente. “Era um espanto organizado”, sentencia a narradora.

³ Chamo atenção para os dois marcadores temporais do narrado, 1962 e 1972, a década de 60, identificada com a liberação sexual, a afirmação do movimento feminista, culmina com o Maio francês de 68, cujas repercussões no comportamento social, nomeadamente na moral sexual, serão universais. A literatura de Agustina não poderia deixar de representar de forma simbólica essa década mítica, ao mesmo tempo libertadora e assustadora.

João ouvia os relatos dos desastres acontecidos sem maiores reações, a vida corria-lhe bem.

A sua alma estava suspensa de uma memória que não chegara a abrir-se. [...] Em dez anos, João não mudara: os outros sim. A própria mãe se tornou um pouco azeda, um pouco herege, e morreu ao meio-dia, enquanto comia uma pera de água. Encontraram-na já fria, com os olhos abertos, um ar de ira sobrenatural no rosto miudinho. João beijou-lhe as mãos; ficou calado, sem lágrimas. E, de repente, viu na polpa do fruto a marca de um dente incisivo meio quebrado. Pôs-se a chorar, a chorar. “Meu Deus – disse –, meu Deus, Senhor!” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 175)

O núcleo ficcional do conto termina aqui, com a repetição, à maneira de Proust, do incisivo meio quebrado, evento aparentemente inócuo que, passado uma década, o protagonista revive enquanto tragédia. O parágrafo final faz considerações sobre Bóveda no inverno e a casa dos Galeões de Bóveda, que fica num alto e pode ser vista da estrada, com suas janelas de guilhotina e “a chaminé que espalhava dantes o seu fumo espesso, constelação de fagulhas. Agora usam gás, ou não sei quê” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 175).

O contraste entre o tempo em que a chaminé espalhava fumo espesso e constelação de fagulhas e o tempo em que usam gás ou outra energia que não a do fogo, faz paralelo com a racionalidade exigida por uma pedagogia para educação sexual, e a energia misteriosa da sexualidade. Os desastres não se explicam, não têm causalidade nem nexo entre si além do fato de acontecerem no âmbito familiar dos Galeões, mas veremos que isso não é pouca coisa. Não é por acaso que Agustina escolha a pera de água, e não o lugar comum da maçã, fruto bíblico associado ao erro e à desobediência. O conto não pretende ser moralista, muito menos pedagógico. A marca do dente quebrado na polpa da fruta é associada por João ao incisivo quebrado da criada qualificada que se ocupava das crianças em casa do tio Ascenso. É a memória que não chegara a abrir-se. Reage emocionalmente, chora e lamenta-se, ele, sempre fleumático face ao “espanto organizado.” Chora por si, pela memória que ficara suspensa, pela mãe morta? Enigma ou mistério, o conto não esclarece as possíveis dúvidas do leitor. Sua eficácia simbólica reside na sugestão de que sexo não se ensina, não se aprende. E não se sabe bem o que é que dispara os acontecimentos.

No entanto, a sexualidade é, desde há muito tempo, teorizada, e ainda mais a partir de Sigmund Freud. Agustina, como é sabido, é devedora das ideias freudianas e de vários outros psicanalistas e estudiosos da sexualidade⁴. “Foi em Esposende que eu li a obra de Freud como se fosse um romance devastador. ‘Depois disto nada fica intacto’, pensei” – declara Agustina na sua autobiografia (2002, p. 136). Não só os personagens beneficiam-se das ideias psicanalíticas, os sujeitos biográficos sobre os quais escreve igualmente são construídos e/ou interpretados com a mesma chave⁵. Florbela Espanca é exemplar nesse sentido. Ao longo da biografia que escreve da poetisa encontramos termos psicanalíticos que ancoram as análises de Agustina⁶. Mas, além da biografia, Agustina escreveu o prefácio ao livro de contos *As máscaras do destino*⁷.

Para ler a prosa de Florbela é preciso conhecer a mulher. [...] É tentador, de certa maneira, optar pela lucidez violenta de Otto

⁴ Cf. o ensaio “Sexualidade e literatura”, de 1990, publicado em *Contemplação carinhosa da angústia*, p. 271-278, onde são citados vários estudiosos e escritores que se debruçaram sobre o assunto: Marcuse, Sartre, Octávio Paz, Flaubert, Henry Miller, Alan Watts.

⁵ Cito aleatoriamente um exemplo da biografia de Santo António, a mais esdrúxula de suas obras, na parte em que Agustina refere os milagres: “Uma mulher chamada Guilhermina tinha a perna esquerda mirrada e há anos que estava parálitica. Diz a *Legenda* que o marido a levou apressadamente em cima de um cavalo à igreja de Santa Maria Mãe de Deus. [...] O marido – devoto, diz a *Legenda* – colocou-a perante o túmulo, onde ela ficou em oração. E sobreveio-lhe um grande calor em que sufocava, pelo que a transportaram para fora, na intenção de fazer com que o ar frio a reanimasse. Contou ela [...] que, enquanto rezava, sentiu que lhe tocavam o ventre e que arrastavam o seu corpo. Como não visse ninguém perto, entendeu naquilo intervenção sobrenatural. Levantou-se e, alegre com o seu marido, voltou curada para casa. / Trata-se, muito evidentemente, do panorama duma histeria”, interpreta Agustina, desenvolvendo a seguir a sua análise (BESSA-LUÍS, 2000, p. 135-136). Os demais exemplos de milagres seguem o mesmo tipo de explanação.

⁶ Um dos modelos de biografia evocado em *Florbela Espanca* (1979) é a que escreveu Sartre sobre Flaubert e igualmente é uma biografia fundamentada na psicanálise e sabemos o quanto Flaubert é um escritor importante para Agustina, lembremos o romance *Vale Abraão* (1991), cuja protagonista, Ema, é reflexo da protagonista – de mesmo nome – de *Madame Bovary*. Tanto *As três mulheres de máscara de ferro* (2014) como *As metamorfoses* (2007, em parceria com Graça Morais) testemunham o apreço da autora por sua Ema, assim como por Fanny Owen e Quina.

⁷ Agustina data o término do Prefácio dia 17-7-1979 e o livro é publicado em 1981.

Weininger, que proclamou: “Mulher não é senão sexualidade, enquanto Homem é sexual e algo mais.” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 16)

Weininger (1880-1903) é o controverso autor de *Geschlecht und Charakter* (Sexo e carácter), de 1903, e que ganhou fama depois do seu suicídio no mesmo ano, em condições espetaculares, na casa em que morrera Beethoven. Misógino, Weininger preconiza que para serem indivíduos realizados, as mulheres teriam que ultrapassar sua natureza. Continua Agustina:

Podemos acrescentar que *algo mais* é a [razão] “dum segredo e do qual o homem toma consciência de maneira contínua: a mulher apenas adquire essa consciência por desprendimento sexual, o que não é tão raro no ciclo da vida feminina como se pode supor.” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 16)

Agustina é uma livre-pensadora e procura autores que, de certa forma, avalizem aquilo que ela pensa. Ela desenvolve uma interpretação bastante complexa da Florbela autora dos contos, mas que ao fim e ao cabo Agustina considera os contos “formais”, para agradar. Escreve como Eva, a sedutora, e procede como Lilith, a usurpadora, a megera radiosa que disputa o poder com o homem, a que ama desagradar:

Por isso parece repelente à sociedade e perturba os homens tão convencionalmente. ‘A megera absoluta não se sente jamais culpada.’ É ainda Weininger, esse anjo da destruição, quem diz isto – e com que lucidez! A culpabilidade é a própria teia de Penélope, o fio condutor da história. A história é a natureza culpada de Florbela ao longo duma vida mortificada. Ela não assume a sua culpabilidade, não se põe acima da sua acção de megera. Produz a santidade de salão que são os livros de amor, as histórias encantadas. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 21)

[...] Temos de ler *As Máscaras do destino* com a confiança amigável que nos merece o diário duma adolescente, em que certa mediocridade talentosa anuncia os desejos que se evitam. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 22)

Nessa mesma linha interpretativa, há um ensaio intitulado “Literatura e sexualidade – o reino de Bizâncio”, de 1993. Trata-se de

uma conferência⁸ em que o tema proposto é o da sexualidade na obra de Leon Tolstoi.

Para ilustrar este facto, vou escolher um protótipo de todos conhecido e que significa o que o médico e literato Georg Groddeck chamou o reino de Bizâncio. Vou falar de Leon Tolstoi como sendo o primeiro consumidor do reino de Bizâncio, como homem de letras, digamos.

O reino de Bizâncio começa quando o ser humano se petrifica. A mesma educação cultiva todas as pessoas, a escola põe a todos os seus discípulos as mesmas exigências. Ler e escrever é um índice de sabedoria a ser orientada no sentido do que é útil. As ideias que animam o homem até aos seus desejos e sobressaltos mais terríveis e mais sublimes tornam-se cada vez mais raras. [...] A sexualidade toma um carácter voluntarioso quando o reino de Bizâncio se desenha como o reino dos conhecimentos esmagadores. [...]

Notamos isso na obra de Tolstoi, que é um cidadão de Bizâncio. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 261-262)

A argumentação de Agustina parte da biografia de Tolstoi (1828-1910). O biografema que escolhe como ponto de partida é o fato de no inverno de 1844-1845, em Kazan, o jovem Tolstoi não ter êxito junto das mulheres, “elas acham-no aborrecido”. Para superar isso, ele dispõe-se a estudar “Direito e Medicina: aprender francês, alemão, italiano e latim. Economia, história, matemática, pintura. E, o que é mais, decide escrever obras sobre essas ciências” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 262). Para alcançar o objetivo de ser admirado socialmente, há que evitar as mulheres. O mau sucesso junto às jovens de Kazan há de “perturbar de maneira progressiva a sexualidade na sua obra”, sentencia Agustina e acrescenta que “vida real e ficção romanesca não se distinguem em Tolstoi.” A sua sexualidade é contrária ao cidadão de Bizâncio em que pretende tornar-se e manifesta-se numa espécie de enamoramento total pela natureza, o que o leva a preferir a mulher simples e bela do campo. Há muitos conflitos em questão: o seu meio social aristocrático que não está à altura do seu gênio; a camponesa com quem vive, Axinia, que se choca com a tradição que foi mantida por seus antepassados e que é a fonte dos seus romances. E então há a família Bers, cuja senhora é uma amiga de infância e mãe de oito filhos, sendo três meninas, educadas

⁸ Não constam informações sobre onde e quando a conferência foi proferida.

pelos mestres mais famosos. Uma delas, Sofia, “sente adoração por aquele homem célebre”. A atmosfera da comunidade feliz contrasta com o tédio em que vive e

pelo pé em Bizâncio. A ideia romanesca de casar com Axinia e distribuir as terras entre os camponeses é posta de parte; é substituída pela chamada da sua sexualidade, inseparável da sua literatura. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 263)

Agustina vai desmanchando o novelo da vida de Tolstoi com a família Bers com detalhes que não cabe repetir mas que podem ser imaginados, pois ele tem o dobro da idade de Sofia que percebe no que está se metendo: casou-se com o escritor, “Adivinha que ocupará um lugar na vida sexual dele, mas que terá de renunciar aos seus sonhos romanescos.” A mãe da moça, Valéria, vale a pena lembrar, era amiga de infância do escritor, também ela tem parte no enredo, como mãe e como amiga. Não é de estranhar o fascínio de Agustina por essa história de incompatibilidades e decisões equivocadas:

A sexualidade impera numa vida de família com uma intensidade ofuscante. Sem a entrada de Tolstoi na casa dos Bers, em 1856, durante uma estadia no campo, nos arredores de S. Petersburgo, o escritor nunca teria enveredado pelo casamento. Faria uma vida de solteirão, amando Axinia, por quem nesse tempo já sentia algum tédio [...] Mas a vida de família exerce nele uma impressão profunda porque, como toda a vida de família, está impregnada numa sexualidade inquietante, lúcida e, ao mesmo tempo, disponível a toda a espécie de hipocrisia. (BESSA-LUÍS, 2000, p.265)
[...] Separado da casa dos Bers, o casal [Sofia e Tolstoi] não é mais o mesmo. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 267)

O casamento é para Tolstoi um erro. Melhor teria sido manter a relação sem equívocos sentimentais com Axinia, a quem deixaria sem mais do que uma certa melancolia quando fosse mais velha e gorda. Sofia não é menos infeliz do que ele. Os ciúmes aumentam com a idade e com a fama alcançada por ele.

A força sexual de Tolstoi liberta-se através do que ele escreve. O desejo encontra satisfação na entrega total aos romances, como *Guerra e paz*, onde retrata a cunhada Tânia como primeiro personagem. [...] Como está longe de Bizâncio a pequena Tânia, pronta a ser seduzida e marcada! (BESSA-LUÍS, 2000, p. 268)

A vida em família, a casa com muitas pessoas, aborrece-o profundamente, ele precisa de solidão para escrever. Morre durante a viagem que o levaria a Yasnaia Poliana. No final do ensaio de Agustina há excertos de Georg Groddeck (1866-1934) sobre a não compreensão da mulher pelo homem. Groddeck, pelas citações que há no texto, não parece misógino como o jovem Otto Weininger, embora advirta que o homem e a mulher estão longe de se entenderem um ao outro ou mesmo de se entenderem a si próprios. As últimas palavras são de Agustina, sobre a sexualidade no tempo atual, que “é apenas uma prova do desamor entre os homens e as mulheres. Não é barbárie nem escândalo. Aproxima-se mais a chegada do reino de Bizâncio [...]” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 270).

Além de atestar o interesse de Agustina pelo tema da sexualidade, o ensaio sobre o autor de *Ana Kerenina* faculta uma aproximação com “o espanto organizado” sofrido pela família dos Galeões de Bóveda nos anos 60, quando lemos o que a autora afirma sobre a sexualidade e a família. A educação sexual nas escolas não deixa de ser uma conquista do reino de Bizâncio no sentido do papel formalizador da escola... Da mesma forma, podemos entender melhor as afirmações sobre Florbela escritora de contos (falhados) para salão: a poetisa empreende uma busca nesse reino, se quisermos aplicar a noção que tão bem serviu para entender a biografia de Tolstoi. O lado Eva com que escreve é o pé em Bizâncio, o desejo de ser aceita pela sociedade dentro dos parâmetros que esta exige. Os contos carecem da força liberta de Lilith, a megera. A busca, por Florbela, da felicidade nos três casamentos é uma busca gorada, como foi para Tolstoi. O casamento, como o pensa Agustina a propósito do escritor russo, é uma opção equivocada, pois mistura desejo com sentimento. A produção literária de Tolstoi concentra sua sexualidade, daí a infelicidade de Sofia, que tem expectativas românticas do casamento. No caso de Florbela, Agustina fala mesmo em “desprendimento sexual” para o amadurecimento da escrita, para ultrapassar a impressão de “diário de adolescente” que a leitura dos contos provoca no leitor exigente.

O cinema, os livros e a D. Inês deram comigo em escritora. Tudo o que eu podia desfrutar do tempo infantil me parecia vulgar e estranhamente impróprio para mim. Eu amava a vida dos adultos, os seus perigos, mistérios, paixões, desgraças. O erotismo da infelicidade depressa o entendi como se fosse a vocação das pessoas. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 52)

Eis a súmula das tramas dos romances agustinianos. Alguns são exemplares do “erotismo da infelicidade”, quer entendamos a infelicidade como fonte de um prazer masoquista ou o erotismo como fadado a ser infeliz. Assim como “Um inverno frio”, há muitos dos romances de Agustina em que o erotismo é transgressor, ainda que tratado sempre de forma insinuante e misteriosa. Penso em *Eugénia e Silvina* (1989b), romance que parte de um caso verídico, acontecido na década de 20 do século passado, nas cercanias de Viseu, em Ranhados. Silvina é julgada e condenada por ter matado o pai, João Alves Trindade, tendo como coautor o marido, Claudino Lopes Ribeiro e a criada, Albina Correia. Quem leu o romance sabe que Agustina revê o processo todo, insatisfeita com a descuidada instrução do mesmo e com a condenação de Silvina e seu marido a 25 anos de prisão⁹. O crime hediondo do parricídio é principalmente justificado, ao longo do romance, pela hipótese do incesto entre pai e filha, cuja relação é muito tumultuosa. A entrevista a Clara Ferreira Alves (BESSA-LUÍS, 1989a), logo após o lançamento do livro, que saíra da gráfica em novembro, ilustra bem o interesse provocado pela trama irreverente, ainda que verídica. Mas a escrita da história, assim como a da biografia e mesmo a do romance, atende a uma demanda de verdade, ou de assunto, no caso do romance, que é condicionada pelo tempo em que a história ou a biografia ou o romance são escritos. Na entrevista Agustina diz que lê, aos doze anos, um dos livros publicados a respeito do famoso crime da Poça das Feiticeiras: “Foi um tio meu que levou esse livro lá a casa e li-o e fiquei com uma sensação de insatisfação.” (BESSA-LUÍS, 1989a)¹⁰. A quantidade de publicações sobre o assunto é reveladora da repercussão do caso ao longo do tempo. Agustina participa dessa memória coletiva, e quando decide escrever sobre o crime investiga o processo, acerca do qual faz críticas de jurista, e apura a vida de Eugénia de Viseu e das suas parentes do mesmo nome, porque o pai de Silvina compra a Casa da Malhada – que fora de Eugénia – depois que volta rico

⁹ Claudino morre na prisão, Silvina é indultada depois de 18 anos. Virá a morrer, em Lisboa, onde fica a residir, sem nunca voltar a Viseu, em 1961, aos 73 anos.

¹⁰ Na altura em que Agustina tinha 12 anos, ou seja, 1934, haviam sido publicados pelo menos três livros sobre o assunto: *O crime da poça das feiticeiras: inocentes ou culpados* (1927), do Repórter X; *O crime da poça das feiticeiras* (1931), de Gilberto de Carvalho; e *Sangue e dinheiro: o drama da “poça das feiticeiras”* (1931), de Alfredo Marques. Outros títulos seriam posteriormente publicados.

de São Tomé, para onde vai trabalhar como feitor numa roça dos Silva Mendes. No romance de Agustina, mesmo antes de partir para a antiga colônia, João Trindade, apesar de dez anos mais novo, é apaixonado por Eugénia. Essa paixão que podemos chamar de amor de perdição, vai ser, muito mais tarde, o motor do incesto e do crime:

João Trindade, filho de um rendeiro dos Silva Mendes [...] teve por Eugénia um amor desgraçado, destes que não têm aviso e decorrem nos limites da razão. Todos são dele testemunha e o padecente ignora-o. Foi assim que João Trindade, por transferência e destronamento do seu desejo autêntico, como que por bastardia do seu sentimento profundo, deu em praticar o amor com Maria Augusta e em entregar-se-lhe com a desesperação dum amante sem direitos e sem ilusões até. Maria Augusta ficou grávida quando Eugénia Viseu morreu em 1888, ou um pouco antes disso. João Trindade embarcou para S. Tomé [...].

O que é a morte dum amante que não se teve, que nunca provou a aliança que se consuma na cama, só o pode dizer um rapaz de vinte anos, criado para servir patrões de grande fortuna e prestígio social, e para quem a mulher amada, mais do que a mulher do outro, é uma espécie de teologia abreviada. (BESSA-LUÍS, 1989b, p. 46-47)

Maria Augusta muda-se para Lisboa, Silvina, que não é reconhecida pelo pai, é criada pelos avós paternos e é educada em colégio religioso. Quando ela deixa o colégio é recebida pelo pai na Casa da Malhada, onde ocupa o quarto que fora de Eugénia. Há, da parte de João Trindade, uma inequívoca transferência de sentimentos de Eugénia para Silvina que fará a convivência de ambos muito difícil, com mais animosidade do que tréguas. O romance está longe de ter a concisão do conto, mas a força do desejo e tudo que lhe advém está presente de forma mais ou menos explícita, tal como está anunciado na citação acima. A relação de Eugénia com seu pai também tem uma cumplicidade intensa. Há um pretendente da moça que é motivo de riso entre pai e filha. Enfim, as relações são sempre transviadas.

Mas o incesto é uma hipótese que não pode ser comprovada. No romance, ora é uma intenção decorrente da transferência dos afetos e desejo, como já dito, ora é uma realidade inevitável.

Não é fácil precisar a data em que se tornaram amantes, pai e filha, se isso chegou a suceder. Inclino-me a pensar que foi depois de Silvina ter casado, quando o marido dela foi à África para

rematar negócios. [...] Antes disso viveram quinze anos lado a lado, consumidos por uma dessas paixões sinistras e frugais que se sustentam dos seus próprios recursos para fazer dominar uma vontade egoísta. (BESSA-LUÍS, 1989b, p. 167)

Na entrevista, Agustina coloca-se do lado de Silvina: “A Silvina tem uma personalidade colérica, e não me repugna pensar que ela matou realmente o pai. Ela foi provocada até ao extremo.” (BESSA-LUÍS, 1989a, p. 69). A entrevistadora questiona o fato de o incesto ter sido menos censurado em tempos passados, enquanto a homossexualidade foi sempre mais reprimida. Agustina responde:

Lembro-me de ser miúda e de haver um casal de irmãos que viviam e tinham filhos com todo o respeito da comunidade. Lembro-me de já na altura dizer que aquilo era terrível e me ser respondido: ‘Sim? Mas os nossos primeiros pais, com quem é que viviam?’ E eu explicava que eram os anjos...riam-se imenso.” (BESSA-LUÍS, 1989a, p. 70)

O leitor há de evocar alguns dos romances de Agustina, como *As fúrias* (1979) ou *A ronda da noite* (2006) em que há casais de irmãos cuja relação é ambígua. Tal qual a remota leitura do livro sobre o crime da Poça das Feiticeiras permanece na memória de Agustina, o espanto perante a família dos dois irmãos volta em desassossego, nos seus romances, mas sempre de forma dúbia, eu diria mesmo frouxa. Nada é declarado da parte da narradora. Há uma ligação forte, viajam juntos, andam juntos. Na entrevista, diz Agustina que o terrível do incesto é a degeneração dos filhos, enquanto que para a homossexualidade, “É a reprovação da ligação de duas pessoas em vista da obtenção de um prazer.” Questionada sobre ser isso condenável, Agustina responde: “Qualquer manifestação obsessiva é condenável na medida que distrai o indivíduo como elemento útil de uma sociedade.” (BESSA-LUÍS, 1989a, p. 70).

O interdito absoluto do incesto entre pai e filha está já presente em *Os incuráveis* (1956), saga da incomunicabilidade familiar ao longo de gerações, marcada pela desrazão de sentimentos e sentidos. Neste romance, o interdito sobrepõe-se, enquanto manifestação obsessiva e perturbadora, às atrações entre irmãos (“Os irmãos” é, aliás, o título da segunda parte do romance). A paixão inquieta de Alberto Cales pela filha Catarina encontrará um atalho na tentativa de homicídio de Honorato, o genro, pelo sogro. Na geração seguinte o entusiasmo do próprio Honorato pela filha Carolina

[...] tomava foros de escândalo, os criados murmuravam, vendo como ele a beijava, a fazia sentar nos seus joelhos, lhe tocava com uma avidez tímida que constrangia olhar [...]. Honorato enrolava-lhe devagarinho na nuca os anéis do cabelo, ela quase dormitava contra o seu peito, cheia de uma amargura nervosa, de rapariga, apeteecendo-lhe romper em grandes soluços, e rir e dançar [...]. (BESSA-LUÍS, 1982, v. 1, p. 249-250)

A homossexualidade vai ser trabalhada por Agustina em *Ordens menores* (1992), *roman-à-clef*, cuja chave é o poeta e ficcionista José Régio, retratado ficcionalmente¹¹ como professor Natan, preceptor do belo e rebelde Luís Matias, retrato construído numa homologia com Sócrates e seu discípulo Alcibiades. Assim como o pano de fundo de *Eugénia e Silvina* é transição da Primeira República para o Estado Novo, em *Ordens menores* a conjuntura é o 25 de Abril e a descolonização de Portugal, também com numa homologia com a descolonização de Atenas. O desejo de Sócrates pelo discípulo efebo não se realiza: como é sabido, Alcibiades impõe sua contrariedade. O desejo de Natan por Luís Matias permanece ambíguo mas a atração mútua, que é muito da ordem do intelecto, é percebida como um vapor que escapa de onde está a fervura, ou como um fumo leve que faz arder os olhos, ou ainda um nevoeiro que entra pela janela aberta e deixa umidade sobre as superfícies:

Tanto o professor como Luís Matias sabiam que haviam de separar-se por força da sua própria ligação. Não era bom revelarem-se tanto, e um dia haviam de buscar pretexto, nem que tivessem de recorrer à infâmia, para se afastarem um do outro. Por enquanto todos pareciam desfrutar desse laço que os unia e, consultados, os amigos de Natan, e a própria dona Xan, sua mulher, haviam de se mostrar alegres com a presença e assiduidade de Luís Matias.

¹¹ Há biografemas inequívocos de José Régio, como o fato de ser professor reformado de francês, depois de ter lecionado fora, de colecionar santos e outras velharias; a biblioteca, traços físicos, as tertúlias no Bar Neptuno, que faz às vezes do Diana Bar, os amigos, entre eles o José Tibério, que corresponde ao poeta Fausto José, entre outros. No entanto, no tratamento ficcional, o professor é casado em segundas núpcias com dona Xan (porque há a homologia com Sócrates, casado com Xantipa), tem dois filhos e a vida familiar funciona mal, não se harmoniza com a vida intelectual do professor. Dona Xan é insatisfeita sexualmente, queixa-se de falta de dinheiro. Pai e filhos se ressentem da falta de afinidades mútuas.

Porém, às vezes, muito de raspão, havia um ligeiro toque de alarme, uma campainha soava muito longe como se avisasse de um perigo. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 130-131)

Perguntada se era capaz de descrever uma cena sexual num romance se quisesse, Agustina responde que não, nunca o fez por uma questão de educação:

As pessoas são educadas no estilo vitoriano e não começam a transgredir, porque é muito perigoso. Não tem nada a ver com o bem ou o mal, é perigoso, é uma traição à linha da educação, que pode dar péssimos resultados, desajustes, doenças. Pode-se ficar com um eczema terrível. Devemos ter fidelidade à linha da educação porque toda a conversão é perigosa. [...]

C.F.A. Não se pode passar de um extremo a outro...

Não, não pode. A natureza não dá saltos, nunca. (BESSA-LUÍS, 1989a, p. 68)¹²

Imagino que Agustina se riu da resposta. Como certamente se riu da pergunta. A enfiada de perigos que podem decorrer de uma cena de sexo explícito lembra “o espanto organizado” acontecido aos Galeões de Bóveda, em que não há eczemas, mas sim o cabelo esverdeado de Elisa. A educação vitoriana estaria mais longe do reino de Bizâncio? A resposta não combina muito com Agustina, eu diria. Mas ela não responde o que pode ser o óbvio: descrever para quê, se tudo pode ser somente insinuado, deixado na penumbra ou no comportamento ambíguo, no mistério, num retrato em *sfumatto*, como ela escreve o sexo na sua ficção desde sempre¹³, deixando para o leitor imaginar e completar o implícito

¹² Dê ou não saltos a natureza, no conto *Dominga* (1999) há a sugestão da paixão de Antoine Saint-Exupéry por um rapazinho, que teria sido sublimada pelo escritor em *Le petit prince*. Vale lembrar que o conto é repleto de acontecimentos insólitos. Diferente de Florbela Espanca e Leon Tolstói, escritores cuja correspondência vida-obra e, neste caso, sexualidade e obra, é trabalhada por Agustina em discursos não ficcionais, a ousada sugestão da paixão de Saint-Exupéry pelo menino é relatada pela protagonista do conto, Dominga, senhora que, apesar de gostar muito do marido, tinha tido uma forte paixão pelo autor francês. Em *Mundo fechado* (1948) há atração de Pedro pela jovem viúva bordadeira e uma não consumação do ato sexual por asco de Pedro ao perceber que se deitaria na mesma colcha que o marido doente da pobre mulher; a cena é forte. E na *Sibila* (1954), temos a dúbia relação de Quina e Custódio.

¹³ No *Livro de Agustina*, relata a autora que depois que leu Freud foi a vez das leituras germânicas: “De repente, encontrei-me adulta (...). O caráter inacabado dos meus

com o que quer que queira. A educação de Agustina não foi somente a convencional, ou burguesa, como ela alude em certo momento da entrevista quando é questionada por insistir, em *Eugénia e Silvina*, nos “ourifícios”, na “boca”, na “vagina”. Ela responde que foi a primeira, entre escritores, a utilizar tais palavras com normalidade. E acrescenta:

Tive uma educação paralela à educação burguesa, com gente do campo, umas tias de meu pai, casa onde se falava com naturalidade de tudo. Falava-se com dignidade e não se dizia sexo dizia-se mais explicado ainda. (BESSA-LUÍS, 1989a, p. 70)

As entrevistas têm o dom de trazer ao leitor algumas revelações, digamos assim, do autor dos livros que lê. Mas o que é dito não tem relação direta com o que foi escrito. “Vale a pena investigar de que labirinto se evade uma sinceridade humana?” – já perguntou Agustina noutro troço da sua *Via Appia* (1992, p. 29). No caso da entrevista a Clara Ferreira Alves, boa conhecedora da obra de Agustina, relativamente pouco é dito sobre o tema do romance, mas a jornalista aproveita os assuntos que são ali tratados para obter respostas categóricas ou mais explícitas. Nesta aproximação que ora faço à obra agustiniana, a entrevista importa justamente pelas questões de ordem sexual que o romance trata e a jornalista aborda e Agustina responde. Tais questões são evidenciadas pelas letras garrafais em que o título da matéria – também ele espalhafatoso – é grafado. É como se dissesse: “Esta senhora, aquecida pelo seu xaile de lã e pelo chá com doce de pêsego, na sua casa do Porto, esta senhora, meus senhores, também fala sobre sexo!”

Fala, pondera, sugere, escreve. E de que maneira!

livros, que eu não me acanho de demonstrar, é um estigma infantil. O estigma que já estava nos desenhos escolares e depois noutros mais elaborados na academia do *Silva Porto*. **Eu gostava do esfumado que dava ao traço uma indefinição e obrigava a imaginação a completá-lo.**” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 136, grifo meu).

Referências

- BESSA-LUÍS, A. Agustina – o sexo, o amor e a morte. Entrevista a Clara Ferreira Alves. *Revista do Expresso*, Lisboa, 1 de dezembro, p. 66-71, 1989a.
- BESSA-LUÍS, A. *Contemplação carinhosa da angústia*. Sel. e intr. Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães, 2000.
- BESSA-LUÍS, A. *Conversações com Dmitri e outras fantasias*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BESSA-LUÍS, A. *Eugénia e Silvina*. Lisboa: Guimarães, 1989b.
- BESSA-LUÍS, A. *O livro de Agustina*. Torres Vedras: Três Sinais, 2002.
- BESSA-LUÍS, A. *Ordens menores*. Lisboa: Guimarães, 1992.
- BESSA-LUÍS, A. *Os incuráveis*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1982-1983. 2 v.
- BESSA-LUÍS, A. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. 7. ed. Venda Nova: Bertrand, 1998. p. 9-25.
- BESSA-LUÍS, A. *Santo António*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1993.



Eugénia e Silvina, os meios da transgressão

Eugénia e Silvina, the Means of Transgression

Antero Barbosa

Universidade do Porto (UP), Porto / Portugal

barbant56@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6954-4087>

Resumo: Consagrado em Portugal com a publicação da obra de Eça de Queirós *O crime do padre Amaro* (1875) – como o fora antes em França com *Teresa Raquin* (1867) de Zola –, o Naturalismo é, porventura, a corrente literária mais afrontada e controvertida, dada como morta em França e com direito a funerais logo a 20 de março de 1891, em conferência pública de Léon Bloy, e definitivamente morta em Portugal com a publicação, em 1919, de *Terras do demo* de Aquilino Ribeiro. O presente artigo tem por principal objetivo comprovar que a corrente naturalista, numa das suas vertentes de oposição e caricatura, o romance faceto de Camilo consubstanciado nas obras *Eusébio Macário* (1879) e *A corja* (1880), permanece e perdura mais de cem anos, vindo a confirmar a sua viabilidade na obra *Eugénia e Silvina* (1989) de Agustina Bessa-Luís.

Palavras-chave: Naturalismo; Camilo; Agustina; Eugénia e Silvina; Romance faceto.

Abstract: Consecrated in Portugal with the publication of the work of Eça de Queirós *O crime do padre Amaro* (1875) – as it had been before in France with *Teresa Raquin* (1867) by Zola – Naturalism is perhaps the most affronted and controversial literary current, given as died in France and entitled to a funeral on March 20, 1891, in a public conference by Léon Bloy, and definitively dead in Portugal with the publication, in 1919, of *Terras do demo* by Aquilino Ribeiro. The main objective of

this article is to prove that the naturalist current, in one of its aspects of opposition and caricature, Camilo's facet novel embodied in the works *Eusébio Macário* (1879) and *A corja* (1880), remains and lasts for over a hundred years, confirming its viability in the work *Eugénia e Silvina* (1989) by Agustina Bessa-Luís.

Keywords: Naturalism; Camilo; Agustina: Eugénia e Silvina; Facet romance.

1 Introdução

1.1 Naturalismo

O presente artigo pretende evidenciar uma proposta de investigação que releva a coincidência de aspetos temáticos e estilísticos – apesar da acentuada divergência de processos – reportados à corrente estética do Naturalismo – embora vincando predominantemente a sua vertente caricatural –, entre as obras de Camilo Castelo Branco, pelo próprio apelidadas de romances facetos, *Eusébio Macário* (1879) e *A corja* (1880), e o romance *Eugénia e Silvina* (1989) de Agustina Bessa-Luís.

Para tal, abordaremos nesta introdução, de forma panorâmica, a evolução da corrente naturalista, desde o seu início e apogeu em finais do século XIX até aos dias de hoje, ou seja, à atualidade do século XXI.

O Naturalismo deve inequivocamente grande parte do seu vigor ao escritor inglês Charles Dickens (1812-1870), que integrou em definitivo na literatura universal, baseado na sua própria biografia, “as multidões miseráveis, as personagens desclassificadas, os bairros sórdidos” (SENA, 2005, p. 93).

Em Portugal, com a influência francesa de Gustave Flaubert (1821-1880) e mais vincadamente com a publicação de *Teresa Raquin* (1867) de Émile Zola, o Naturalismo é desencadeado por Eça de Queirós em 1875, com a publicação de *O crime do padre Amaro*.

O Naturalismo sofreu desde o início, em Portugal e França, oposição e combate, em alguns casos de forma desmedida e afrontosa. Face à tenaz oposição, ou por motivos de outra índole, Eça de Queirós publicou outra obra manifestamente naturalista, *O primo Basílio* (1878),

mas logo se retraiu e recuou, ancorando-se em âmbitos de natureza realista ou espiritualista.

Apesar da oposição, que em Camilo assume a forma de paródia, quem não recuou foi Teixeira de Queirós que, embora conotado com a influência de Balzac (1799-1850), iniciou o seu magistério naturalista com *Amor divino* (1877), tendo-se mantido fiel à corrente até a sua morte, perto do final da segunda metade do século XX, mediante a escritura dos vários romances que integram as séries *Comédia do campo* e *Comédia burguesa*.

Foi Abel Botelho quem expandiu e exacerbou as características de crítica e denúncia, acrescentando, à crítica social e religiosa, aspetos vigorosos relativamente a patologias e degenerescências, nuamente expostas nas obras da série *Patologia social*, cuja publicação ocorreu entre 1891 e 1910.

A par de Teixeira de Queirós e Abel Botelho, deve destacar-se o desenvolvimento de obra naturalista pelos escritores Júlio Lourenço Pinto, Alberto Braga, José Augusto Vieira, Luís de Magalhães, Conde de Ficalho, Trindade Coelho e Fialho de Almeida, embora os dois últimos apenas no cultivo do conto.

Na opinião de Saraiva/Lopes (2005, p. 1023-1024), a segunda década do século XX promove o encerramento do ciclo da escola naturalista:

O ciclo da escola naturalista entre nós mais típica pode considerar-se essencialmente encerrado por altura da Primeira Guerra Mundial. Entre o seu legado salientam-se: *Filho das ervas*, 1900, de Carlos Malheiro Dias; *Famintos*, 1903, e *Gente pobre*, 1912, de ambiente proletário, e *Eterna mentira*, 1904, de ambiente burguês, de João Grave (1872-1934); e *Lisboa trágica*, 1910, *Prosa vil*, 1911, *Vidas sombrias*, 1917, de Albino Forjaz de Sampaio (1884-1949).

A crítica consagrada considera que o Naturalismo se terá esgotado ainda no século XIX, sendo excedentária toda a obra naturalista publicada nas duas primeiras décadas do século seguinte, sendo mais ou menos consensual que o Naturalismo português termina e é definitivamente superado com a publicação em 1919 de *Terras do demo* de Aquilino Ribeiro.

1.2 Naturalismos

Consideramos que não é exatamente assim. O que nos induz a falar de Naturalismos.

Desde logo, porque o romance *Terras do demo*, considerado o óbito do Naturalismo, integra ainda virtualidades naturalistas, bastando para tal destacar a cena final da violação de Glórinhas, em que o escritor define expressamente o violador “de emissário implacável da porca madre natureza” (RIBEIRO, 1974, p. 353). Aquilino, escreve Torres (1967, p. 193), é “quem assegura, nas primeiras décadas deste século, da forma mais inequívoca e viril, a continuidade da tradição da literatura realista” e tornou-se, “no século XX, o traço de união entre o Realismo-Naturalismo do século XIX” e o Neo-Realismo.

Outros motivos e aspetos de dádiva naturalista virão a ocorrer, embora em escrita e estética renovadas e diferenciadas, em vários e relevantes escritores da literatura portuguesa. O Naturalismo não estava exangue aquando do seu anunciado final. Mas exigia muito trabalho e talento. Não sendo este o espaço para o respetivo desenvolvimento, citam-se sem mais alguns exemplos indiscutíveis: o Raul Brandão do *Húmus* (1917), e do *Pobre de pedir* (1931); o Carlos de Oliveira de *Uma abelha na chuva* (1953); o Lobo Antunes de *Conhecimento do inferno* (1980) e do *Auto dos danados* (1985). Podendo, ainda, citar-se a nível internacional, o Marcel Proust de *À sombra das raparigas em flor* (1918) e o nobel Camilo José Cela de *Mazurca para dois mortos*, publicado em 1983, cerca de um século após o apogeu do Naturalismo.

A persistência e insistência do Naturalismo na atualidade reflete-se, nomeadamente: na publicação da Revista *Cahiers du naturalisme*, que promove a publicação de um volume anual desde o ano de 1955; o tríplico volume dos Naturalismos, publicado pelas Edições Húmus em 2011/12, com responsabilidade organizacional máxima de Kelly Basílio, sendo de realçar nesta publicação: o recuo do Naturalismo a Lucrécio e a sua expansão até Lobo Antunes e ao cinema de Manoel de Oliveira; a revisão, à luz dos critérios da teorização literária vigente, dos textos oitocentistas; a “manifesta preocupação de perturbar as ideias feitas e interrogar as fronteiras alegadamente estanques” (BASÍLIO, 2012, p. 12-13).

E é já nos mais recentes anos do presente século, mais de cem anos passados sobre a publicação e a polémica de *O barão de Lavos* de Abel Botelho, que surgem sinais inequívocos de uma espécie de renascimento do Naturalismo, ou “de impulso neo-naturalista”, como

aponta e desenvolve Arnaut (2018, p. 19-44) no artigo «Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: Morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem». Este seria um dos dois grandes grupos que a autora apelida mais latamente de “romance intermedial”, integrando no mesmo obras de Valter Hugo Mãe, *Impunidade* de H. G. Cancela, *Os dez livros de Santiago Boccanegra* de Pedro Marta Santos, a tetralogia *O reino* de Gonçalo M. Tavares e *Para onde vão os guarda-chuvas* de Afonso Cruz.

Mas o que fundamentalmente aqui importa é estabelecer a ligação, no interior deste longo período, entre o romance faceto de Camilo, representado pelas obras *Eusébio Macário* (1879) e *A corja* (1880), e também por *Vulções de lama* (1886) e alguma *Brasileira de Prazins* (1882), e o romance *Eugénia e Silvina* (1989) de Agustina Bessa-Luís.

2 De Camilo a Agustina – A persistência do burlesco

Caso especulativo de oposição ao Naturalismo é representado por Camilo Castelo Branco, autor já estabelecido e canónico, que ao enveredar manifestamente pelo Realismo na elaboração das *Novelas do Minho* (1875-1877), denuncia e critica desde logo e de forma cáustica no interior do texto da mais importante delas, *Maria Moisés* (1876-1877), alguns dos aspetos que viriam a caracterizar o Naturalismo prestes a ser consagrado, sendo que o excerto que se segue corresponde ao parágrafo final da novela, em invocação a Tomás Ribeiro a quem ela é dedicada:

Tomás Ribeiro, com o teu coração, se tens nele uma lágrima, imagina este quadro e descreve-o, se podes, que eu não posso, nem quero, porque o último feitio das novelas é não pintar, com o colorido gótico dos românticos, os quadros comoventes que rutilam na alma a fásca do entusiasmo. Agora somente se pintam as gangrenas com as cores roxas das chagas, e com as cores verdes das podridões modernas. Nos literatos o que predomina é o verde, e nas literaturas é o podre. (BRANCO, 1961, p. 389)

A predisposição de Camilo contra o Naturalismo leva-o a internar-se na nova estética de forma farsaica e de aparente oposição frontal, posição defendida por inúmeros críticos, entre os quais Lourenço (2019, p. 25-26):

É evidente que Camilo Castelo Branco ocupa um lugar aparte, mas também de relevo, na história do Naturalismo português. Em

dois breves romances (*Eusébio Macário*, 1879; e *A corja*, 1880) e uma novela (*Senhor ministro*, 1882), o autor do *Amor de perdição* realizou uma magistral sátira do Naturalismo.

Apoiando a sua opinião, António Apolinário Lourenço cita os termos usados por Camilo na advertência à 2.^a edição do *Eusébio Macário*, que se transcrevem a seguir:

A História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais dá fôlego para dezassete volumes compactos, bons, de uma profunda compreensão da sociedade decadente. Os capítulos inclusos neste volume são prelúdios, uma sinfonia offenbachiana, a gaita e birimbau, da abertura de um grande charivari de trompões fortes bramindo pelas suas goelas côncavas, metálicas. Os processos do autor são, já se vê, os científicos, o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, o diabo! (BRANCO, 1988, p. 465)

A aceitar o qualificativo de “espúrio”, atribuído por Alexandre Cabral ao último romance de Camilo, *Vulções de lama*, de certo modo seríamos tentados a atribuir idêntico título a *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís.

E com maior dose de razão. Porque se *Vulções de lama*, superado algum realismo controlado em *A brasileira de Prazins*, retorna à reconhecida sordidez do *Eusébio Macário* e d’*A corja*, a invasão do dicionário do calão por parte de Agustina é, senão insólita, pelo menos primordial. Isto é, ocorre de forma tão extensa e nítida pela primeira vez.

Da “suposta” fase realista de Camilo, defendida por Alexandre Cabral, não arguiremos, de momento, qualquer alusão ou debate, que ficará para outra ocasião. O que pretendemos destacar pela sua evidência é a semelhança, se outra não houvera na obra, entre dois parágrafos de Camilo e Agustina, verificável em livros acima referidos (*Vulções de lama* e *Eugénia e Silvina*):

(Frei Joaquim da Cruz Sagrada) sofria até às lágrimas, quando as consciências das suas confessadas se abriam como ventres pútridos perfuradas por turbilhões de vermes (BRANCO, 1898, p. 45);

O calor teve o efeito destruidor no corpo dela, que começou a deixar sair líquidos nauseabundos. Foi preciso tapar-lhe as narinas e a vagina com rolos de algodão em rama. (BESSA-LUÍS, 1989, p. 89)

De Camilo, que não é objeto deste artigo mas de forma a sustentar a confrontação, aduziremos apenas um exemplo mais, extraído de *A corja*, em que se acentua, tal como o fará Bessa-Luís em *Eugénia e Silvina*, a ausência de pundonor e o caráter marcadamente libidinoso da nomenclatura muita vez utilizada:

O Fístula punha-lhe beijos ideais na macieza da meia, e ela sofraldando a barra do roupão de seda até à liga, mostrava, dizia morbidamente que tinha emagrecido muito no convento. E ele, a sacudir a juba leonina em crispações sensuais, pedia-lhe que escondesse a perna, que o não abrasasse, que o matava. (BRANCO, 1903, p. 109)

Retenha-se, de seguida, a forma como Agustina, de forma mais imprevista do que o fora em Camilo, se desprende de uma atitude que a caracteriza desde sempre, e ao primeiro durante décadas: o pudor como forma de pundonor da sua escrita.

Atentemos de novo na frase que fala de um “corpo ... que começou a deixar sair líquidos nauseabundos” e, facto impressionante em Agustina, pela visceral nomeação, brutaliza esse corpo nomeado a que foi necessário “tapar ... a vagina com rolos de algodão em rama”. Não há leitor sensível em Agustina, nem leitura feminina. Mas nem o leitor másculo, também seu habitual leitor, poderá deixar de sentir-se chocado. Choque que tratará de formatar sobretudo em escopo literário.

Em *Eugénia e Silvina*, provavelmente não por acaso, Camilo é nomeado. Funcionando inclusivamente como personagem (tal como outros escritores, Eça, Herculano, Guiomar Torresão, Robert de Montesquiou), porque contemporâneos das figuras que vivem no livro: “Com ele [João Mendes] abandonou os estudos o Camilo, que fazia versos chorosos e tinha um génio desatremado.” (BESSA-LUÍS, 1989, p. 42).

Não são, todavia, essas coincidências que pretendemos agora aportar. Mas o desenvolvimento do dicionário do calão, timidamente usado por Eça, vastamente por Abel Botelho e, de forma tensa e intensa e extensa por Camilo, o das polémicas e o de alguma da “suposta” fase realista.

É verdade que o modo, o tratamento e os esquemas usados por Agustina são dissemelhantes dos de Camilo. Tanto mais que o eventual

acompanhamento em literatura, e as suas subtilezas, contam com o decurso de mais de cem anos.

Vejam algumas das variantes de Agustina:

A nomeação expressa, pelo vocábulo considerado grosseiro, de órgãos ou partes íntimas a que acrescenta metáforas quase retóricas: “Era como um fio de gelo que descesse pela nuca até à depressão da nádega, *onde o ânus está rodeado de pregueadas fibras.*” (BESSA-LUÍS, p. 211, grifo nosso).

O uso do calão como conspurcação agressiva do diálogo, quase como arma de arremesso, como insulto soez: “- Oh a *doutora de merda!* Antes andasses à erva como eu e não fosses tão esperta.” (BESSA-LUÍS, p. 173, grifo nosso).

A adjetivação que rebaixa o baixo nível das franjas sociais: “[...] Eugénia, dizia Maria Augusta, tinha *roupa de baixo* que só as *perdidas* se atreviam a usar.” (BESSA-LUÍS, p. 87, grifo nosso).

O recurso a frases e termos de sexualidade desviada, a que Abel Botelho dera sementeira, tais como o *travesti*, o incesto, o lesbianismo, a pedofilia, o homossexual, a pederastia, mas agora com um grau de veracidade mais latente: “A inclinação oriental para o *amor bissexual* manifestou-se nela com tal ardor, que Eugénia teve medo.” (BESSA-LUÍS, p. 35, grifo nosso).

A referência minuciosa e analítica de violências e crimes, de que o parricídio, embrião do livro, é o tema mais vincado: “Era um *velho devasso, um traficante de carne humana, um ignóbil ladrão da sua saúde* e da sua paz. Merecia morrer.” (BESSA-LUÍS, p. 224, grifo nosso).

A atuação de figuras, mesmo as proeminentes, ao nível da grosseria e da devassidão: “*Escarrava e bocejava*, sentou-se numa cadeira para despir as calças e ficou em *ceroulas* e com as peúgas calçadas.” (BESSA-LUÍS, p. 223, grifo nosso).

A predileção por termos que, antes, nunca lhe fora convencional: “Deu à luz uma menina que aos oito anos tinha já *peitos* de mulher.” (BESSA-LUÍS, p. 51, grifo nosso).

O desenvolvimento, tanto quanto possível literário, mas brutal, de sentimentos considerados negativos: “[...] a *ira*, a ira que Silvina conhecia como o *seu maior vício*, a que nunca se obrigava e *resplandecia* como um rio que se entrasse quando a chuva cai nele, declarou-se.” (BESSA-LUÍS, p. 260, grifo nosso).

A enumeração, quase doentia, de doenças e sintomas: “Vira-os morrer de *diarreja, de anemia palustre, de abscesso hepático, de tétano, de queimaduras, de gaguez, de doença do sono, de varíola, de embolia, de pneumonia.*” (BESSA-LUÍS, p. 210, grifo nosso).

Um acesso à sensualidade mais física e frontal: “[...] tinha a impressão de que era mais soberano no meio de S. Tomé, *vendo as mulheres mover as ancas debaixo do volume das saias.*” (BESSA-LUÍS, p. 164, grifo nosso).

A apropriação da linguagem vulgar, invertendo a função literária que encontra na mesma: “Mas aos dezasseis era *pai duma menina que foi fazer ao leito duma criada tão menor como ele.*” (BESSA-LUÍS, p. 16, grifo nosso).

Em muitas destas situações Agustina rasga o seu próprio programa. Recorrendo a “palavrões”, a “palavras obscenas”, à “perda de maneiras” ensaiada em *Doidos e amantes* (BESSA-LUÍS, 2005, p. 124); colhendo as “palavras grossas” referidas em *Vale Abraão* (BESSA-LUÍS, 1991, p. 145).

Revelando interesse pela mediocridade, interesse que expressamente combatera e excluía: “Nunca me interessei em observar uma mulher medíocre”. (BESSA-LUÍS, 2005, p. 157).

Não receando sequer a reação dos mitos: “Tratar mal os filhos dos nossos amigos ... é esbofetear os mortos”. (BESSA-LUÍS, 1970, p. 127).

E, acrescentando em nós a surpresa, adotando para alguns dos seus personagens a via que sempre pareceu arredada da sua obra, mas que é isso mesmo, uma via como quaisquer outras: “Há várias maneiras de percorrer o espaço de uma vida ... a maneira burlesca” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 108). Dando razão a uma visão camiliana faceta e primitiva.

3 A personagem maltratada

Agustina sempre manifestou um enorme respeito pelos seus personagens. Funcionando quase como sua advogada de defesa, buscando características ou situações positivas mesmo nos caracteres negativos, justificando com causas, acasos, antecedentes e condicionantes sociológicos as suas atitudes.

Por isso, não deixa de surpreender a forma como nesta obra, tal como nos romances facetos de Camilo, algumas personagens são tratadas. Maltratadas.

Com uma carga literária que se conforma com a insolência: “Eugénia deixou as receções das sextas-feiras e os seus amigos parisienses e a *carruagem de não sei quantas mulas, e foi para a Malhada morrer.*” (BESSA-LUÍS, 1989, p. 124, grifo nosso).

Insolência que, por vezes, se confina à mais sarcástica ironia: “É a rainha, é a rainha! As velhas *choravam, comovidas de carne e de arroz de açafraão.*” (BESSA-LUÍS, p. 125, grifo nosso).

Insolência que se cola a uma falta de virtude e à mais vulgar denúncia: “*Viam-se-lhe as pernas brancas* quando subia para a mula que a levava fugida pelas picadas.” (BESSA-LUÍS, p. 125, grifo nosso)

Insolência que aclara deficiências, desvios, taras: “Era bonita, alta e bem formada; só que de *tendência libidinosa*, o que parecia *desarranjo mental.*” (BESSA-LUÍS, p. 43, grifo nosso).

Insolência que cria nas personagens, ou delas desviando, a acomodação: “Assim, *acostumou-se à dor como a um alimento* de que tirava forças e uma espécie de fome sagrada por nova provocação.” (BESSA-LUÍS, p. 90, grifo nosso).

Insolência que reduz pessoas a rostos, reproduzindo um discurso que se julgava ultrapassado: “Eram os rostos duma geração de trabalho ou só *vadios semi-mortos* descendentes dos que tinham feito a guerrilha liberal.” (BESSA-LUÍS, p. 124, grifo nosso).

Insolência que se reduz ao mais áspero insulto: “Era sentimental, mas exibia-se como homem de loucuras, violento quando temia o ridículo e a desgraça da sua virilidade. Não se casou para não ser *enfeitado, porque os cornos crescem enquanto se dorme.*” (BESSA-LUÍS, p. 131, grifo nosso).

Insolência que nem sequer poupa seres sempre poupados, as crianças: “Até as afilhadas eram contempladas; até *Estela, uma imunda criança*, era beneficiada com os cem mil réis, uma boa quantia que ia fazer dela um bom partido.” (BESSA-LUÍS, p. 49, grifo nosso).

Insolência que ousa afastar do livro, deliberadamente, as personagens quase perfeitas, sem história: “Maria Leocádia era uma senhora, *o que dispensa que falemos mais dela.*” (BESSA-LUÍS, p. 105, grifo nosso)

Insulto que só tem paralelo n’*O Salústio Nogueira* de Teixeira de Queiroz, quando a escrita trata a personagem por tu: “O Trindade”.

4 Vasos comunicantes: refinação da técnica de «mote e variações»

Tal como a literatura de autores já citados, literariamente situados, *Eugénia e Silvina* é uma análise da decadência. Simbolizada na evolução da casa senhorial onde se desenrola o cerne da ação.

Eugénia Viseu, a condessa Eugénia Viseu, prevalece na primeira parte do livro, Silvina, a presumível parricida, domina a segunda. Elas não se chegam a conhecer por nascimento, mas misturam-se em todo o livro por força de uma escrita de vasos comunicantes, de avanços e regressões, ligadas pelo elo que é João Trindade: jovem criado apaixonado por Eugénia, proprietário e pai de Silvina.

Eugénia, simbolizando embora a aristocracia, o poder, a beleza, a plenitude, a perfeição, não evita a mais torpe decadência física.

Silvina, representando a burguesia em ascensão, apresenta-se como a face nítida da decadência moral.

A técnica dos vasos comunicantes, preponderante em Agustina pelo menos desde *A sibila*, atinge em *Eugénia e Silvina* a sua maior formulação.

Poderemos exemplificar citando fórmulas que correspondem a excertos dos parágrafos que descrevem a doença mortal de Eugénia Viseu.

Muito nítidos, eles correspondem a 8 variações, quase todas coincidentes com o reinado, no livro, da própria Eugénia e apenas dois já no terreno de Silvina.

A primeira, clássica, constrói-se de linhas:

Do lugar onde estava não via Eugénia, mas só o brilho da sua camisa de seda e o loiro desbotado dos cabelos. Já não era bela, a magreza dela tornara-se repugnante, o corpo todo enegrecera, ainda que parecesse inchada. Não tinha corpo, mas um tumor que lhe tomara todas as funções, menos a do coração. (BESSA-LUÍS, p. 47)

A segunda vive do cheiro, na sua conotação de fedor:

Ela parecia um fardo de vísceras podres, tudo nela era imundo e cheirava mal. As flores não chegavam para atenuar esse cheiro pestilento, as pessoas estremeciam para suspender o vômito. Era insuportável e causava medo. (BESSA-LUÍS, p. 88)

A terceira é líquida, fisicamente chocante:

[...] ela morreu nesse ano, em junho. O calor teve o efeito destruidor no corpo dela, que começou a deixar sair líquidos

nauseabundos. Foi preciso tapar-lhe as narinas e a vagina com rolos de algodão em rama, uma enfermeira veio proceder a essa operação. (BESSA-LUÍS, p. 89)

A quarta, vermelha, vive da cor: “[...] estava cada vez mais doente e sangrava das entranhas. Tinha agora uns olhos enormes, rodeados duma linha roxa, e a magreza dela tornara-se quase repugnante.” (BESSA-LUÍS, p. 104).

A quinta é um tumor igual à própria doença:

Entretanto, no ventre ela tinha um tumor que foi invadindo as trevas do corpo. A arte pueril de ser perfeita, de talhar os seus próprios limites, estava a matá-la; com sofrimentos cruéis, fazendo-a apodrecer e infetar o ar que respirava. Embora Maria Leocádia trouxesse cada vez mais flores e perfumasse a sala com elas, percebia-se o cheiro nauseabundo, de decomposição. (BESSA-LUÍS, p. 108)

A sexta afeta a nascente do hálito:

[...] para a ouvir, tinha que aproximar o rosto da boca de Eugénia, o que lhe repugnava muito. Ela tinha um hálito que vinha das entranhas corrompidas; todos os alimentos tocados por ela se estragavam, como sujeitos a um calor malsão. (BESSA-LUÍS, p. 110)

A sétima assume a pintura de sentimentos:

Quando voltou à Malhada, disposta a restabelecer a ordem na casa arruinada, o corpo já era uma úlcera, e a dor tomou ascendente sobre ela. Via-se perfeitamente que ela usava duma certa batota; Eugénia já não assumia um papel, imitava um ideal. Sabia ser impostora desde o momento em que o tenente tornara impossível a sua feminilidade exemplar. Ela estava cheia de rancor e desespero quando morreu. (BESSA-LUÍS, p. 156)

A última é uma paisagem de sangue, em que a câmara realiza na página o mais excruciante texto da obra:

[...] subitamente, começou com hemorragias alarmantes, o médico diagnosticou um tumor. Quando o tenente chegava, já quando ele era apenas uma visita festiva, que fazia com ela música e jardinagem, ela sangrava. O sangue soltava-se e

inundava-a. Não tinha dores, mas era como uma fonte que descia dela até ao chão; sentia o calor do sangue nas pernas, parecia que alguma coisa se despedaçava lá dentro, o útero inchava e gretava como uma terra árida, rompendo-se os vasos de sangue fresco. (BESSA-LUÍS, p. 332)

Retomando Camilo. Cremos, ao contrário da douta opinião de Alexandre Cabral, cujo edifício argumentativo, aliás, funciona como precioso auxiliar da nossa, que ele tem razão quando apelida de “suposta” fase realista a dos últimos romances de Camilo, mas com uma razão diferente da nossa.

Com efeito, o que nos parece é que Camilo, que foi um romântico muito diverso dos românticos, é um realista *sui generis* nas *Novelas do Minho* e nas últimas obras não é de facto realista, embora *A brasileira de Prazins* assim possa ser considerada, mas, apesar da ténue distinção das duas escolas literárias, Camilo é, nessa fase, como outros críticos defendem, um escritor naturalista.

Para não recorrer a desenvolvimentos que aqui não são objeto de tratamento, avancemos um único argumento: se Alexandre Cabral lê pelo invés tantas das afirmações de Camilo (o facto de chamar “oco” ao *Eusébio Macário* vem no seguimento da designação de “historietas” com que adjetivou todos os romances anteriores), porque não acreditar que o prefácio de Camilo a 2.^a edição do *Eusébio Macário*, que pretende aceitar que a obra é uma aposta perdida, deverá ser interpretado como a prova definitiva de que no mesmo subjaz a intenção fundada de transmitir a ideia de uma aposta ganha?

Ganha de tal forma que foi seguida de mais 3 romances, os únicos que ainda foi capaz de escrever, e todos do mesmo teor literário. Que, e aqui o desacordo é completo, não são espúrios nem decadentes, simplesmente abordam no seu conteúdo a decadência, e representam com as *Novelas do Minho* o friso das páginas que a posteridade consagrou como antológicas.

5 Eugénia e Silvina, romance não espúrio

De igual modo, não se pretende com este artigo insinuar que *Eugénia e Silvina* é um romance espúrio ou representa a decadência da arte de Agustina. Bem pelo contrário.

Eugénia e Silvina, apesar e pelo fato de constituir um soco no estômago do leitor ilustrado, representa, quanto a nós, uma rutura do

tamanho e da importância de *A sibila*. Simplesmente, *A sibila* rompe com a literatura dos outros, a chamada literatura oficial, e *Eugénia e Silvina* rompe com o mundo literário da própria Agustina.

Rutura que, aliás, embora não de forma tão violenta, ocorrera já com outras obras da autora. A título de exemplo e considerando que Agustina se renovou sistematicamente em muitas das suas obras, sendo estes alguns dos casos mais nítidos: *O manto*, *Os quatro rios*, *As categorias*, *Fanny Owen*, *Os meninos de ouro* e, posteriormente, *Doidos e amantes* e *A ronda da noite*.

A rutura, em *Eugénia e Silvina*, pretende não romper, não separar, mas consolidar.

E voltamos a referir, pela última vez, Camilo, cuja separação de águas é muito nítida até em títulos antagónicos: *Amor de perdição/Amor de salvação*, *Estrelas propícias/Estrelas funestas*. Antagonismo que até se verifica num único título: *O bem e o mal*.

6 Considerações finais

Eugénia e Silvina representa a consolidação de um mundo uno, onde bem e mal se confundem e misturam, faces divergentes ou consensuais de um mesmo território, perfeitamente nítidas e logo igualmente convergentes ou invisíveis, duas faces de um mesmo rosto de que são feitos os personagens, e os sentimentos, e a vida, e a ficção.

Fenómeno que poderemos sintetizar com uma citação da própria Agustina noutra das suas obras: “Uma classe única, bem longe de qualquer dimensão produzida, para além do bem e do mal.” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 176).

Além desta qualidade, e de muitas outras, gostaríamos de realçar em *Eugénia e Silvina* uma segunda: a superação de correntes.

Sobrevoando a obra várias épocas históricas, a que correspondem correntes literárias diversas, é visível o interesse em reproduzir, como tais entendidos na urdidura de um romance que decorre temporalmente no final do século XIX, alguns dos estilos que na época com ele convergem.

Por tal motivo, deparamos com páginas de não ambíguo romantismo, de uma tentativa (lograda) de romance policial que resiste até ao fato de o crime vir já desvendado na contracapa, de uma análise de densidade proustiana.

Mas assistimos sobretudo, de uma forma tão igual e tão diversa e que representa, como a que se apresenta numa outra grande obra contemporânea, *Mazurca para dois mortos* de Cela, a vigência do romance naturalista, tantas vezes negada na sua posteridade ou, as mais das vezes, renegada.

Acreditamos que existe deliberação naturalista por parte de Agustina, ao ponto de recorrer a personagens, época e temas da sociedade contemporânea do Naturalismo, pessoas e personagens que viveram ou teriam vivido se tivessem vida no decorrer daquela era literária e do seu florescimento.

Adotando uma das várias definições propostas por Maria Helena Santana, em que se considera que a

estética naturalista tenderá a identificar-se... com... a representação da realidade social...; o afrontamento das instituições; a intenção morigeradora da fábula; o investimento na caracterização das personagens; a revelação do corpo e do instinto; a desenvoltura da linguagem. (2007, p. 135)

Forçoso será concluir que o Naturalismo condicionou toda a literatura posterior, e que a sua estética se manterá influente enquanto se justificar o substancial das características sociais acima indicadas.

Não se trata, portanto, da reedição do Naturalismo, nem sequer, como poderia arguir-se, de Neo-Naturalismo, nem sempre de Anti-Naturalismo. Trata-se, simplesmente, de estirpes várias de um Naturalismo crítico e filtrado, acolhendo num cadinho naturalismos vários, nomeadamente: a denúncia social de esquemas fraudulentos que propiciam o enriquecimento, simbolizado na personagem de João Trindade; o temperamento primitivo e o vigor do instinto, de que é moeda a personagem Silvina; a agressividade, não já da natureza como meio telúrico, mas da doença que torna vítima de brutalidade corporal a condessa Eugénia – o que poderia levar a concluir o livro do modo que o faz Emilia Pardo Bazán, naturalista espanhola, em *La madre naturaleza*: a mãe natureza é madrasta.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, n. 8, 2018. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_1. Acesso em: 22 jun. 2022.

BASÍLIO, Kelly (org.). *Naturalismo: Olhares cruzados*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2012.

BESSA-LUIS, Agustina. *Doidos e amantes*. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

BESSA-LUIS, Agustina. *Eugénia e Silvina*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

BESSA-LUIS, Agustina. *A sibila*. 4. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1970.

BESSA-LUIS, Agustina. *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

BRANCO, Camilo Castelo. *A corja*. 2. ed. Porto: Livraria Chardron, 1903.

BRANCO, Camilo Castelo. *Eusébio Macário*: advertência. Porto: Lello & Irmão, 1988. (Obras Completas, v. VIII).

BRANCO, Camilo Castelo. *Novelas do Minho*. ed. crítica. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

BRANCO, Camilo Castelo. *Vulções de lama*. 2. ed. Porto: Livraria Chardron, 1898.

CABRAL, Alexandre. *Estudos camilianos-I*. Porto: Editorial Inova, 1978.

LOURENÇO, António Apolinário. *Eça naturalista: O crime do padre Amaro e O primo Basílio na imprensa coeva*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

RIBEIRO, Aquilino. *Terras do demo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e ciência na ficção do século XIX: a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

SENA, Jorge de. *Sobre literatura e cultura britânicas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália Editora, 1967.



Ruy Belo e Agustina – A poesia como convívio e homenagem

Ruy Belo and Agustina – Poetry as Conviviality and Homage

Ana Maria Pereira Soares

Universidade do Porto (UP), Porto/ Portugal

amsoares1819@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9069-8654>

Resumo: Neste artigo, procura-se demonstrar que Ruy Belo, que declara abertamente a dimensão hipertextual da sua poesia, é um leitor de Agustina. É feito o cotejo dos romances *O manto* e *Ternos guerreiros* e dos poemas *A margem da alegria* e “Enganos e desencontros”. A observação destes textos permite verificar que o poeta experimenta abordagens diferentes no processo compositivo de cada poema, sempre com o objetivo de superar a temperatura da expressão e de obter uma maior poeticidade. A análise das obras de Agustina permite igualmente verificar que incidem sobre o mal, o medo, a solidão humana, temas cuja reflexão Ruy Belo prossegue num discurso que procura a originalidade e a emoção estética.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Ruy Belo; hipertextualidade; influência; leitura.

Abstract: This article seeks to demonstrate that Ruy Belo, who openly declares the hypertextual dimension of his poetry, is a reader of Agustina. A comparison is made between the novels *O manto* and *Ternos guerreiros* and the poems *A margem da alegria* and “Enganos e desencontros”. Its observation allows us to verify that the poet tries different approaches in the compositional process of each poem, always aiming to overcome the temperature of expression and to obtain a greater poeticity. The analysis of Agustina’s works also allows us to verify that they focus on evil, fear,

human solitude, themes whose reflection Ruy Belo pursues in a discourse that seeks originality and aesthetic emotion.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Ruy Belo; hypertextuality; influence; reading.

1 A poesia como um “empreendimento coletivo”¹

Contestando todos aqueles que, no seu tempo, negavam a influência como uma inevitabilidade no ato de escrita, uma vez que a consideravam incompatível com o talento individual, Ruy Belo proclama repetidamente a dimensão hipertextual da sua escrita, sublinhando igualmente que o verdadeiro poeta é aquele que não só assume a herança dos textos que o precederam como também consegue, no meio dessa pluralidade de vozes e de discursos que continuamente o assombram, encontrar o seu caminho individual. De facto, “[...] só o poeta dotado de musa própria pode consentir influências e tantas mais consentirá quanto mais poeta for” (BELO, 2002, p. 284). Neste sentido, a arte é resultado de um diálogo permanente com o passado, uma construção coletiva em contínua evolução e aperfeiçoamento. Apesar de tudo, o poeta que procura destacar-se dos seus antecessores tem de seguir um percurso de exigência. É necessário povoar-se de palavras, lendo intensivamente, estudando, procurando ter um olhar analítico e um conhecimento aprofundado não só dos antigos, mas também dos seus contemporâneos, a fim de poder construir um percurso próprio. A cultura, tal como o conhecimento da crítica literária e de princípios estéticos e o domínio laborioso da linguagem são condições necessárias à criação da “grande poesia” (2002, p. 286). Outra vertente essencial é a curiosidade do poeta e a sua abertura às diferentes áreas do saber. A estas fontes do conhecimento mais especializadas, o poeta que deseja emancipar-se dos trilhos da tradição, poderá “pedir emprestada a sua linguagem” (2002, p. 286). O material recrutado destas áreas tem potencialidades poéticas extraordinárias, depois de trabalhado arduamente e de testadas as suas virtualidades compositivas, de forma a desencadear efeitos de estranheza capazes de amplificar o impacto estético do verso.

¹ “As influências em poesia” (BELO, 2002, p. 284).

É por esta razão que a poesia de Ruy Belo, sucessor assumido dos discursos antecessores, revela a coexistência e a convivência fecunda com uma multiplicidade de vozes, que procurará superar, estabelecendo ruturas para depois experimentar novas sendas e gerar um novo e desconcertante artefacto artístico. A sua escrita é, por conseguinte, um tecido intrincado em que confluem e se entrelaçam não só as inúmeras e as díspares leituras do poeta, mas também as suas vivências, aquilo que estudou, “os filmes que viu, as peças a que assistiu” (2002, p. 285).

Não obstante, Ruy Belo alerta que, apesar de a sua poesia poder receber a influência de qualquer domínio do conhecimento, nomeadamente a história, a arte, a literatura, a ciência, nem todos os discursos são merecedores da sua atenção e reverência. Aliás, o poeta vai mais longe e acusa as vozes do passado que não conseguiram ter qualquer ascendência sobre os seus sucessores, pois “ler alguém e não lhe ficar a dever nada é a maior decepção possível” (2002, p. 285). De facto, na sua perspetiva, a influência é essencialmente um “ato de homenagem porque só se é influenciado por um poeta que se admira” (2002, p. 284). Será esta perspetiva sobre a relevância dos discursos predecessores e sobre a criação literária que levará Ruy Belo a eleger Agustina Bessa-Luís como uma das vozes a que presta homenagem e a que procurará dar continuidade, sempre numa perspetiva de convívio mas também de superação, pois o objetivo do poeta tardio é assegurar a originalidade e criar um estilo inconfundível, no qual se pressentem ou mesmo vislumbram ecos das vozes antigas, todavia inseridos numa tessitura nova, de forte impacto estético e poético.

2 O romance *O manto*, de Agustina Bessa-Luís

Foi nesta ordem de ideias que Ruy Belo elegeu *O manto*, publicado pela primeira vez em 1961, para proceder a um poético recrutamento vocabular. A sua ressonância faz-se notar no poema-livro *A margem da alegria* e na composição “Os balcões sucessivos sobre o rio”, ambos já amplamente estudados. No entanto, a influência ecoa igualmente no poema “Enganos e desencontros”, que será abordado mais aprofundadamente neste estudo². Para uma melhor compreensão dos motivos que levaram

² Cf. SOARES, 2017, 2021. De referir que o livro *A margem da alegria* foi concluído em 18 de setembro de 1973; por seu lado, os poemas “Os balcões sucessivos sobre o

o poeta a homenagear e a eleger esta obra como hipotexto de onde selecionou um importante repertório de material compositivo, será fundamental incidir primeiramente a atenção sobre o romance.

O livro é constituído por duas narrativas que evoluem, ao longo de dezassete secções, de forma intercalada e aparentemente desconexa. No manuscrito original, acabado de redigir em março de 1961, a escritora atribuíra-lhe o título *Os outros filhos de Job*³, opção que abandonou pouco depois na segunda versão, com o objetivo de sublinhar o pendor enigmático que a obra deveria assumir, “deixando sempre alguma coisa por dizer” (BESSA-LUÍS, s/d, p. 294), tal como salienta o narrador no final. O romance foi, assim, publicado no mesmo ano com o título *O manto*.

Esta obra inicia com o nascimento dos filhos de Job, após todas as tribulações infligidas ao patriarca. Era a sua “nova estirpe”, nascida na velhice, num tempo de nova prosperidade. Porém, depois de ter conhecido o excesso de mal e a mais funda escuridão, Job não conseguia regressar à felicidade do passado: nas suas veias, “a alegria secara” (s/d, p. 7):

Era outra vez honrado na terra de Hus [...]. Sentado à porta da sua tenda, pela primeira vez Job experimentava uma tentação – a de desprezar a fácil tranquilidade dos seus últimos anos, a de voltar os olhos para o luto, o medo, a funesta mensagem donde as suas mais altas razões tinham brotado. (BESSA-LUÍS, s/d, p. 10)

Na verdade, o que se problematiza no romance é o facto de o Deus bíblico não ter restituído ao patriarca “o seu /primeiro estado”⁴. Pelo contrário, fora-lhe concedido um tempo novamente próspero, porém o passado era definitivamente irrecuperável, pois perdera tudo: filhos, mulher, bens e confiança. Job sente-se, por isso, o único sobrevivente desses tempos antigos de plenitude que precederam a sua grande provação, o que o faz sentir-se um estranho no presente. O sentimento de solidão e um imenso cansaço de viver apoderam-se dele, levando-o a desistir de procurar novamente a alegria na segunda prosperidade.

rio” e “Enganos e desencontros”, incluídos na obra *Despeço-me da terra da alegria*, foram publicados anos depois, em 1977.

³ Cf. “Nota editorial” (BESSA-LUÍS, 2016, p. 237-238).

⁴ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2015, 42:10.

Depois de tantas provações, o Senhor voltara outra vez o rosto para ele, limpava o seu corpo da lepra, cobria o campo de vinhas novas, duplicava-lhe as riquezas, dava-lhe outros filhos e filhas. Mas era isto justo? As velhas chagas fecham, mas fica sob a pele uma zona sensível, mais pálida e onde dormita a dor. (BESSA-LUÍS, s/d, p. 9)

A nova geração dos filhos de Job cresce em tempos de abundância, sem sobressaltos nem tribulações, destinada “à paz, aos negócios e aos prazeres” (s/d, p. 9). A narrativa irá centrar-se sobre três dos dez filhos do patriarca. O primogénito, Josué, “de bela presença e génio arrogante” (s/d, p. 76), que decidira tornar-se capitão dos exércitos. Todavia, o espírito irascível e insatisfeito levava-o a constatar que os anos prósperos, sem contendas nem litígios, tornavam a sua aspiração bélica uma ambição vã, e Josué, amaldiçoando o seu destino, deixa-se consumir pela insónia e pela frustração. Torna-se um ser sombrio e instável, e a agitação leva-o a correr até de madrugada, asfixiado pela inutilidade de uma existência sem desafios nem propósito, pois, na sua perspetiva, “o homem não foi feito para a tranquilidade, mas para conquistar a paz” (s/d, p. 79).

Será com duas das belíssimas filhas do patriarca de Hus que se confirmará a enfermidade que corrói a sua segunda estirpe. Ketziah acomodara-se a um quotidiano sem solução. Casada, nutrida, fecunda, deixara-se afundar numa sonolência patológica: “Ketziah [...] engordara tanto, tornara-se tão sonolenta que era preciso picá-la com uma pena de avestruz para que ela não dormisse sobre os filhos quando os amamentava e corresse assim o risco de os sufocar” (s/d, p. 224). Por seu lado, Jemimah, a mais velha das três filhas de Job, constatando a vivência de tédio em que mergulhara a sua irmã, procurava evadir-se desse destino de ociosidade e de aborrecimento que acometera a geração dos prósperos filhos do velho sábio. O casamento com um rico mercador, embora “lhe agradasse muito” (s/d, p. 228), não daria interesse e impetuosidade à sua vida. Jemimah “gostava das situações trágicas, dos lances audaciosos e profundas decisões da alma” (s/d, p. 228). A jovem não se esquecia de Kêtmán, um pastor “esfarrapado e com feridas nas pernas” (s/d, p. 224) que a injuriara depois de ela lhe ter atirado, sem se aperceber, um carço de tâmara. O seu gosto pelas intrigas dramáticas e pela invenção romanesca encontrara nesse incidente um caminho fértil para ocupar a sua ociosidade. Todos os dias procurava reencontrar o pastor, como forma de alimentar a imaginação e de fugir à clausura do tédio. Contudo, depois de descobrir a sua identidade, Kêtmán nunca mais regressou. Jemimah acabaria por

casar com o rico e polido comerciante, “mas nunca lhe foi fiel” (s/d, p. 229). Para fugir do entorpecimento de uma vida feliz e fecunda, “alvejava com tâmaras os tecelões de Belém [...] e ria-se às gargalhadas quando a tomavam por uma prostituta” (s/d, p. 229). Josué, Ketziah e Jemimah testemunham, por conseguinte, a degradação e o sentimento de inutilidade do existir dos “outros filhos de Job”. A extensão do mal é a tal ponto destruidora que acaba por atingir todos os habitantes de Hus, pois a paz e a fecundidade concedida ao velho patriarca trouxeram-lhes a lassidão, a indolência, o tédio. Assim, uma enfermidade sem solução apodera-se dos prósperos: “Os exércitos foram guardados em caixas, o país de Hus há muito tempo não ouve o clarim, as suas mulheres caíram nas imaginações e frequentam os médicos e os adivinhos” (s/d, p. 229).

Uma segunda narrativa, como já foi referido, é intercalada com o relato da degenerescência e do fracasso da segunda estirpe do velho sábio. A ação situa-se no século XX, na cidade do Porto. Nas suas vielas, becos, casas esconsas, vive sórdida a pobreza, a doença, a prostituição, o crime, o rosto da solidão por detrás de janelas incógnitas, a degradação humana nas suas múltiplas dimensões. Entre outras personagens, destaca-se Filipe, um homem de raízes humildes, “inteligente e demasiado mortal” (s/d, p. 16), pois nascera com uma “doença dos nervos que lentamente o ia paralisando” (s/d, p. 15) e o confinava a um cubículo da casa. Estava condenado a uma existência precária, “a pior de todas” (s/d, p. 16), que o amputava das suas ambições e desejos e lhe destinava uma vida breve. Tornara-se, por isso, “o menos sentimental dos homens” (s/d, p. 18) e encarava com desprezo e rispidez a existência, desafiando-a. Lourença encontrara nele o adversário indispensável. Descendente dos antiquíssimos prósperos, luta por fugir do marasmo e da insipidez de um quotidiano que vê aprisionar a sua família numa apatia sem fim. É uma visitadora dos bairros degradados do Porto, e as argumentações desafiadoras de Filipe despertam-na para uma percepção próxima da tragicidade do existir e para a realidade do medo. Aliás, a problemática do medo é alvo de uma reflexão profunda quando vários etnólogos, juntamente com a “mulher de letras” (s/d, p. 212) decidem observar a cerimónia milenar do banho dos infantes, “os três mergulhos rituais que preservam do medo” (s/d, p. 212), na praia de S. Bartolomeu dos Mártires. Um cenário dantesco caracteriza esta romaria na qual se presenciam as mais diversificadas manifestações do medo que atrofiam e degradam a humanidade do homem:

Dante, defronte das caldeiras de pez dos estaleiros de Veneza, ou passeando entre os dispersos sepulcros de Arles, não recolheria inspiração melhor para o Inferno do que ali, na praia de S. Bartolomeu do Mar, na manhã sem cor, no caminho a cujas bordas se deitavam os profissionais da mutilação ou da doença [...] (s/d, p. 216)

3 A relação de hipertextualidade com o romance agustiniano

No seu poema “Enganos e desencontros”, datado de 31 de maio de 1977, Ruy Belo afirma “A vida é como um manto ó Agustina” (2014, p. 850). Este verso confirma a relevância do romance para o poeta. Aliás, verifica-se já a sua forte influência na primeira secção do poema-livro *A margem da alegria*, concluído anos antes, em 18 de setembro de 1973. A ressonância d’*O manto* continuará a reverberar em duas composições poemáticas publicadas em 1977, no livro *Despeço-me da terra da alegria*: “Os balcões sucessivos sobre o rio” e “Enganos e desencontros”. Será sobre este último, em correlação com o poema longo *A margem da alegria*, que se incidirá mais particularmente a atenção, uma vez que existem aspetos em comum.

O quadro seguinte (QUADRO 1) permite observar o trabalho de seleção vocabular feito pelo poeta no hipotexto agustiniano assim como as diferenças e coincidências, as opções e as estratégias compositivas que utiliza em cada um dos hipertextos.

Quadro 1 - Diferenças e coincidências

O manto, Agustina Bessa-Luís	
“[...] <i>as raparigas embrenhavam-se num silêncio pesado como uma bofetada</i> , quando o encontravam no caminho” (s/d, p. 24).	
<i>A margem da alegria</i>, Ruy Belo	“Enganos e desencontros”, Ruy Belo
“em castelos talvez de paredes ou muros devorados pela hera [...] onde <i>as donzelas ingressavam em silêncios tão cingidos como certas árvores</i> ” (2014, p. 557).	“Eu canto as tardes frescas quando nas repartições nos não congregam os cuidados e as longas alamedas se acumulam de flores vermelhas <i>e as donzelas se embrenham em silêncios tão pesados como bofetadas</i> ” (2014, p. 850).
O manto, Agustina Bessa-Luís	
“Um cortejo de <i>mulheres perdidas</i> que faziam um peditório em regra para o Mário do violino; ele caminhava no meio, amparado por <i>duas rameiras</i> com laços e <i>pentes de pedras no cabelo</i> , e <i>saías de baixo lilases e amarelas, a ver-se</i> . [...] Mas que efeito, aquela chusma de <i>galdérias, pintadas</i> [...]. Mas não podia dizer que era infeliz, Purinha. Não desconhecia que era bela, que possuía [...] um <i>rosto</i> largo e apaixonado, dum moreno a que se <i>mistura o violeta e o verde-maçã</i> [...]” (s/d, p. 27-29).	
<i>A margem da alegria</i>, Ruy Belo	“Enganos e desencontros”, Ruy Belo
“nalguns finais de tardes com o sol envolto já em nuvens sobre a terra indecisa agressiva porém nos seus perfumes penetrantes à hora em que <i>magníficas mulheres</i> como <i>a de sacher-masoch</i> põem <i>pentes nos cabelos e variados tons ostentam em seus rostos</i> ” (2014, p. 557).	“Canto <i>as rameiras</i> que usam <i>nos cabelos uns pentes de pedras</i> e se lhes vêem as saías de baixo amarelas e lilases e há mulheres nobres de <i>rostos com tons de um verde-maçã e violeta</i> ” (2014, p. 850).

Fonte: Elaboração própria

Como é possível constatar, o poeta estabelece um diálogo fecundo com o romance de Agustina, de onde excisa material compositivo para depois o trabalhar e recriar, quer usando a mesma seleção quer fazendo novos recrutamentos vocabulares, ao sabor das imposições compositivas. As opções são diversificadas, consoante as necessidades impostas pelo verso em progressiva construção. Uma análise da relação entre *O manto* e *A margem da alegria* revela que o poeta opera um verdadeiro britamento do texto antecessor para mais tarde, desenraizadas as palavras do seu contexto primitivo, surgirem disseminadas num novo artefacto

capaz de desencadear a emoção estética. Esta estratégia tem também como resultado o acréscimo do grau de codificação da influência e da dificuldade na sua detecção por parte do leitor ou crítico. Nos exemplos transcritos, observa-se que Ruy Belo opta por “donzelas”, em vez de “raparigas”; “ingressavam”, em vez de “embrenhavam-se”; “magníficas mulheres como a de *sacher-masoch*”, em vez de “rameiras”; “variegados tons ostentam em seus rostos”, em vez de “rosto [...] a que se mistura o violeta e o verde-maçã”. Por outro lado, a comparação “silêncio pesado como uma bofetada” é substituída por outra de impacto estético e poético mais elevado: “silêncios tão cingidos como certas árvores”.

Todavia, verifica-se que o processo compositivo é diferente no hipertexto “Enganos e desencontros”, publicado anos depois. O poeta já recorre a menos substituições e experimenta uma estratégia que dá visibilidade à influência: o enxerto de segmentos de maiores dimensões, mais próximos do texto antecessor. Apesar de tudo, esses segmentos continuam a ser alvo de um trabalho igualmente moroso e preciso. O poeta desenraíza as palavras ou as expressões e implanta-as cirurgicamente em contextos e em vizinhanças inesperados, criando contrastes de forte poeticidade, nomeadamente: entre o ambiente citadino e entediante das “repartições” e um *locus amœnus* em que donzelas devaneiam imersas nos seus pensamentos e em silêncios profundos, ao longo de alamedas cobertas de “flores vermelhas”. Outro contraste de elevada intensidade poética é criado pelas “rameiras” cujos enfeites nos cabelos e indumentária apelativa o sujeito poético celebra, salientando ao mesmo tempo os seus rostos, “com tons de um verde-maçã e violeta”, nos quais transparece a nobreza (“e há mulheres nobres”) e a dignidade do belo. Ora, este retrato entra em oposição com aquele que a romancista traça, uma vez que coloca em evidência o lado grotesco da existência e da degradação do homem.

4 Outros diálogos com o discurso de Agustina

A leitura e a valorização da escrita desta autora não se limita ao livro *O manto*. Na composição “Enganos e desencontros”, na qual o poeta a interpela diretamente, é possível encontrar outros momentos que demonstram o quanto Ruy Belo apreciava a obra desta escritora sua contemporânea, confirmando-se a relação privilegiada de convívio e de homenagem que defendia no artigo sobre a influência em poesia (2002, p. 284). Com efeito, Ruy Belo não leu unicamente *O manto*.

Outras produções da romancista mereceram a sua atenção e integraram o repositório de material que selecionava criteriosamente para depois moldar ao sabor dos imperativos compositivos. Um desses textos é o conto “O baile dos archotes”, publicado em novembro de 1959, na revista *Tempo presente*⁵, que a escritora decidirá incluir, meses mais tarde, no romance *Ternos guerreiros*, publicado em 1960, gerando uma rutura abrupta e desconcertante relativamente à narrativa principal. Ressonâncias quer do conto quer do romance no qual foi incluído reverberam no poema “Enganos e desencontros”.

“O baile dos archotes” aborda a interminável insónia do rei D. Pedro, incapaz de regressar à terra da alegria, situada na sua infância e no tempo em que conhecia a plenitude do amor junto de Inês⁶. O rei vive o presente como abismo e inquietude que procura desesperadamente ultrapassar, tentando criar novamente a alegria. Todas as noites, sob a luz dos archotes, dançava no meio da multidão, acreditando que esses bailes “animariam o seu coração velho e desesperado” (BESSA-LUÍS, 2010, p. 339). Porém, cedo se apercebe da vanidade dessas noites de bailação em que ia “distribuindo moedas e vergastadas” para aplacar o desespero da sua solidão e reencontrar a alegria, pois era tudo uma ilusão: “Não havia a terra da alegria” (2010, p. 340).

Ora, como já se referiu, Agustina decide inserir de forma inesperada esta narrativa, situada no século XIV, sobre a busca sem solução da terra da alegria, na narrativa principal, cujas personagens se movimentam em pleno século XX. Tal inserção acentuou o carácter algo enigmático da obra. Com efeito, o romance centra-se em Domingos, um seminarista, e em Porfírio que o elege como seu confidente. Por causa dessa relação, que o vai fazendo sentir-se cada vez mais vulnerável e fragilizado, Porfírio vive dividido entre o rancor, o tédio, o medo e a necessidade desesperada de ter a certeza de que não precisava do seu interlocutor. Na verdade, “pensava sempre na morte do outro quando se

⁵ Ruy Belo terá tido conhecimento deste conto quando foi publicado autonomamente na revista *Tempo presente*. De notar que “O baile dos archotes” é também um dos hipotextos utilizados n’*A margem da alegria*.

⁶ “— Ah a alegria de quando eu era menino! E os amigos que me beijavam no rosto e corriam comigo o páreo nas praias, os meus inocentes amigos onde estão?”; “Conhecia-a muito bem, àquela amada criatura, com cabelos louros e sorriso dócil” (BESSA-LUÍS, 2010, p. 335 e 336).

confiava a ele” (2010, p. 65), por isso, Porfírio acabará por matar o seu confidente, para recuperar uma liberdade que redescobre imediatamente depois do ato temerário: “Percebeu então que estava livre; a voz do seu interlocutor, nem mesmo se lembrava dela” (2010, p. 352).

Tal como *O manto*, *Ternos guerreiros* problematiza igualmente a questão do medo, como o único sentimento verdadeiro que permanece em todo o homem, acima das “histórias de amor ou de vingança, de fraternidade e de consolação”, todas elas marcadas pela falsidade e pela calúnia (2010, p. 348). Enquanto “ternos guerreiros”, os homens apenas terão como resposta, no termo do seu percurso vital, o mais puro medo. Por que razão? Porque esse “Interlocutor” último, esse “Confidente”⁷, está em fuga, e o seu terrível emudecimento faz pressentir o abandono do homem e a sua precariedade existencial.

Ternos guerreiros debruça-se, por conseguinte, sobre a solidão diante do silêncio imperturbável e mesmo implacável do Confidente, silêncio revelador do seu definitivo esquecimento. O mundo contemporâneo, crente no progresso e na evolução científica, recalcou a memória desse sentimento de desolação e de desamparo, em resultado do desaparecimento e da incomunicabilidade absoluta do Interlocutor. Por isso, o “papel do artista é o de reformar o mito do impossível e o de criar a tragédia” (BESSA-LUÍS, 2010, p. 9), não deixando o homem esquecer a sua orfandade criatural. Pastores, poetas, artistas, todos eles, na perspetiva de Agustina, são verdadeiramente ternos guerreiros (2010, p. 7). As suas vozes não deixam esquecer a tragédia humana e propagam-se no vazio através dos tempos, interpelando o “silêncio terrível” do Interlocutor (2010, p. 10).

Neste sentido, como “terno guerreiro”, Ruy Belo assume plenamente essa missão, problematizando na sua poesia a mesma angústia e a mesma inquietude do homem que tem consciência da sua vida efémera e precária. No seguinte cotejo (QUADRO 2), como se poderá verificar, é relevante a homenagem e o debate a que Ruy Belo dá continuidade:

⁷ “Prefácio” (2010, p. 8 e 10).

Quadro 2 - Continuidade

Ternos guerreiros, Agustina Bessa-Luís	“Enganos e desencontros”, Ruy Belo
<p>“Era extraordinário pensar que, enquanto <i>uma criança, quase ainda só convencida de que tinha uma vida</i>, mas não de que era vida política ou vida moral, corria na companhia do belo <i>herói de Ítaca</i> e se cobria com o seu <i>manto gotejante das águas tirrenas</i>, havia um mundo que estava a preparar a ciência que isolava o homem dessa criatura meio mitológica – <i>o buscador de si próprio</i>” (2010, p. 56).</p>	<p><i>Quem se busca a si próprio</i> bruscamente afasta o <i>manto gotejante das águas tirrenas</i> do <i>peregrino pertinaz de Ítaca</i> ou da <i>criança apenas convencida da recente vida</i> sem bem conhecer afinal como conseguida</p>
<p>“Ali estava ele, <i>adolescente, com um livro aberto</i> diante do rosto e nele <i>as grandes massas de instinto</i>, da <i>perduração e do risco</i>, movendo-se <i>no coração dos grandes homens</i>. A virtude, ora cruel ora doce, bate-lhe na frente, <i>no ritmo dessa profunda narrativa</i>; os deuses e os escravos, a glória e a vingança, a generosidade e o infortúnio, possuem uma <i>vibrante e única realidade</i>” (2010, p. 56).</p>	<p>A útil única e <i>vibrátil</i> vida que no ríspido rigor <i>real</i> ainda <i>vibra</i> no quente <i>coração dos corajosos homens</i> ao ritmo de <i>uma néscia narrativa</i> provém dos livros <i>desse adolescente aberto às grandes massas do instinto e do risco</i> dificilmente tributáveis pelo fisco” (2014, p. 855-856).</p>
<p>“<i>Nada há a acrescentar aos deuses, quase não há também nada que lhes invejar</i>” (2010, p. 56).</p>	<p>“<i>Se aos deuses nada há a acrescentar pouco lhes há também a retirar e muitas vezes mesmo a invejar</i>” (2014, p. 856).</p>
<p>“Já não lhe fazia falta <i>o confidente</i>, esse doce <i>espectro do desespero humano</i>. Uma vez contara-lhe, lembrava-se ainda, que <i>amava uma rapariga</i> muito <i>infortunada</i>, simplesmente para observar nela a <i>ressurreição lenta</i> [...]” (2010, p. 59).</p>	<p>“<i>Esse espectro do nosso desespero o confidente amara apenas essa rapariga</i> para a emancipar do <i>infortúnio</i>” (2014, p. 857).</p>
<p>“– (...) O calor faz brilhar as minhas <i>penas</i>, e o meu <i>voo</i> cobre o sol. <i>Sou então como um sol branco e maior</i>. – Sim, sim... – dizia a outra. Um ralo que acabava de escapar das suas patas ficou ofegante a ver como aqueles dois caniços se afastavam. ‘<i>Como cresceu já o trigo! Estou velho, estou velho!</i>’ – pensou” (2010, p. 338).</p>	<p>“<i>As aves são um sol branco e maior</i> sobre o <i>trigo que cresce</i> e que decrece como o homem que nasce e nascendo <i>envelhece</i>” (2014, p. 858).</p>

Ternos guerreiros, Agustina Bessa-Luís	“Enganos e desencontros”, Ruy Belo
“A cidade estava já em levante, <i>revestiam-se de veludo as fachadas, e os ladrões rondavam vivamente, porque era a ocasião de penetrarem nas habitações abandonadas. A multidão, com as suas tochas de resina, encheia as ruas onde o rei Pedro dançava [...]</i> ” (2010, p. 340-341).	“As casas as fachadas tudo se reveste de veludo e casa por ladrões rondada é casa roubada <i>E a resina arde em meio da multidão que enche as ruas onde então já danço</i> ” (2014, p. 858).

Fonte: Elaboração própria

Usando o mesmo repertório de textos poemáticos anteriores ou fazendo novos recrutamentos vocabulares, Ruy Belo vai experimentando caminhos diferenciados, como se poderá observar. Torna-se novamente evidente a abordagem experimental de conferir maior visibilidade à influência, sem deixar, todavia, de utilizar dispositivos diversificados que visam a originalidade e a criação de versos de forte ressonância poética e estética. Assim, através do recurso a múltiplos efeitos que se sucedem cumulativamente, faz ressaltar a cadência e a musicalidade dos versos, as contiguidades surpreendentes, a poeticidade de cada palavra novamente criada porque inserida em vizinhanças imprevistas que resultam no aumento da temperatura da expressão.

Nos excertos transcritos, constata-se que o poeta submete os segmentos excisados cirurgicamente do hipotexto agustiniano a diversificados processos compositivos, nomeadamente o jogo com: as aliteraões (“no *ríspido rigor real*”; “no *quente coração dos corajosos homens*”); a alternância dos sons nasais (“*criança convencida da recente vida*”); a repetição de sons vocálicos (“a *útil única e vibrátil vida que / no ríspido rigor real ainda vibra*”); a experimentação de combinatórias de vocábulos de maior impacto estético e poético (“livros desse adolescente aberto” vs “adolescente com um livro aberto”); o recurso a contrastes (“acrescentar” vs “retirar”; “cresce” vs “decrece”; “nasce” vs “envelhece”); exercícios lúdicos, envolvendo palavras ou sonoridades que geram máximas intemporais (“o trigo que cresce e decrece / como o homem que nasce e nascendo envelhece”; “e casa por ladrões rondada é casa roubada”).

4 Considerações finais

Após o que foi exposto, poder-se-á concluir que há um diálogo fecundo de Ruy Belo com Agustina Bessa-Luís em várias produções poemáticas, escritas entre 1973 e 1977. Selecionando poeticamente as palavras, o discurso de Agustina vislumbra-se no verso, entrelaçado com outros discursos. A análise dos poemas permitiu constatar que Ruy Belo, mesmo utilizando o repertório recrutado de um único hipotexto agustiniano, procede a abordagens diferentes, testando as palavras e as suas contiguidades, ensaiando caminhos de originalidade e de estranheza, a fim de despoletar a emoção estética. Do poema-livro *A margem da alegria* até “Enganos e desencontros”, o poeta revela uma evolução: de uma estratégia de mais elevada codificação da influência para uma abordagem que privilegia a maior visibilidade do hipotexto. Não obstante, trata-se de uma visibilidade invisível, dado que as pistas sobre o hipotexto surgem imersas entre inúmeras outras pistas. Não é raro o poeta convocar figuras da arte, da literatura, do cinema, de uma multiplicidade de outros domínios. Trata-se de uma estratégia de dificultação do reconhecimento da influência com a qual o poeta se compraz frequentemente, procurando desorientar e confundir o leitor. Por outro lado, ao experimentar segmentos de maior extensão, sujeita-os a inúmeras transformações e implanta-os em contextos diferenciados, nos quais se transfiguram e desenraízam dos sentidos que possuíam no texto precedente. Esta estratégia hipertextual, que utiliza em particular em “Enganos e desencontros”, demonstra, por um lado, que o poeta continua o seu trabalho de incansável experimentação sobre as virtualidades da linguagem, procurando sempre a sua amplificação poética e estética; e, por outro, que a forma como se relaciona com os discursos antecessores ou seus contemporâneos é cada vez mais assente no princípio de que os textos estão em permanente diálogo entre si e que cabe ao poeta tardio, que recebeu como pesada herança essa imensidade de vozes, encontrar um caminho individual no qual se distinga por sua originalidade e por uma voz própria.

Finalmente, a influência observa-se igualmente na reflexão sobre o mal, a solidão humana, o medo. Estas problemáticas, debatidas pelos autores do passado, refletem-se na escrita de Agustina e são igualmente ruminadas por Ruy Belo. Os discursos entrelaçam-se e dialogam entre si, porque estão unidos num mesmo esforço, o de despertar o homem para a evidencia da sua tragicidade no tempo, exposto ao imponderável, sem

uma presença que o reconheça e resgate. O seu percurso vital é apenas o de uma criatura cuja voz sem interlocutor se propaga e ingloriamente desvanece no vazio. Resta-lhe, no fundo da sua precariedade, o medo, sentimento que prevalece sobre a vanidade de todos os outros diante do mal como aniquilamento absoluto.

Referências

- BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *O manto*. Lisboa: Bertrand, s/d.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *O manto*. Lisboa: Babel, 2016.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Ternos guerreiros*. Lisboa: Babel, 2010.
- CARLOS, Luís Adriano. Ruy Belo: Génio e sublime na poesia portuguesa contemporânea. *Cauriensa. Revista anual de Ciências Eclesiásticas*, [S. l.], v. 15, p. 691-712, 2020. Disponível em: <https://www.cauriensa.es/index.php/cauriensa/article/view/440>. Acesso em: 19 fev. 2022.
- ELIOT, T. S. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., s/d.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. *Job*. São Paulo: Paulus, 2015.
- SOARES, Ana Maria Pereira. *A alegria e o mal em Ruy Belo: estudo da composição hipertextual d'A Margem da Alegria*. Dissertação de doutoramento. Porto: Universidade do Porto, 2017.
- SOARES, Ana Maria Pereira. A influência ou “Os balcões sucessivos sobre o rio”, de Ruy Belo. *Texto Poético*, Universidade Federal de Goiás, v. 16, n. 30, p. 161-183, 2020. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/635>. Acesso em: 27 dez. 2022.
- SOARES, Ana Maria Pereira. Influência e superação na poética de Ruy Belo. *Texto Poético*, Universidade Federal de Goiás, v. 17, n. 32, p. 109-124, 2021. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/742>. Acesso em: 27 dez. 2022.



As europas pensadas por Agustina Bessa-Luís

The Europes Through Agustina Bessa-Luís' Mind

Maria do Carmo Pinheiro Silva Cardoso Mendes

Universidade do Minho, Braga/ Portugal

mcpinheiro@ilch.uminho.pt

<http://orcid.org/0000-0002-5353-4976>

Resumo: O ensaio pretende analisar as reflexões de Agustina Bessa-Luís sobre a paisagem cultural da Europa. Para isso, foca-se em textos ensaísticos e em ficções narrativas nos quais a escritora portuguesa se propôs a combater aquilo que considera a atrofia das “funções da reflexão e da meditação”. A “paisagem cultural” da Europa, a que Agustina dedicou uma parte relevante da sua obra, é olhada quer em percursos pelo continente europeu, quer na comparação dos valores da Europa com valores de outros continentes.

Palavras-chave: Bessa-Luís (Agustina); Europa; paisagem cultural.

Abstract: The essay aims to examine Agustina Bessa-Luís' analyses on the cultural landscape of Europe. It focuses on essayistic texts and narrative fictions in which the portuguese writer sought to combat what she considers the atrophy of the “functions of reflection and meditation”. The “cultural landscape” of Europe, to which Agustina devoted a significant part of her work, is seen both in journeys across the European continent and in the comparison of European values with values from other continents.

Keywords: Bessa-Luís (Agustina); Europe; cultural landscape.

1.

No *Dicionário imperfeito* (originalmente publicado em 1997), Agustina Bessa-Luís dedica uma entrada ao conceito de cultura que, ao fim de poucas linhas, constitui uma ponderação sobre o espírito cultural europeu – ou a sua língua. Em um tempo em que a Europa se debate com múltiplas crises e em que alguns vaticinam o fim de um projeto comum em que legítimas inquietações de cada país parecem ofuscar o sentido de uma união europeia e em que a vertigem mediática entrava a reflexão mais serena, não será despiciendo voltar ao pensamento de Agustina Bessa-Luís, escritora cujo primeiro centenário de nascimento se assinala, este ano, sobre a Europa. Trata-se de um pensamento que, sob diversas formas – ensaística e romanesca –, a escritora nos propõe, sobretudo, a “voltarmos os olhos para a paisagem cultural da Europa” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 67). É esse exercício que a própria escritora realiza na entrada referida, afirmando, de forma cáustica, que “estão atrofiadas as funções da reflexão e da meditação” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 67).

Mais adiante, Agustina dedica uma entrada à Europa e nela se pode observar uma visão desencantada sobre o continente, lapidarmente enunciada nas primeiras afirmações: “A Europa está vencida por uma imensa amargura” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 106). No momento presente, as duas causas principais da angústia europeia – os reflexos de uma asfixiante pandemia e uma brutal guerra na Europa – não são, naturalmente, identificáveis nas reflexões de Agustina; mas, em cada uma delas (especialmente na segunda), é possível identificar esse atrofiamento da reflexão e da meditação na paisagem cultural europeia, assinalado há várias décadas pela escritora. Agustina combateu-o, ensaística e ficcionalmente, em uma extensa carreira de escrita que se expandiu durante quase um século. Se os seus romances se apresentam como desafio para leitores apressados, isso acontece porque neles são propostos tempos de meditação e de introspecção, pausas que permitem a disponibilidade para ir além das evidências; se os seus ensaios se afiguram por vezes agrestes em juízos de valor, isso acontece porque se interessou profundamente pelo continente europeu, pelo país onde nasceu e viveu e pelos territórios por onde viajou. Hostil ao juízo fácil, ao elogio gratuito e à imponderação, Agustina pensou a Europa e o seu lugar no mundo. Participou de encontros de reflexão sobre o continente, escreveu profusamente sobre os valores que devem orientar a paisagem

cultural europeia (ressalvo que uso a expressão “paisagem cultural” em sentido metafórico), e olhou para além dela, sentido que melhor a compreenderia observando outras paisagens culturais.

São essas reflexões sobre a Europa que procurarei analisar neste ensaio, focando-as em dois géneros cultivados por Agustina: o ensaístico, representado em conferências e artigos, e, sobretudo, o literário, tomando como referência um género que Agustina cultivou e no qual o continente ocupa um lugar privilegiado: as narrativas de viagens. Neste, a meditação sobre a Europa passa por exercícios comparativos com espaços não europeus, destacando-se, como se verá, o Brasil e o Oriente. Da comparação resulta, também um aprofundamento da ideia de Europa em Agustina Bessa-Luís.

2.

Uma visão desencantada sobre a Europa é a que se desprende de um artigo publicado por Agustina no *Diário de notícias*, em 1985. Assinala a carência de pensamento da Europa sobre si própria, a vertigem do momento e as debilidades (económicas e sociais) do continente, que, creio, não se afastam substancialmente do momento presente, quase quarenta anos passados sobre estes comentários:

A Europa sem caféina ou, pelo menos, a Europa sem chauvinismo político e sem intolerâncias básicas, chega tarde ao mundo dos grandes espaços onde não se debatem ideias, mas se registam factos. E factos cada vez mais amparados pelo aparato dos *mass media*¹ e pelo volume dos negócios intercontinentais. As guerras são simples ganha-pão de agentes de produção; a fome é um programa de desertificação de áreas infectadas pelas ideias. As ideias [...] são cada vez mais escusadas na civilização nuclear que nos é destinada. (BESSA-LUÍS, 2017, p. 1229)

De ideias tratam as narrativas de Agustina. No que refere ao seu empenho em analisar o que a Europa respeita, são os seus textos de viagens que mais incisivamente possibilitam uma dupla interrogação: sobre a imagem do Outro e sobre a identidade do Eu. Agustina viajou pela Europa (também pelo Brasil, consagrando, a esse percurso,

¹ Mídia de massa.

Breviário do Brasil) e condensou, em *Embaixada a Calígula*, uma demorada reflexão sobre a cultura europeia nas suas múltiplas formas – literária, pictórica, cinematográfica, de hábitos, peculiaridades territoriais e formas de vida singulares – e sobre o futuro do continente – político, social e cultural. O seu olhar atento à diversidade cumpre o sentido de génio da Europa, tal como George Steiner o enunciou: “O génio da Europa é o génio da diversidade linguística, cultural e social, de um mosaico pródigo” (STEINER, 2005, p. 7).

Um dos propósitos da viagem de Agustina, realizada no início da década de 1960 e relatada em *Embaixada a Calígula*, contraria aquela tendência de atrofiamento da reflexão dentro da Europa: um encontro de escritores e pensadores na localidade francesa de Lourmarin pretendia

esclarecer alguns pontos relacionados com a decadência do espírito do Ocidente, com os seus males de provincialismo e de consciência perseguida, com as suas enfermidades de isolacionismo e de minoria que pensa a subtileza e o desespero. (BESSA-LUÍS, 2009, p. 104)

A viagem constituiu também a oportunidade para a escritora realizar um longo trajeto por países europeus: Espanha, França e Itália. Neles, buscou as raízes culturais da Europa, os seus artistas mais reputados (escritores, pintores, compositores musicais e escultores) e interrogou-se sobre o porvir da Europa. Distanciou-se, assim, da ambição do turista, para se assumir como viajante cultural – herdeira dos propósitos que definiam o *Grand Tour* de notáveis viajantes europeus como Sterne ou Goethe:

Não é a nossa época propícia aos relatos de viagens. [...] Muita gente muda de lugar, passa de um a outro continente. Mas a viagem, com o seu mistério e a sua intimação à consciência, com as suas alegrias que nascem inexplicavelmente dum golpe de vento na poeira sobre uma ponte, dum sensação de vida isolada e profunda quando atravessamos uma terra estrangeira – ah, essa viagem poucos a podem experimentar! (BESSA-LUÍS, 2009, p. 11-12)

É na conjugação do trajeto físico com o percurso mental que Agustina, escritora-viajante, elabora o retrato – pretérito, presente e futuro – da Europa. Por isso, a convocação de múltiplas manifestações culturais não é, em *Embaixada a Calígula*, um mero exercício de

coleccionismo turístico. As referências a pintores, como El Greco, Goya, Picasso, Miguel Ângelo, Botticelli e Giotto, a escritores, como Cervantes, Corneille, Stendhal, Balzac, Proust e Dante, ou a compositores, como Mozart e Verdi, tem um sentido muito explícito: encontrar neles e nos valores culturais que artisticamente veicularam formas de resistência contra os autoritarismos que marcaram a História da Europa do século XX. Também neste aspeto, a reflexão de Agustina se aproxima da de Steiner, para quem duas guerras mundiais, matanças étnicas, torturas, perseguições e humilhações de judeus, converteram a Europa do século passado em cenário de morte e de uma imensa bestialidade. Sublinhe-se que a narrativa de Agustina antecipa, no título, a viagem de um grupo de judeus marginalizados a Roma, com o intuito de convencerem o imperador Caio César, Calígula, a fazer respeitar os direitos de um povo maltratado. O fracasso da embaixada liderada por Fílon de Alexandria metaforiza, porventura, o próprio sentimento de frustração de Agustina no encontro de Lourmarin, dedicado ao tema “O sentimento europeu”. Observa Silvina Rodrigues Lopes (2017, p. 195) que o tema deste colóquio, realizado na França,

aparece no livro sobretudo como um sintoma, e a análise da situação em que esse tema surge – a do niilismo de massas e da intromissão do comércio no controlo das consciências – convertem a participação de Agustina no colóquio numa outra “Embaixada a Calígula”.

O declínio do continente europeu é explicado por muitos fatores, sobressaindo, na visão de Agustina, o desinteresse pela cultura humanista: se um grupo de intelectuais reunido em congresso se mostra pouco disponível para escutar reflexões de colegas, não será de esperar que o debate sobre a Europa ocorra de outro modo, com outros intervenientes menos vocacionados para se dedicarem ao pensamento.

As opções do percurso realizado em *Embaixada a Calígula* demonstram um esforço de reabilitação de uma Europa pouco conhecida, ou conhecida apenas nos seus centros de interesse turístico. Apresenta-se, nesta viagem, o “espírito do lugar”: pequenas povoações de Espanha, França e Itália são transformadas em espaços extraordinários que, por vezes, recordam o paraíso bíblico. Caminhos misteriosos, regatos, árvores e flores definem lugares que teriam agradado aos deuses da Antiguidade.

Embaixada a Calígula assume-se, pois, como uma missão intelectual e estética. A crise europeia retratada no texto – crise de valores, de isolamento e de confronto com outras culturas – é o ponto de partida para uma reflexão sobre o futuro que, para Agustina, deverá trilhar dois caminhos: o da arte, primeira manifestação da beleza, e o da identidade como educação do olhar sobre o passado.

3.

Sendo certo que a Europa, sobretudo na sua dimensão cultural, interessou Agustina, o continente também foi ainda um pretexto para a escritora superar visões eurocêntricas. Dito de outro modo, a sua visão sobre a Europa torna-se mais completa olhando-a por um prisma geograficamente distanciado. Duas outras narrativas, o texto de viagens *Breviário do Brasil* e o romance *A quinta-essência*, expõem não só essa tarefa de ver para além do “lugar doméstico” (o território europeu), como ainda a consciência de que um entendimento mais esclarecido desse lugar passa por observar outros.

Em *Breviário do Brasil* (escrito em 1989 e publicado dois anos mais tarde), Agustina reitera a demarcação, já identificada em *Embaixada a Calígula*, entre o turista e o viajante. Confessa que não procurou, no país sul-americano, marcas da presença portuguesa, mas um lugar repleto de mitos e mistérios. Assevera ainda que não realizou esta viagem ao Brasil para “fotografar tipos e paisagens e divagar sobre a História comum dos dois países”, mas para procurar a identidade “a que cada país tem direito” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 53).

Se, em *Embaixada a Calígula*, Agustina faz uma viagem que congrega representação mítica da natureza, contacto com lugares, linguagens, povos e modos de vida, e revisitação estética – da literatura, da pintura, da música, da filosofia e da arquitetura europeias –, em *Breviário do Brasil* propõe-se, como o próprio título sugere, reunir em livro os ofícios que os sacerdotes católicos rezam diariamente. O breviário é, na definição de Catherine Dumas (2002, p. 35), “uma compilação abreviada de celebrações ritualizadas: o ofício divino da religião católica, o protocolo das sessões dos tribunais ou as celebrações de amor, entre outras”. Quer isto dizer que a viagem cultural promovida pelo Centro Nacional de Cultura, na qual Agustina, com outros intelectuais, participou, em 1989, concretiza o conceito formulado por Dumas, pois tal viagem inscreve-se

[...] no tempo cíclico que toca a eternidade, ao contrário do diário que, mesmo que retomado dia a dia, tem um começo e um fim [...]. Para Agustina Bessa-Luís, o livro prolonga a utilidade muito além do fim da viagem, através da liturgia que o fundamenta. (DUMAS, 2002, p. 35)

São frequentes, ao longo da narrativa, as formulações da vertente religiosa desta viagem:

Escrevo este livro como se pusesse o joelho em terra no confessionário do Brasil, e contasse peripécias que são amores bem compreendidos. Há uma ternura imensa em correr o Brasil em simples reza, onde não entram memórias, só uma fê tranquila. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 36)

uma viagem como esta é um recreio baseado em exercícios espirituais, e não um percurso à recomendação da História (BESSA-LUÍS, 1991, p. 38)

Não creio que *Breviário do Brasil* possa ser interpretado como peregrinação no sentido estrito do termo, envolvendo uma intencionalidade devota; mas a peregrinação comporta uma outra significação e esta está presente no texto de Agustina: trata-se já não de veicular a fé de um peregrino, mas de desvendar lugares, usos, costumes, lendas e mitos. Nesse ato de desocultação dos mistérios de um lugar outro, são questionados lugares-comuns que o espaço estrangeiro muitas vezes suscita.

O questionamento de estereótipos associados ao Brasil e a construção de uma imagem humanizada, intimista e emotiva do país constituem dois aspetos nucleares da narrativa.

Assinala Álvaro Manuel Machado que as narrativas de viagens operam numa negociação entre alteridade e identidade, diferença e similaridade, tornando-se, por isso, textos fecundos de estudos da chamada imagologia:

Textos que revelam, no próprio confronto com o espaço estrangeiro [...], um princípio fundador: não há alteridade sem uma qualquer forma de identidade que propicie, simultaneamente, a distância e a aproximação. Ou antes: a aproximação baseada na própria distância (MACHADO, 2011, p. 83)

Esta negociação presentifica-se em *Breviário do Brasil*, na insistência do distanciamento entre turista e viajante:

Para o turista, o que conta é o folclore, muitas vezes degradado e reduzido à sensibilidade cosmopolita; os vestígios nobres da presença colonial vão-se apagando, e alguns, em breve tempo, serão irrecuperável ruína. (BESSA-LUIS, 1991, p. 15)

O que vi do Brasil todos o podem ver em passeio guiado, com um pároco de permeio e algumas senhoras abraçadas às cartilhas turísticas. Mas o que eu vi além disso dá para uma síntese tão resumida, que em dois traços cinjo o Brasil e me sobra compasso e tira-linhas. Foi a bondade de povo prudente o que me impressionou. Um olhar leve e quase compungido, de nos ver estranhos em terra tão imensa. (BESSA-LUIS, 1991, p. 44)

Ver “além disso” significa ao longo da narrativa uma representação insistentemente humanizada do Brasil. A viagem de Agustina tem um carácter iniciático enquanto (re)descoberta de si mesma. É orientada pela curiosidade, pela emoção, por uma certa inocência e pela subtil capacidade de dedicar atenção a singularidades, como pode verificar-se nas seguintes passagens, onde a semântica destaca traços de ternura e bondade:

O brasileiro é desvelado com os filhos, tem uma paciência deliciosa para os atender [...]. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 17)

Há uma ternura imensa em correr o Brasil em simples reza [...]. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 36)

Foi a bondade do povo prudente e triste o que me impressionou. Um olhar leve e quase compungido, de nos ver estranhos em terra tão imensa [...]. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 44)

Para onde quer que me volte, tenho que crer e admirar. Gente boa, que até Lampião tinha sentimento no coração errante; gente de muitas almas e conversas [...]. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 61)

Mas o mais importante para mim do que vi, foi esse cáldo rosto da bondade, feliz, se o surpreendemos, triste se o ignoramos. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 151)

A recusa de estereótipos, inequívoca em *Breviário do Brasil*, merece um breve excurso. Considera o comparatista Daniel-Henri Pageaux (2004, p. 140-141) que

[...] o estudo do estereótipo, encarado como uma forma elementar, caricatural mesmo da imagem, é obscurecido pela questão da falsidade e dos seus efeitos perniciosos no plano cultural. [...] Se admitirmos que toda a cultura pode ser considerada, a dado tempo, como um espaço de invenção, de produção e de transmissão de signos [...], o estereótipo apresenta-se não como um ‘signo’ (como uma possível representação geradora de significações), mas como um ‘sinal’ que remete automaticamente para uma única interpretação possível. O estereótipo é o índice de uma comunicação unívoca, de uma cultura em vias de bloqueio [...]. O estereótipo é o figurável monomorfo e monossêmico [...]. O estereótipo coloca, de forma implícita, uma constante hierárquica, uma verdadeira dicotomia do mundo e das culturas.

Agustina procura em *Breviário do Brasil* afastar-se de chavões, o que equivale a dizer que não sustenta uma hierarquia de culturas nem aceita uma imagem unívoca do Brasil: “Devo dizer que não me interessa nada o que se diz em geral do Brasil e dos brasileiros. São coisas sem nenhuma relevância; sem nenhuma importância no que se pensa que são coisas muito bem vistas” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 26).

Alguns lugares-comuns associados ao Brasil constituem para Agustina índices de ignorância ou, nos termos de Pageaux, de uma visão monossêmica que associa o país à alegria e à festa permanentes:

Nesta viagem, [...] recorta-se um continente austero, que pouca gente vê. Só lhe percebem o samba e o violão; mas, por dentro, o Brasil é imensamente severo. Como a floresta e o rumor dos rios que nela abrem caminho. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 165)

Agustina compreende a viagem em sentido idêntico ao de Michel Onfray, que aconselha ao viajante “um olho vivo”, “um olhar mordaz” e uma “percepção de predador”; “o viajante necessita não tanto de uma capacidade teórica, mas antes de uma aptidão para a visão” (ONFRAY, 2009, p. 65-66), e recusa as imagens empobrecedoras do Outro, isto é, os estereótipos que o viajante muitas vezes associa ao destino eleito:

[...] é sempre aprazível submeter a multiplicidade inalcançável à unidade facilmente compreensível: Africanos dotados para o ritmo, Chineses fanáticos pelo comércio, Asiáticos em geral com tendência para a dissimulação, Japoneses extremamente educados, Alemães obcecados pela ordem, Suíços famosos

pela sua limpeza, Franceses arrogantes, Ingleses egocêntricos, Espanhóis orgulhosos e fascinados pela morte, Italianos fúteis, Turcos desconfiados, Canadianos hospitaleiros, Russos com inclinação para a fatalidade, Brasileiros hedonistas, Argentinos corroídos pelo ressentimento e pela melancolia e, evidentemente, Magrebinos que excelam na hipocrisia e na delinquência. (ONFRAY, 2009, p. 57-58)

A leitura de *Breviário do Brasil* permite ainda evidenciar a importância do país na sua história pessoal e familiar². O Brasil é uma presença precoce na sua vida e na sua formação: aos doze anos leu a poesia de José de Alencar; na infância conheceu a revista *Tico-Tico* e leu o romance *O guarani*: “li-o um pouco surpreendida. Eu não passara ainda de Dumas e de Hugo; fiquei a pensar naquelas terras onde bramiam os rios e aconteciam inundações pavorosas; e os coqueiros do rei eram tão altos como catedrais” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 23).

Às referências biográficas junta-se um conjunto de alusões a obras e a autores de literatura brasileira, tomando assim a viagem uma natureza cultural que, por vezes, aproxima escritores – portugueses e brasileiros. João Cabral de Mello Neto, Manuel Bandeira, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, José Montello, Gonçalves Dias, Gilberto Freyre e Clarice Lispector são alguns dos escritores que marcam esta viagem, ao lado dos portugueses Pero Vaz de Caminha, padre António Vieira e Ferreira de Castro. Parece haver um cuidado de Agustina na seleção de escritores portugueses diretamente vinculados ao Brasil (é o caso de Ferreira de Castro) ou na criação de nexos de proximidade entre escritores brasileiros e portugueses. É assim que, no Recife, recorda o poeta Manuel Bandeira e a poetisa Clarice Lispector e sente, no primeiro caso, o “tom pessoano nos versos que parecem vento empurrando folhas” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 23).

² Em “Portugal-Brasil, a memória pede meia sombra”, Agustina recupera a evocação do seu precoce conhecimento do Brasil e do papel deste país na vida da sua família: “Eu comecei muito cedo a conhecer o Brasil. Meu pai foi para o Rio aos doze anos, recomendado por um tio que tinha na Baía e para quem a fortuna foi amável. É muito diferente conhecer um país como itinerário, com a consulta académica dos seus livros, e conhecê-lo de maneira quotidiana, natural e familiar. Eu conheci o Brasil assim, antes de cruzar as suas portas com o passaporte na mão” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 251-252)

Este aspeto representa um primeiro vínculo entre os dois países. Ao longo do texto, Agustina encontra outros motivos de aproximação: a descoberta do Outro torna-se, então, uma redescoberta da própria identidade.

A comparação é frequente nestas notas de viagem: espaços, realidades e comportamentos são, com frequência, vistos pela sua proximidade. Comparar significa superar imagens empobrecedoras e estereotipadas, reduzidas a lugares-comuns: “Quanto mais as regiões se distinguem em costumes e tradições, mais a curiosidade dos povos é por eles acentuada e a criação é libertada da tirania do modelo único” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 21).

Esta observação de Agustina traduz uma visão nietzschiana da arte de viajar, em termos muito similares àqueles que são propostos por Michel Onfray (2009, p. 60):

[...] não há verdades absolutas, mas verdades relativas, não há padrões de medidas ideológicas, metafísicas ou ontológicas para avaliar as outras civilizações, não há instrumentos comparativos que imponham a leitura de um lugar a partir das referências de outro, mas o desejo de deixar-se impregnar pelo líquido local, à semelhança dos vasos comunicantes.

Quando reflete sobre a natureza dos dois povos, afirma Agustina.

Os portugueses, como os brasileiros, não gostam de coisas difíceis; chegam à perfeição à custa de apurar o que é fácil. É uma maneira de viver bastante honesta, porque no sentido da glória há sempre algo de vão e predador. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 12)

As imagens de vários lugares percorridos vinculam-se, na memória, a espaços portugueses, em um exercício dominado por termos comparativos:

Se entramos em Curitiba, alegra-nos o pinheiro de altas copas, e dele dizemos que nos lembra o pinheiro litoral ou da montanha, pinheiro sempre, emblema da paisagem portuguesa. Lembra, e é diferente. As feiras [...] lembram coisas nossas. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 45-46)

Em Ouro Preto,

tudo lembra o Douro, de Portugal [...]. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 111)

São Paulo é uma cidade que tem ainda bairros residenciais arborizados com aspecto sonolento, como nas praias da Granja e Valadares [...]. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 136)

Vista do lado oposto, Cachoeira tem semelhanças com a paisagem do Douro. (BESSA-LUÍS, 1991, p. 158-159)

A comparação não significa, todavia, concessão à mimese ou uma mera procura dos vestígios da presença portuguesa no Brasil. Sendo *Breviário do Brasil* “uma digressão em torno da psicologia dos povos” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 86), interessam a Agustina muito mais traços humanos que vinculam portugueses e brasileiros – mormente quando esses traços são identificados em figuras da cultura – do que fotografias de “tipos e paisagens”, “por muito belos que sejam os monumentos por nós deixados e o nosso programa cultural que se vai desvanecendo” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 87).

A comparação também não significa uma menor adesão ao Brasil, exaltado nos seus lugares, nos seus ritmos diferenciados de região para região, no espírito dos seus lugares, nos hábitos alimentares, nas suas tradições e costumes e, sobretudo, no seu património cultural (literário, musical, arquitetónico). Bastaria, para isso, considerar o relevo concedido a personagens e episódios – factuais e lendários – da História do Brasil: o escultor e entalhador barroco Aleijadinho, o ativista anticolonial Tiradentes, a personagem lendária do escravo Chico Rei, a “rainha do Maranhão” Donana Jansen, a história de amor de Lampião e Maria Bonita, entre outros.

Breviário do Brasil é, em síntese, uma visão descentrada e aberta de um viajante, liberta de um espírito nacionalista, eurocentrado e limitado.

4.

O Oriente foi para Agustina “um mundo para desvendar, tão profundo e avassalador que deixava muito atrás a história da Europa” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 149).

Escrito em 1999, o ano que marcou a transferência de Macau para a China, o romance *A quinta-essência* abrange diegeticamente um período cronológico que se estende de 1974, o ano da Revolução de abril, até 1987, o ano em que Portugal e a China assinam a “Declaração conjunta”. Mas, nesta temporalidade diegética, são incluídos outros momentos que remontam à chegada e à ocupação portuguesa do Oriente.

O leitor acompanha as múltiplas leituras realizadas pela narradora para a reconstituição histórica de Macau: livros de viagens escritos por missionários, navegadores, diplomatas, comerciantes, funcionários régios; obras fundamentais de literatura chinesa, com destaque para o tratado militar *A arte da guerra*, escrito no século IV a.C. pelo estratega Sun Tzu (Sūn Wǔ 孙武), e *O sonho no Pavilhão Vermelho* (1715), do escritor chinês Cao Xueqin (Cáo Xuěqín 曹雪芹).

O protagonista de *A quinta-essência* sofre um processo de reconfiguração identitária na longa estadia em Macau: se inicialmente partilha alguns estereótipos associados aos orientais – por exemplo, aquele que faz de Macau apenas um paraíso do jogo –, em pouco tempo virá a sentir-se fascinado pela língua, pela literatura e pela cultura orientais. Essa reconfiguração da identidade desempenha um papel crucial no desvendamento da personalidade do poeta decadentista Camilo Pessanha: José Carlos sente uma irreprimível “paixão em descobrir aquele homem bizarro, intolerável” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 119), reconstrói a vida do poeta português no território e chega a mimetizar alguns dos seus comportamentos: é, como Pessanha, colecionador de objetos de arte; tenta tornar-se, como o poeta decadentista, um sinólogo.

A literatura oriental representa o mais relevante centro de interesse de José Carlos: é um leitor apaixonado de *A arte da guerra* e de *O sonho no pavilhão vermelho*. Inicia um aturado estudo sobre a vida de Cao Xueqin, escritor seiscentista chinês, e do seu romance inacabado, cuja leitura será determinante na vida de José Carlos, pois, durante um longo período, imagina que “viveu com ele no pavilhão vermelho, rodeado de primas, e irmãs e cunhadas e criadas que faziam uma multidão chilreante e laboriosa” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 150). A sua dedicação à língua e à literatura chinesas é reconhecida em um convite para lecionar Literatura Comparada na Universidade de Xangai, onde poderia seguir “no trilha dos poetas chineses que ele amava tanto” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 278).

A transformação profunda da identidade de José Carlos é consumada pela aceitação local de que ele é mais um habitante do território. O próprio, já muito distante das primeiras imagens – eurocêntricas – que elaborou sobre o Oriente, se afasta dos lugares-comuns que a História foi associando a esse espaço Outro:

Estava completamente outro homem desde que se entregara à vida na China. Já não despertava curiosidade em ninguém [...]. Ao pensar em como eram amáveis para ele, custava-lhe acreditar

nos horríveis casos contados por marinheiros e mercadores e que faziam na Europa grande repulsa pelo povo do Império chinês [...]. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 257)

Parecia ter entrado na pele dum mandarim. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 277)

O progressivo adentramento emocional de José Carlos, em Macau, expande-se a todos os aspetos que definem a cultura oriental. Os jardins, que passam a ocupar na sua vida um lugar preponderante quando adocece com gravidade, são uma das mais relevantes matérias de reflexão. Para além de salientar a dedicação dos jardineiros chineses – “com uma alma livre de qualquer conflito, pelo que as plantas não sentem o queixume do ser humano e se entregam aos seus cuidados” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 78) – e de analisar a arquitetura oriental dos jardins, José Carlos discorre sobre a influência que eles exerceram na cultura inglesa.

O interesse pela História de Macau é muito acentuado no romance. Caracterizado como “porta da China” e “feitoria de muitos interesses e poderes” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 167), o território é objeto de um número muito significativo de considerações que, não se circunscrevendo ao rigor da factualidade histórica, abre caminho para reflexões, comentários e juízos de valor – na sua maioria atribuídos ao protagonista – sobre o passado e o presente, e a sua relação com Portugal e o resto da Europa. Neste sentido, Agustina comenta a posição económica de Macau como entreposto portuário na costa da China a partir do final do século XVI; identifica, no passado do território, imagens de aventuras, de histórias fabulosas, de piratarias e de associações secretas; reconhece Macau como lugar de partida e de chegada de muitos viajantes e espaço impermeável a alterações de regimes políticos; valoriza, no território, o acolhimento de negociantes, viajantes temporários e missionários:

Macau, independentemente do regime que o controlava e dos poderes divididos entre portugueses e mandarins, atraía toda a espécie de viajantes em busca de negócios prósperos e fáceis, como o do ópio foi, em pleno dia e na maior impunidade. Macau era também um posto de missão religiosa, e onde, em vistas da evangelização da China, se aprendia o chinês sem correr os riscos das leis de Cantão. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 175)

Estas imagens exaustivas do passado de Macau dele fizeram, para Agustina, um lugar excecional no qual “mais talvez do que em qualquer outro lugar do mundo”, se cruzaram “as pessoas mais extraordinárias e complexas que é possível encontrar” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 177): missionários e estudiosos da língua chinesa, negociantes e aventureiros.

A presença portuguesa no Oriente – uma oscilação entre a missão do “santo” e “a ação do pirata” – é bem-sucedida porque “o português agiu sempre entre duas aspirações, verdadeiras ambas, mas impossíveis de se entenderem entre si – a do negócio e a do Quinto Império” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 79).

Se a disponibilidade emocional do protagonista de *A quinta-essência* o predispõe a ultrapassar imagens reducionistas do Oriente, tal superação é ainda confirmada por juízos de valor da narradora, nos quais esse longínquo lugar é “Um mundo [...] que deixava muito atrás a história da Europa”. Assim se poderá concluir que, se o leitor pretender fazer um exercício de comparação Ocidente-Oriente neste romance, deve partir da premissa de recusa do eurocentrismo. Dito de outra forma, o ponto de vista do Outro merece um lugar privilegiado em *A quinta-essência* e, de quando em quando, aquelas imagens do Oriente que os europeus foram perpetuando são postas em causa. É o que acontece nos comentários sobre práticas de magia, um dos elementos mais dissonantes com a cultura ocidental: “Tudo o que os europeus deturpavam, cobriam de ridículo e de horror, e raramente aprofundavam com seriedade e competência, fizera a crónica revoltante dum povo, cujo génio místico e sensual não estava ao alcance da sensibilidade ilusória do europeu” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 189).

José Carlos Pessanha tem consciência que a sua visão eurocêntrica pode ser um entrave à compreensão de rituais orientais. Refletindo sobre a importância do tempo de espera de um convidado na cultura chinesa, conclui que só terá capacidade de o compreender se abandonar a sua atitude de europeu:

Um mandarim faz-se esperar três horas em sinal de apreço pelo seu convidado. O tempo é-lhe oferecido como a maior das homenagens, e o hóspede pode desfrutar dele, chegando mais velho à entrevista, o que se define como outra honra. É difícil de perceber para o europeu e também para o chinês ocidentalizado, esta minuciosa e intrincada rede das relações. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 158)

O afastamento de Agustina de padrões de eurocentrismo civilizacional poderá sintetizar-se na metáfora: “Macau [era] um território à parte, uma espécie de Sintra do Oriente que os ingleses descobriram com o seu talento natural para ignorar o homem e confinar-se à natureza” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 260).

Comparar hábitos e costumes europeus com os chineses significa “cair na insensatez” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 108). E o pior que pode acontecer a Macau é precisamente deixar-se dominar pela cultura ocidental: a antevisão pessimista da narradora sobre o que acontecerá após a assinatura da Declaração Conjunta revela não só o fim de uma presença harmoniosa – a dos portugueses –, mas sobretudo uma visão desencantada sobre a eventual perda de identidade do território:

Macau transformava-se tornando-se como um prolongamento de Hong Kong, no estilo novaiorquino [...]. As fortalezas, as ermidas, as armas da cidade com as cinco quinas de Portugal, ornadas com cinco besantes de prata, iam desaparecer mais dia menos dia. O país de cocagne ia desaparecer. [...] José Carlos voltou à pátria. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 364-365)

Apesar da etimologia obscura, a expressão “país de cocanha” (mito medieval ao qual Brueghel, o Velho, dedicou um quadro em 1567), designa, no francês do século XIII, um país imaginário onde tudo é abundância. José Carlos regressa a Portugal porque parece antever para o território um futuro carente de identidade, mas continuará a sentir que a influência oriental na sua vida permanecerá para sempre: a casa adquirida em Lisboa “fazia [-lhe] lembrar a sua casa de Macau” e tudo à sua volta lhe parece “abaixo do seu mérito e dos seus estudos” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 370). Retoma os hábitos e a paixão pela cultura chinesa, em particular por uma narrativa que o fascinou durante vários anos: *O sonho no pavilhão vermelho*.

5.

Os textos literários convocados possibilitam uma reflexão, cuja atualidade não desapareceu, sobre a Europa de Agustina: uma Europa humanista, de valores, de disponibilidade para o Outro e de compreensão de que pode e deve ser perspetividade numa visão mais ampla que se alarga a outros continentes e a outras culturas.

Breviário do Brasil e *A quinta-essência* são narrativas que superam uma visão eurocêntrica do Outro.

Embaixada a Calígula propõe uma reflexão sobre a essência da Europa que, na visão de Agustina, radica na sua cultura e nos seus valores humanistas, assim como na disponibilidade para olhar e aprender com o Outro.

O Outro aparece a Agustina imune a uma atitude eurocêntrica e, por consequência, desvinculado de estereótipos e do que o conceito representa.

Referências

- BESSA-LUÍS, A. *A quinta-essência*. Lisboa: Guimarães Editora, 1999.
- BESSA-LUÍS, A. *Breviário do Brasil*. Lisboa: Guimarães Editora, 1991.
- BESSA-LUÍS, A. *Contemplação carinhosa da angústia*. Lisboa: Guimarães Editora, 2000.
- BESSA-LUÍS, A. *Dicionário imperfeito*. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.
- BESSA-LUÍS, A. *Embaixada a Calígula*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
- BESSA-LUÍS, A. *Ensaios e artigos (1951-2017)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- DUMAS, C. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- LOPES, S. R. O excesso da destinação como performatividade errante. In: LEÃO, I. P. de et al. (coord.). *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2017. p. 191-197.
- MACHADO, Á. M. Estudos culturais e literatura comparada: o primado da literatura. *Diacrítica*, n. 25/3, p. 81-102, 2011.
- ONFRAY, M. *Teoria da viagem*. Uma poética da geografia. Lisboa: Quetzal, 2009.

PAGEAUX, D-H. Da imagética cultural ao imaginário. *In*: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 133-166.

STEINER, G. *A ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva, 2005.

Data de submissão: 08/11/2022

Data de aprovação: 10/11/2022

VARIA



Dom Dinis de Portugal: o trovador peregrino

Dom Dinis of Portugal: The Pilgrim Troubadour

Viviane Cunha

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
vivileda@terra.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-8695-4782>

Resumo: Um dos mais profícuos reis de Portugal e um dos grandes trovadores, Dom Dinis foi, além disso, um rei peregrino, que percorreu o Caminho Português a Santiago de Compostela, fato ignorado pelos historiadores, e que Rossi Vairo (2012) trouxe à luz, tema que será aqui abordado. Com ênfase neste último aspecto – rei-peregrino –, estuda-se neste artigo alguns principais fatos da vida do grande rei e das suas relações com o seu tempo.

Palavras-chave: Dom Dinis; peregrinação; Caminho de Santiago; poesia.

Abstract: One of the most prolific kings of Portugal and one of the great troubadours, Dom Denis was also, a pilgrim king, who walked the Portuguese Way to Santiago de Compostela, a fact ignored by historians, and which Rossi Vairo (2012) brought to light, which will be discussed here. With emphasis on this last aspect – pilgrim king – this article studies some of the main facts of the life of the great king and his relations with his time.

Keywords: King Denis of Portugal; pilgrimage; Camino de Santiago; poetry.

O refrão popular diz que todos os caminhos levam a Roma; neste sentido, podemos dizer que também existem vários caminhos que levam a Santiago de Compostela, lá chegando tanto por terra como por mar. Como observou um frequentador do caminho jacobeu,

um sendeiro é esculpido passo a passo, e às vezes, com tempo e constância, avançamos. Assim nasceu na península ocidental um caminho que, hoje conhecido como *Via de la Plata*, foi o resultado de um trânsito contínuo ao longo de milênios. (MORAES, 2013, p. 1)

Assim o *Guia del camino mozárabe de Santiago – via de la Plata* começa a história deste afluente do *camino-río*, que nos conduz a Santiago de Compostela. Segundo Moraes, esta é uma opção que encanta os peregrinos que percorrem a Espanha do sul em direção ao norte, seja saindo de Granada, de Córdoba ou de Sevilha. Esta região, a saber, todo o sul da Península Ibérica, conserva tesouros culturais e históricos, gerados a partir da coexistência de mais de oito séculos entre cristãos, árabes e judeus. Isso remonta à época da Reconquista, isto é, ao momento das lutas dos povos ibero-romanos contra os mouros, com a intenção de recuperar as suas terras.

A islamização progressiva de Al-Andaluz homogeneizou a população, de maneira que no século X a identidade muçulmana já estava consolidada sobre o território, igualmente unida pelo uso da língua árabe. De mais a mais, os grupos de judeus e de cristãos que vivem com essa população muçulmana são cada vez mais minoritários (PÁRAMO DE VEGA, s/d, p. 165, tradução minha)¹

Entre outros caminhos, seja na Espanha ou alhures, há dois caminhos a Santiago, bem conhecidos pela tradição, que possuem uma relação com a literatura medieval: o caminho francês e o caminho português.

O caminho português, objeto deste estudo, também conhecido como “caminho dos trovadores”, foi restabelecido há algumas décadas, sob os auspícios da *Xunta de Galicia*. No *Prólogo* do guia do *Caminho*

¹ No original: “Las jarchas son el mejor ejemplo de la arabizacion que experimentaron los cristianos de al-Andalus. Son los versos finales que se anaden a un tipo de poemas cultos (muwashahah o moaxaja) compuestos en árabe o hebreo. La peculiaridad de las jarchas es que estan escritas en mozárabe, es decir en una variedad del latin surgida en al-Andalus pero muy influenciada por la lengua arabe. Esta variedad poetica se origina en el siglo XI y es la muestra mas antigua de poesia lirica redactada en lengua romance. Las jarchas presentan ademas de arabismos palabras hebreas, pues no hay que olvidar que en la sociedad andalusi convivian las tres lenguas.”

central português, publicado pela AGACS (Associação Galega dos Amigos do Caminho de Santiago), em 2006, José Antonio de la Riera assinala bem as diferenças entre os dois caminhos já citados:

Se o caminho francês é o caminho da épica, o caminho português é o caminho da lírica. O peregrino não encontrará aqui os planaltos desolados do caminho francês, nem tocará o céu com as mãos em altíssimas montanhas, nem tampouco sairá a seu passo nenhum Roldán, nenhum Carlomagno, nenhum Mio Cid, mas na profundidade das “fragas”, no silêncio das encruzilhadas, perto dos cruzeiros milenários sairão a seu passo as sombras amáveis dos trovadores: Bernal de Bonaval, Martín Codax, Meendiño, el Rey D. Dinís, desfiando cantigas de amigo ao entardecer do antigo mar do ocidente (RIERA, 2006, p. 6)

Tal passagem do texto de Riera é muito significativa uma vez que sintetiza em um parágrafo o essencial dos dois caminhos da Península Ibérica a Santiago de Compostela. Na realidade, o denominado “caminho da épica” abrange os quatro caminhos provenientes da França, arrolados em seguida. Na *Via Podiensis*, considerada a mais antiga dos caminhos franceses, está situado o santuário da Virgem Negra, onde se reúnem, em *Puy-en-Velay*, os peregrinos oriundos do nordeste da Europa. A *Via Tolosana*, que tem início na Itália, passa por *Toulouse*, cidade que é cenário de vários relatos de milagres marianos e de São Tiago. Ali se situa a basílica de *Saint Sernin*, de grande importância na rota dos peregrinos, por ser um local de encontro deles. A *Via Turonensis*, cujo nome remete a Tours – a sua catedral abriga o corpo de *Saint Martin*, um dos padroeiros da França – tem início um pouco mais ao norte, isto é, na antiga basílica medieval de *Saint Denys*, hoje catedral (desde 1996), local em que se reúnem os peregrinos provenientes de outros lugares setentrionais, a qual situa-se nas proximidades de Paris.

Há que se incluir também a *Via Lemovicencis*, a qual se centra na região do *Limousin*, e tem em São Leonardo de Noblat o seu centro religioso, bem como um lugar de assistência aos peregrinos. Os peregrinos que partem dos citados caminhos franceses se reúnem em um único caminho a partir de *Puente la Reina*, cidade situada ao norte da Espanha, e com pequenas bifurcações ou desvios, a partir daí eles perfazem o trajeto até Santiago de Compostela.

É esse caminho que é considerado o da épica, pois é o cenário da mais antiga epopeia em língua românica, a *Canção de Rolando* (fins do século XI), transcorrida na vila de *Roncesvalles* – entrada do caminho francês na Espanha – situada nos Pirineus, um dos locais mais famosos da peregrinação, pelo fato de ali ter transcorrido a “batalha de Roncesvalles”, empreendida pelos *Doze Pares* de Carlos Magno contra os muçulmanos, que haviam tomado a Península Ibérica em 711, batalha que foi chefiada pelo seu sobrinho Rolando. A partir dessa gesta, a luta entre muçulmanos e cristãos passou a ser o tema de várias narrativas épicas na Idade Média.

Também o herói nacional espanhol, Rodrigo Diaz de Vivar, mais conhecido como “El Cid”, nasceu nas proximidades de Burgos, cidade que faz parte desse caminho setentrional da Península, no qual ele se encontra enterrado na catedral de Santa Maria de Burgos. Apesar de as suas façanhas terem ocorrido em outros lugares da Espanha, partindo do norte em direção ao sul, as quais são narradas no *Cantar de Mio Cid* (considerada a epopeia de fundação da nacionalidade espanhola) a sua história, começando no *caminho francês*, também está relacionada ao caminho da gesta. É assim que o caminho do norte da Espanha – que vai de *Roncesvalles* até a Galícia, lugar em que se encontra o túmulo de São Tiago Apóstolo – passou a ser considerado o *caminho da épica*.

De maneira perpendicular ao *caminho francês*, e seguindo-se verticalmente do sul para o norte, encontra-se o *caminho português*, poeticamente chamado de *caminho dos trovadores*. Com efeito, o mais famoso dos trovadores, o rei Dom Dinis e a sua piedosa esposa, a Rainha Isabel, percorreram esse caminho enquanto peregrinos, desde Portugal até o túmulo do Apóstolo, na Galícia. Enquanto a presença da rainha de Portugal está bem documentada e é bastante conhecida, a presença de Dom Dinis no caminho do apóstolo havia sido ignorada até pouco tempo atrás.

Como escreveu muito bem Giulia Rossi Vairo (2010), os historiadores não se detiveram muito na imagem piedosa do Rei Lavrador (assim cognominado pelo enorme apoio que deu à agricultura e também por ter ordenado a plantação do extenso pinhal de Leiria), sempre ressaltando a imagem do rei forte, conectado com a cultura e com as questões de Estado. A propósito, esse fato tem uma relação com as Grandes Navegações Portuguesas, pois as naus que navegaram pelo Novo Mundo foram construídas com a madeira retirada daqueles pinhais de Leiria.

É sabido que Dom Dinis fundou a primeira universidade portuguesa em Lisboa-Coimbra (houve uma oscilação inicial, entre uma

e outra cidade), passando definitivamente a Coimbra no século XVI; instituiu a língua portuguesa como a língua oficial do reino de Portugal; mandou traduzir inúmeras obras do *scriptorium* do seu avô Afonso X, para o português; além de ter sido o grande poeta das cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de mal dizer, das quais nos chegou uma partitura musical, contendo sete cantigas de amor, encontradas em um pergaminho fragmentado, que foi descoberto pelo professor Harvey Sharrer, da Universidade de Berkeley, nos EUA, em 1990.

Rossi Vairo conclui muito bem que o Rei Lavrador foi, com o decorrer dos anos, substituído pelo Rei Civilizador e pelo Rei Poeta e Culto (ROSSI VAIRO, 2009, p. 10)

No fim do século XIII, Lisboa se tornou um importante centro de cultura. Deslocando a Corte Real para o sul da Península Ibérica, de uma maneira estratégica e ponderada, distanciando-a também da corte da Galícia, Dom Dinis, como já referido, instituiu o português como a língua oficial do reino. Ele antecipa assim, com a prática generalizada do ensino, a instauração de um instrumento decisivo para reforçar, independentemente da classe social de que cada um faz parte, a unidade política, religiosa e cultural entre todos os membros da comunidade lusófona.

Dom Dinis nasceu em Lisboa, em 1261, filho de Afonso III e de Beatriz de Castela. Além de ser um rei trovador, assim como o seu avô Afonso X, rei de Castela e Leão, um dos seus atos mais notáveis foi a adoção da língua portuguesa nos documentos oficiais, que eram antes escritos em latim. Dom Dinis foi o primeiro rei português a assinar os documentos oficiais com o seu nome completo, do que se presume que ele tenha sido o primeiro rei português não analfabeto. O seu pai, o quinto rei de Portugal, que viveu na França, se esforçou para dar-lhe uma educação superior, proporcionada por bons preceptores e por mestres qualificados.

Poeta e protetor dos trovadores, Dom Dinis foi também chamado de “rei poeta” ou de “rei trovador” em razão das canções que ele compôs e do desenvolvimento da poesia cortês que floresceu durante o seu reinado. Ele permaneceu no poder até a sua morte em Santarém, em 1325, e foi inumado no convento de São Dinis, em Odivelas. Os últimos anos do seu reinado foram marcados por conflitos internos.

No fim do século XI e no começo do século XII, na época da reorganização eclesiástica da Península Ibérica, várias sedes episcopais foram ocupadas, em Portugal, por clérigos provenientes da França meridional. Efetivamente, os clérigos do Quercy estabelecem relações

mais ou menos estreitas com Portugal e ocupam de maneira intermitente as sedes episcopais. O mais antigo desses prelados é Géraud, monge de Moissac, e depois da Daurade de Toulouse, que se torna arcebispo de Braga, onde ele morre em 1108. O seu antigo biógrafo, Bernard, beneditino de Moissac, torna-se também bispo de Coimbra (BOURDON, 1948, p. 182).

No fim do século XIII e no transcorrer de todo o século XIV, um número considerável de franceses do Midi foi se instalar como arcebispos, bispos, dignitários de capítulos ou de simples cônegos e de prebendários em vários bispados portugueses. Este fato terá uma importância crucial para reunir a Coroa Portuguesa a Roma e ao papado. Outro fator que poderia explicar os laços que unem Portugal ao Quercy é a peregrinação a Nossa Senhora de Rocamador. Desde o fim do século XII, os peregrinos lusitanos frequentavam a vila francesa de Rocamador. O rei Sancho I, o segundo da dinastia portuguesa, doa ao santuário mariano, no dia 15 de outubro de 1193 a vila de Soza, situada entre Coimbra e Porto. No século seguinte, há um hospital e uma confraria dedicados a Nossa Senhora de Rocamador em Soza e Coimbra, fundadas talvez por volta de 1250, certamente sob o episcopado de Aymeric d'Ébrard, o qual será abordado mais à frente. Uma rica senhora burguesa, de Coimbra, Boa Peres lega à sua filha Teresa, em novembro de 1286, uma estátua de Santa Maria de Rocamador. A peregrinação ao santuário francês criou assim laços duráveis entre as duas regiões, que ademais possuem línguas próximas (BOURDON, 1948, p. 180).

No domínio da cultura, Sancho I, sendo ele também poeta, envia numerosos bolsistas portugueses para várias universidades estrangeiras na Europa. Todavia, não é senão no fim do século XIII, que ocorre uma nomeação episcopal que vai acarretar consequências importantes para o Quercy e as suas relações com o reino lusitano. Com efeito, em 1279, Aymeric d'Ébrard, originário de uma família nobre de Cajarc, na diocese de Cahors, arqui-diácono de Palencia, em Castela, é escolhido pelo papa Nicolau III, em virtude do seu direito de reserva, para suceder ao bispo Matheus, na sede de Coimbra. Essa escolha não é por acaso: além de suas qualidades pessoais, Aymeric conhece o meio ibérico, pelo fato de ocupar uma cadeira episcopal na Espanha; além do fato de não estar ligado à monarquia portuguesa, quando surge um conflito depois de 1266. Ele será mesmo um dos atores do acordo passado em 1289, entre o rei

português e o papado, tratado que leva no ano seguinte ao levantamento do interdito eclesiástico ao reino.

O abade Pierre David, que ensinou durante vários anos História da Idade Média, em Coimbra, arrolou uma lista impressionante de clérigos que tinham vindo do Quercy (cf. BOURDON, 1948, p. 181).

O primeiro, em data, desses clérigos do Sul da França levados para Portugal, é Aymeric d'Ébrard. Acreditava-se que ele tivesse sido o preceptor de Dom Dinis, e, por consequência, teria ensinado ao rei-poeta a compor canções *en manière de proençal*, o que é falso, como o afirmam todos os historiadores. De acordo com Bourdon, o abade Pierre David mostra que isto não se trata senão de uma “lenda tenaz”, da qual é preciso buscar as origens em uma hipótese emitida no século XVII pelo frei Francisco Brandão, na obra *Monarquia lusitana* (BOURDON, 1948, p. 181).

Essa obra é um conjunto de oito volumes, começada em 1597, pelo cronista frei Bernardo de Brito, que escreveu os dois primeiros volumes. Mais tarde, outros cronistas a continuaram: António Brandão escreveu o terceiro e o quarto volumes; Francisco Brandão escreveu o quinto e o sexto volumes, sendo esses dois últimos sobre o rei Dom Dinis.

As relações entre a Santa Sé e a Coroa portuguesa haviam sido rompidas há pouco mais de treze anos. Aymeric d'Ébrard foi um daqueles que se empenharam mais ativamente em colocar um termo a isso, que teve fim entre 1289-1290. O seu nome continua ligado, como o noticia bem o *Livro das kalendas*, do Capítulo de Coimbra, à introdução em Portugal da festa de *Corpus Christi*, instituída por Urbano IV desde 1264. Aymeric d'Ébrard havia “povoado” o Capítulo de Coimbra com alguns dos seus parentes e dos seus vizinhos.

Outro clérigo que teve uma importância na educação do rei Dom Dinis é Domingos Anes Jardo, que desde jovem recebeu uma educação aprofundada na Universidade de Paris. De retorno ao reino português, ele foi convidado por Afonso III para ser o seu capelão-chefe e membro do seu Conselho.

O seu filho, o rei Dom Dinis, fê-lo chanceler do reino e contribuiu junto à sua elevação à cadeira episcopal, a princípio em Évora (1283), onde ele permaneceu até 7 de outubro de 1289, data em que o papa Nicolau IV o transferiu para a diocese de Lisboa. Domingos Jardo encarregou-se da construção do Hospital São Paulo (hoje convento de

Santo Elói, em Lisboa), destinado não somente ao ofício divino, mas também à promoção das Letras, da qual o reino tanto precisava².

Além de estimular a tradução de diversas obras religiosas e laicas na língua vernácula, tanto em um ambiente cortês quanto monástico, o Rei Lavrador herda a veia poética e a erudição do seu avô Afonso X, o Sábio, e prossegue no impulso da literatura portuguesa.

Coimbra é uma cidade historicamente universitária, por causa da sua Universidade, uma das mais antigas da Europa e das maiores de Portugal. Ela foi fundada em 1290 como de *Estudos Gerais Portugueses*, por Dom Dinis, cuja corte se encontrava em Lisboa; teve assim instalações nas duas cidades e foi definitivamente instalada na cidade banhada pelo Mondego em 1537.

Na história recente, a população estudantil da Universidade de Coimbra teve um importante papel ativo na defesa do Estado Novo. Uma das cidades mais antigas do país, Coimbra foi a capital de Portugal antes de Lisboa, até 1255, onde se encontra o primeiro Panteão Nacional: o Mosteiro de Santa Cruz.

Dom Dinis mandou substituir o latim pela língua portuguesa nos documentos oficiais e instituiu a língua portuguesa como língua oficial do Reino de Portugal. Da mesma forma que o seu avô Afonso X, Dom Dinis encomendou a tradução de várias obras do *scriptorium* de Toledo para a língua portuguesa. Com efeito, o *scriptorium* de Toledo, sob a direção de Afonso X, traduziu obras do árabe, do hebraico, do grego e do latim; e esta tradição continuará em Portugal, desde o reino de Dom Dinis. Isso mostra as boas relações entre as diferentes comunidades: árabe, judaica e românica, que começou com o rei Afonso III, o seu pai.

Os sete séculos de presença muçulmana na Espanha, de 711 a 1492, marcaram profundamente a realidade histórica e cultural da Península Ibérica, possibilitando o surgimento de uma civilização, a de al-Andalus – termo usado pelos autores árabes da Idade Média para designar a Espanha muçulmana. As grandes realizações arquitetônicas, como a Mesquita de Córdoba e a Alhambra de Granada, e também a arte *mudéjar*, e ainda, no campo intelectual, o pensamento de Averróis e o de Maimônides, constituem obras essenciais do patrimônio de al-Andalus.

² Cf. NORTE, 2013, p. 314.

Na corte de Afonso X trabalharam vários músicos árabes e judeus que também influenciaram a poesia: a forma poética das *Cantigas de Santa Maria*, o *zegal*, por exemplo, é de origem árabe.

As *jarchas* são o melhor exemplo da arabização que os cristãos de al-Andalus viveram. Estes são os últimos versos que são adicionados a um tipo de poemas cultos (*muwashahah* ou *moaxaja*) compostos em árabe ou hebraico. A particularidade das *jarchas* é que são escritas em moçárabe, ou seja, em uma variedade do latim que surgiu em al-Andalus, mas foi fortemente influenciada pela língua árabe. Esta variedade poética teve origem no século XI e é a amostra mais antiga de poesia lírica, escrita em língua românica. As *jarchas* também apresentam palavras hebraicas, pois não devemos esquecer que na sociedade andaluza coexistem as três línguas. (PARAMO DE VEGA, s/d, p. 165, minha tradução do espanhol)³

Foi o pai de Dom Dinis, Afonso III, de Portugal, que levou da França, novas correntes literárias, de maneira que o seu filho pôde assistir à floração dessa arte, que acompanhava as outras cortes peninsulares e mesmo europeias. O rei Dinis assistia e contribuía a essa floração: ele foi um dos grandes e um dos mais fecundos trovadores do seu tempo.

O professor, poeta e ensaísta Nuno Júdice publicou uma boa edição, porém, não crítica, na qual apresenta a totalidade de 137 cantigas de D. Dinis, assim organizadas: 71 cantigas de amor, 52 cantigas de amigo, 3 pastorelas e 11 cantigas satíricas de escárnio e de maldizer (cf. JÚDICE, 1997, p. 7-15).

Sete dessas cantigas chegaram até os dias de hoje, com a música original, descobertas pelo Professor da Universidade de Berkeley, Harvey L. Sharrer, nos arquivos da Torre do Tombo, em Lisboa, sobre um pergaminho que servia de cobertura a um registro notarial do século XVI, mais conhecido hoje como “Pergaminho Sharrer”.

³ No original: “Las jarchas son el mejor ejemplo de la arabizacion que experimentaron los cristianos de al-Andalus. Son los versos finales que se anaden a un tipo de poemas cultos (muwashahah o moaxaja) compuestos en árabe o hebreo. La peculiaridad de las jarchas es que están escritas en mozarabe, es decir en una variedad del latin surgida en al-Andalus pero muy influenciada por la lengua arabe. Esta variedad poética se origina en el siglo XI y es la muestra más antigua de poesía lírica redactada en lengua romance. Las jarchas presentan ademas de arabismos palabras hebreas, pues no hay que olvidar que en la sociedad andalusi convivian las tres lenguas.”

O repertório de Dom Dinis representa uma coleção de toda a produção dos trovadores da Península Ibérica e dos outros lugares, pois contém quase todas as formas métricas, retóricas e quase todos os temas usados na poesia medieval. É ao rei-trovador que devemos o uso dos termos: *dobre, mordobre, palavra rima*, etc.

Os exórdios das canções: *Quer 'eu em maneira de proença* (25, 99) ou *Proençaes soen mui bem trovar* (25, 86); o uso de gêneros como a *pastorela* e o da *cantiga de mal casada* (essa última incluída no *corpus* de cantigas de amigo); ou ainda as citações dos casais, mais característicos do gênero narrativo: *Tristam e Iseu; Flores e Brancafrol*, (cf. cantiga de amor 35), mostram claramente a influência vinda do outro lado dos Pirineus na poesia do rei D. Dinis.

Como aponta Rossi Vairo, o Rei Lavrador, nos anos seguintes, foi substituído pelo “rei civilizador e pelo rei poeta e letrado”.

Todavia, ainda não foi verdadeiramente investigado o rei D. Dinis, “filho obediente da Santa Igreja de Deos”, como ele próprio se proclama, muito oportunamente, no testamento de 1323, mas também como ele é definido pelo Papa João XXII em diversas cartas dirigidas a ele e aos seus familiares, antes e depois do seu falecimento (ROSSI VAIRO, 2009, p. 10)

Depois de analisar vários documentos (correspondências entre o rei e o Papa), Rossi Vairo conclui que D. Dinis teria peregrinado a Compostela de 12 de janeiro a 22 de fevereiro de 1318, ou seja, um total de 41 dias. A confirmação disso é a carta apostólica de João XXII (hoje ainda inédita), datada de 14 de março de 1318, na qual “o Papa concede ao rei D. Dinis a possibilidade de conceder-lhe a remissão total dos pecados *in articulo mortis*, precedida de uma confissão” enviada como “resposta a uma súplica do soberano”, que deve ter sido anterior à viagem ser empreendida.

Segundo Rossi Vairo, poder-se-ia afirmar que 1318 apresentou-se para o reino português como um ano de trégua, um ano “suspenso” entre as primeiras e as mais concretas manifestações do conflito de 1317 e a eclosão violenta e definitiva da guerra civil (1319-1324). Várias iniciativas empreendidas pelo rei Dom Dinis durante o ano de 1318, nos meses que se seguiram à peregrinação a Compostela, sugerem uma pacificação familiar e uma diminuição das tensões, o que pode ser

atribuído à experiência espiritual vivida pelo soberano (ROSSI VAIRO, 2009, p. 15). A decisão de peregrinar

parece surgir de uma urgência interior do monarca: tem 57 anos, uma idade já bastante avançada para enfrentar uma tal viagem, fisicamente muito cansativa [...] Porém, nos últimos tempos, por mais [de] uma ocasião, deve ter parado para meditar sobre a caducidade do ser humano e a vaidade das coisas terrenas, com uma atitude que bem se reflecte na súplica enviada ao Papa, remontando a este mesmo período. Por certo, as fricções familiares, que tinham começado a manifestar-se de uma forma mais evidente no ano anterior, podem ter pesado na decisão de D. Dinis de cumprir um acto tão emotiva e espiritualmente envolvente. Também o desejo do soberano de recomendar ao santo a alma do pai D. Afonso III, cuja memória é omnipresente em cada auto ou acção do rei, pode ter influenciado a sua resolução (ROSSI VAIRO, 2009, p. 15)

Além das motivações espirituais e devocionais, uma motivação concreta que teria impelido o soberano a empreender a peregrinação ao norte da península, em um período de inverno rigoroso, teria sido a morte prematura do neto, no primeiro ano de vida, como observa Rossi Vairo, a partir do cronista Rui de Pina: o menino Denis conclui a sua breve existência provavelmente no final do primeiro ano, deixando o avô [Rei D. Denis] desnorteado, como comprovam as palavras do cronista Rui de Pina: “el rey foy tam anoxado e triste que no sabia nem podia com nenhuma cousa ser ledo nem consollado”. Tal foi o sofrimento manifestado pelo soberano que chamou a atenção do Pontífice que, poucos meses depois, em 10 de junho de 1318, [ele endereçou] ao rei, e não aos pais da criança, uma afetuosa e sincera carta de condolências, de afeto paterno, pela morte não de qualquer parente, mas de *l'infante bone memorie Dionisii nepotis* (ROSSI VAIRO, 2009, p. 16).

Na Idade Média, era comum uma pessoa em peregrinação buscar a salvação da sua alma ou de alguém com quem se relacionasse e até mesmo por procuração de outros. Muitos nobres delegavam a outras pessoas da sua confiança percorrer a *via peregrinalis*, porque não podiam, por vários motivos, fazer a peregrinação eles mesmos. O caso de Blanche de Castille é bastante singular: depois de ter se preparado ritualmente para seguir o caminho até o túmulo do apóstolo Tiago, na Galícia, acabou realizando o

seu desejo na própria cidade de Paris, onde havia uma igreja consagrada ao santo, por instrução do bispo daquela diocese.

Na época medieval, a peregrinação tinha várias regras e obrigações, como veremos a seguir:

[...] era regra não escrita ir em peregrinação a Compostela pela salvação da alma do defunto, durante o primeiro ano da morte do parente: assim fez a rainha Isabel quando, falecido o consorte a 7 de Janeiro de 1325, se encaminhou no mês de Julho daquele mesmo ano para rezar sobre o túmulo do Apóstolo pela alma do marido e recomendá-la a Deus. Da mesma maneira, é possível que D. Dinis tenha decidido ir em peregrinação logo a seguir à morte do neto, quase a querer chegar ao destino ainda antes de se completar o primeiro aniversário do nascimento do infante (12 de Fevereiro), no qual tinha depositado as grandes esperanças, suas e do reino (ROSSI VAIRO, 2009, p. 16)

A preparação para a peregrinação envolvia várias etapas e vários rituais na Idade Média. Em geral, alguns ritos ou deveres tinham que ser cumpridos na véspera da partida, tais como a confissão, a assistência à santa missa e a reza do terço, *topoi* que podem ser confirmados nas *canções piedosas* que cantavam os peregrinos quando percorriam o caminho, além dos textos oficiais, é claro. Era preciso também uma carta de autorização/apresentação do abade ou do bispo local de onde partia o peregrino. Esse tinha que estar em boas relações com os seus parentes, os seus vizinhos e os seus amigos, devia ter as suas dívidas quitadas, enfim, era preciso ter a consciência tranquila e estar em paz consigo mesmo. O caminho compostelano se tornou dessa forma a via penitencial por excelência, o qual, pela mediação de São Tiago, os peregrinos recebiam o perdão e os meios de obter a sua salvação. Rossi Vairo confirma isto no seu texto:

No século XIV, a peregrinação a Compostela tornou-se a expressão de uma devoção pessoal pelo santo ou da preocupação pela salvação da própria alma e daquela dos seus defuntos, ou de um defunto em particular. Além disso, esta podia ser fruto de um voto ou de um acto penitencial imposto pelo confessor, possivelmente a cumprir-se pessoalmente ou, em alternativa, por interposta pessoa (ROSSI VAIRO, 2009, p. 15)

Os vínculos do *caminho português* com São Tiago Maior começam com a sua pregação na Península Ibérica. Diversos historiadores tudenses refletem sobre a tradição imemorável que situa Tiago como evangelizador de Tui, ponto de entrada da rota jacobea na Galícia. O apóstolo inclusive designaria um dos seus discípulos, Santo Epiácio, como o primeiro prelado tudense.

Mas é Padrón, situada nessa mesma rota, o principal teatro da pregação do apóstolo, no noroeste peninsular. Isso se evidencia principalmente no promontório de Santiaguinho do Monte, lugar em que o peregrino pode encontrar vestígios, que, segundo a tradição, lembram os seus milagres e as suas passagens. Porém, o mais importante é que nessas terras, Tiago realizou a sua viagem depois de morto, considerada pela tradição como a *Translatio*, a qual é relatada no Livro III, Capítulo 1, do *Codex Calixtinus* e na *História Compostelana*. Segundo tais fontes, o corpo de Tiago foi trazido de Jerusalém, local em que foi decapitado (no ano 44), para a Península Ibérica – em uma barca de pedra, guiada por anjos, acompanhado dos seus dois discípulos mais importantes – Atanásio e Teodoro – atravessando o Mar Mediterrâneo e depois a Costa Atlântica, seguindo por via fluvial, através do rio Ulla, chegando a Iria Flávia, local em que o apóstolo havia pregado pela primeira vez, na Península.

Conforme Riera (2006, p.5-6), nesse caminho português, recentemente restaurado, “os antigos nomes [voltaram] a ressoar nos ouvidos dos peregrinos”, como, por exemplo, *Ponte das Febres*, local em que morreu São Telmo, em 1251, vitimado por uma doença, durante o percurso para Santiago de Compostela.

Além desse, os topônimos antigos prosseguem na relação de Riera e é a partir da sua relação (cujos nomes estão em itálico), que cito alguns deles, seguidos de meus comentários. São eles: *Rúa dos Cavaleiros*; *A Vrea Velha da Canicouba*; *Santa María de Alba*, esta última localizada na Província de Pontevedra, local onde se hospedou a rainha Santa Isabel de Portugal, em 1325, quando se dirigia ao santuário compostelano, depois da morte do seu marido, o rei Dom Dinis, a fim de rezar pela sua alma. Consta que a rainha piedosa teria feito duas peregrinações à Galícia, uma delas oficial, da qual há vasta documentação, e outra a pé; todavia, como assegura Maria de Lourdes Cidraes, dessa última não há registro histórico.

Segundo a pesquisadora portuguesa, quando D. Dinis adocece, em Santarém, a rainha o acompanha, tratando-o pelas suas mãos. No dia da morte do marido, em sinal de dor e de luto, Isabel veste o hábito de Clarissa. A seguir às exéquias, realizadas na igreja do antigo mosteiro de Odivelas, a rainha viúva partiu em peregrinação a Santiago de Compostela. Da sua visita ao santuário do apóstolo ficou a memória da magnificência dos presentes que levou. Do arcebispo de Santiago recebeu um bordão de peregrina. Alguns biógrafos relatam uma segunda peregrinação que a rainha teria feito a pé. No entanto, não consta da primeira biografia nem de outros documentos coevos, não tendo fundamento histórico (CIDRAES, s/d).

Percorrendo o caminho português chega-se a Iria Flávia (topônimo a partir do nome do imperador romano Flávio Vespasiano), lugar em que o apóstolo Tiago pregou pela primeira vez, durante a sua estadia na Hispânia. O corpo e a cabeça do apóstolo teriam permanecido pouco tempo em Jerusalém, os seus restos mortais foram então trazidos pelos seus discípulos Teodoro e Atanásio, em uma barca, que atravessou o Mar Mediterrâneo e depois o Oceano Atlântico; em seguida, chegando na costa da Galícia, seguindo o rio Ulla, parou em Padrón, onde o barco estava amarrado a uma pedra (*pedron* em galego). Esta pedra era uma antiga ara dedicada a Netuno e atualmente encontra-se na Igreja de Santiago, em Padrón, uma bela igreja construída em pedra local, acessível por uma escadaria, onde há uma imagem da Virgem na entrada, adornada com algumas cruces, e se chama São Tiaguinho. Depois de sepultar o corpo do apóstolo, os dois discípulos continuaram a pregar em Iria Flávia, que além de ser um *locus* importantíssimo, por estar relacionado com a história de São Tiago, possui a bela *Colegiata Santa Maria de Adina*, dos séculos XII e XIII, e um cemitério anexo, onde Rosalía de Castro foi enterrada, em 1885. Hoje, a grande poeta galega descansa no Panteão dos galegos ilustres, na igreja de Santo Domingo, em Santiago de Compostela, para onde foi trasladada em 1895, isto é, na terra onde nasceu. Encontra-se enterrado naquele cemitério (o de Iria Flávia), sob uma oliveira, o escritor galego, que recebeu o prêmio Nobel de Literatura, José Camilo Cela. Nas proximidades do cemitério está situado o museu dedicado ao escritor. Ainda de acordo com Riera há outros locais que fazem parte do caminho português: *Rúa*, *Rueiro*, *Anteportas*, povoados situados na Paróquia de Iria Flávia (RIERA, 2006, p. 5-6).

Situada neste percurso do caminho português é de se notar o santuário de “Nosa Señora da Escravitude”, assim denominada pelo fato de que um agricultor, a caminho de Santiago, ali parou para beber água da sua fonte, a qual está localizada aos pés da igreja. Ele ficou curado da sua enfermidade, o que quer dizer que Nossa Senhora o livrou da sua “esclavitude” ou da sua “escravitude”.

A *Rúa de Francos* oculta uma calçada romana, no seu bosque; conserva também a ermida de São Martinho e possui um dos mais belos cruzeiros de estilo gótico, que pode ser datado dos séculos XIV ou XV. Há nele inscrições que indicam terem sido enterradas ali as crianças que não tinham sido batizadas. Os locais até Santiago prosseguem na enumeração de Riera (2006, p. 5-8), mas creio ter dado uma ideia, ainda que singela, da maravilha e da importância histórica desses lugares que circundam o caminho português.

O historiador da Universidade do Porto, Humberto Baquero Moreno, no seu artigo intitulado “Vias Portuguesas de Peregrinação a Santiago de Compostela na Idade Média”, informa-nos que, desde o sul de Portugal, havia um caminho de peregrinação; mas na região do Algarve os raros peregrinos preferiam optar por via marítima até à Galícia.

Ao norte de Portugal, havia na Idade Média, pelo menos três vias de acesso à Galícia: uma que se dirigia a Braga, Ponte de Lima, Valença e Tui; outra que saía do Porto, em direção a Barcelos, Ponte de Lima e Tui; e uma terceira via, que ia do Porto, passando por Guimarães, e em seguida a Braga, apenas para citar as cidades mais conhecidas (cf. BAQUERO MORENO, s/d).

O estudo de Baquero Moreno, que nos orienta, é muito importante do ponto de vista documental, visto que se baseia em documentos portugueses, que pertencem ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo e da Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, arrolados em apêndice pelo autor.

O trabalho do professor Baquero Moreno prima por dois tópicos interessantes que desenvolve: menciona as “estalagens” que se encontram por todos os lugares dos caminhos, de Portugal até a Galícia; e relata um episódio real que aconteceu no caminho, envolvendo um casal alemão: Pedro e Jacomina. Eis o relato: três vaqueiros surgiram repentinamente diante dos peregrinos alemães, enquanto percorriam o “caminho”, mais precisamente em Nisa, local em que um dos homens acabou “dormindo com a moça”, isto é, violentou-a. Os alemães se

queixaram ao juiz Álvaro Diaz, que mandou prender Gonçalo Borrinho, o suposto agressor. Apesar de o casal dizer que não era Borrinho o agressor – antes de retomar a peregrinação, uma vez que queriam estar com a consciência tranquila, ao chegarem aos pés do apóstolo – o infeliz homem continuava preso; porém, conseguira finalmente fugir, e acabou por obter o indulto, após pagar uma fiança de mil reais (cf. BAQUERO MORENO, s/d, p. 83).

O atual caminho português, recuperado enquanto patrimônio, nos últimos anos, parte da Sé de Lisboa e segue em direção ao Norte, havendo duas possibilidades até Coimbra, que depois prossegue em dois caminhos, um, mais próximo da costa atlântica: Sintra, Batalha, Porto, Viana do Castelo, daí seguindo para Pontevedra, Padrón, Santiago – para citar apenas os locais mais conhecidos –; e outro mais próximo da Espanha, que tem início em Faro e prossegue por Évora, Nisa, Castelo Branco, Guarda, Bragança, Ourense, Santiago.

Resta lembrar que os vilarejos – por onde passavam os peregrinos até chegarem a um lugar que possuía um alojamento importante, como os grandes hospitais construídos nos vários caminhos – são de grande importância para se conhecer melhor os símbolos religiosos, espalhados pelos lugares mais insólitos, tais como os cruzeiros, pequenas ermidas que guardam uma iconografia, às vezes ingênua, ex-votos, enfim, a própria arquitetura, cuja singeleza contrasta com as igrejas dos santuários mais conhecidos. Nesses vilarejos, os peregrinos medievais deixaram também as marcas profundas da sua religiosidade. Quem eram esses peregrinos? O famoso historiador de arte Émile Mâle, em uma obra sobre os santos companheiros de Jesus, diz que se encontravam nas vias de peregrinação “os ricos, os homens de poder e aqueles que tinham apenas a sua alma para ser salva” (MÂLE, 1958, p. 101), sintetizando assim de maneira poética os estamentos sociais que frequentavam as rotas da fé.

O significado simbólico do caminho de Santiago de Compostela pode ser sintetizado nas palavras de Díaz y Díaz:

Não se trata de um simples caminho devocional, mas de uma possibilidade excepcional, para uma real e verdadeira conversão; pois essa permanecerá para sempre ligada, para os peregrinos, às lembranças e aos votos e resultados da peregrinação. O sentido subjacente dos atos e dos símbolos da autêntica e profunda devoção a esse grande apóstolo, nos aparece então, sob uma nova luz, a partir das interpretações alegóricas da época. E as consequências

espirituais da peregrinação se tornam ainda mais claras, para os fiéis do século XII, visto que se lhe apresentam o caminho de São Tiago como o meio mais exigente, mas também o mais frutuoso para a sua conversão e salvação (DÍAZ Y DÍAZ, 1992, p. 6, tradução minha)⁴

Referências

BAQUERO MORENO, Humberto. Vias portuguesas de peregrinação a Santiago de Compostela na Idade Média. *História: revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, [S. l.], v. 3, 2019. Disponível em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5824>>. Acesso em: 9 nov. 2022.

BOURDON León. I. Français du Midi dans les évêchés portugais (1279-1390). À propos d'un ouvrage récent. In: *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 61, n. 3-4, p. 180-183, 1948. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1948_num_61_3_5655>. Acesso em: 30 out. 2022.

CIDRAES, Maria de Lourdes. *Isabel de Aragão, Rainha Santa: da História ao Mito*. Conferência pronunciada na Associação das Antigas Alunas do Instituto de Odivelas (AAAIIO). No. XXX/19XX. [sic]

DÍAZ y DÍAZ, Manuel. Interprétations du pèlerinage jacobéen. In: *Les traces du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle dans la culture européenne*. Colloque organisé par le centre italien d'études compostellanes et par l'université de Tuscia, Viterbe en collaboration avec le Conseil d'Europe, Viterbe (Italie) 28/09 - 01/10/1989. *Patrimoine Culturel*, n. 20, p. 3-7, Les Editions du Conseil de l'Europe, 1992.

⁴ No original: “Il ne s’agit pas d’un simple chemin dévotionnel, mais d’une possibilité exceptionnelle pour une vraie et véritable conversion ; car celle-ci restera toujours attachée pour les pèlerins aux souvenirs et aux vœux et résultats du pèlerinage. Le sens caché des actes et des symboles de l’authentique et profonde dévotion à ce grand apôtre nous apparaît donc sous une nouvelle lumière d’après les interprétations allégoriques de l’époque. Et les conséquences spirituelles du pèlerinage deviennent encore pour les fidèles du XIIe siècle plus claires, vu qu’on leur présente le chemin de Saint-Jacques comme le moyen le plus exigeant mais aussi le plus fructueux pour leur conversion et leur salut.”

JÚDICE, Nuno (org.). *D. Dinis Cancioneiro*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

MÂLE, Emile. *Les saints compagnons du Christ*. Paris: Hartmann, 1958.

MORAES, José Claudio Fróes de. Caminho de Santiago de Compostela pela Via de la Plata / Camino Sanabrés. Disponível em: <<https://amigosdocaminho.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2022.

NORTE, Armando José Gomes do. *Letrasdos e cultural letrada em Portugal* (sécs. XII e XIII). 2013. 708 p. (Doutoramento em História Medieval) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

PÁRAMO DE VEGA, Laura. La España de las tres culturas: la convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos en la edad media. *Alcalibe*: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica, n. 11, p. 157-188, 2011. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5017986>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

RIERA, José Antonio de la. *Caminho central português*. Xunta de Galicia: AGACS, 2006.

ROSSI VAIRO, Giulia. *Pro Salute Animae*: a peregrinação do rei D. Dinis a Compostela. *Incipit 1. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto*, 2009-10, Coordenadores: Flávio Miranda, Joana Sequeira, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Biblioteca Digital, Porto, p. 9-21, 2012.

RESENHAS



LEÃO, Isabel Ponce de. *Pro litteris*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2019.

Dionísio Vila Maior

Universidade Aberta, Lisboa / Portugal

dionisiovm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5425-0051>

Theodor Adorno, na sua *Teoria estética*, refere-se ao comportamento tradicional perante a obra de arte, um comportamento que era de “admiração”; e continua, quase logo a seguir: “A relação à arte não era a de incorporação, mas, pelo contrário, era o contemplador que desaparecia na coisa” (1993, p. 24).

Este testemunho de Adorno assume, neste contexto, um significado especial, já que ele me reenvia para uma vertente importante do ato de leitura de um texto. Devo dizer, antes de mais, que, quando ia lendo o livro *Pro litteris*, de Isabel Ponce de Leão, era esse o processo que paulatinamente se ia resolvendo no âmbito, sempre, de um procedimento crítico que a leitura do livro ia impondo: contemplação, sim, mas uma contemplação que ia consistindo no ganho de sentido da “função intelectual”. *Pro litteris* (editado pela Fundação Eng. António de Almeida) completa essa função: trata-se de um conjunto polifónico de reflexões fundamentadas numa plenitude crítica (no que ela significa de operacionalidade metodológica e hermenêutica), e que, seguras no entendimento dessa operacionalidade, se amplificam continuamente sobre os Estudos Literários (princípio basilar, é certo), mas também sobre os Estudos Interartes, os Estudos Culturais, os Estudos Linguísticos, os Estudos Sociais e os Estudos de Comunicação...

Ao assumir o *eu* crítico como entidade indissociável de um conjunto de problemas cuja especificidade diz respeito não só à crítica literária, mas também à prudente atenção que consagra à(s) Arte(s), à Sociologia, ao Jornalismo Cultural, à problemática da leitura e dos leitores, ao Turismo Cultural, ao assumir essa atitude, dizia, Isabel Ponce de Leão contribui admiravelmente para aclarar uma já longa questão respeitante ao papel do Professor (universitário e não só): a que

diz respeito à sua função de elo de ligação entre um Saber (produto de uma longa, enérgica, intensa, recantada, investigação) e a comunidade, com quem Ponce de Leão exerce um laborioso e humilde (modelar, aqui) exercício dialogal. E é esse diálogo, assente de forma contínua num exercício – transversal e interdisciplinar – de partilha do sentido crítico, que a Autora nos presenteia, com um conjunto sistematicamente organizado de reflexões sobre Agustina Bessa Luís, José Régio, Sophia de Mello Breyner Andresen, e sobre tantos e tantos outros autores, e artistas, contemporâneos.

Contudo, Ponce de Leão cumpre, em *Pro litteris*, um dos objetivos mais importantes que se circunscreve o trabalho do investigador e professor universitários: convida-nos à reflexão e à ação. Não faltam – até pelo perfil pluridiscursivo que é reconhecido a esta Professora Catedrática da Universidade Fernando Pessoa, responsável pela área da Literatura do Grande Dicionário de Língua Portuguesa, da Academia das Ciências de Lisboa, em preparação – as referências constantes de divisa literária (Ovídio, Lucrécio, Heródoto, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Saint-Exupéry, Camões, Bernardim Ribeiro, Garrett, Herculano, Eça, Júlio Dinis, Camilo, Pessanha, Cesário Verde, Pessoa, Florbela, O'Neill...); e o índice erudito que daí manifestamente resulta pode rastrear-se ainda na constante e equilibrada convocação anamnésica (hoje, cada vez mais necessária) de um conjunto de outras referências que comprovam aquela qualidade de nível superior com que Pessoa bastas vezes se imprimiu: desde São Tomás de Aquino à nobel Wisława Szymborska, passando por Liszt, Caetano Veloso, Schönberg, Vivaldi, Peter Hartmann, ou por Kant, Locke e Leibniz, ou ainda pela palavra crítica consagrada de Saussure, Chomsky, Propp, Jakobson Todorov, Greimas, Luckács, Barthes, Jauss, Umberto Eco, todo este livro aparece marcado por uma fluidez, erudita, de coordenadas que imprimem aos seus textos uma dinâmica muito particular.

E porque também um inteligente discurso da(s)/sobre a(s) Arte(s) se encontra igualmente tão presente, é manifesto o douto sentido que Ponce de Leão possui da discursividade (artística, estética, programática...) daquele “sujeito de qualidades de excelência”: de Almada, Amadeo, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes, Sarah Afonso, Júlio, Cargaleiro, Vieira da Silva... e outros, muitos outros: Caravaggio, Ticiano, Rubens, Rembrandt, Velázquez, Van Gogh, Klimt, Degas, Edvard Munch, Monet, Manet, Matisse, Pissarro, Renoir, Degas, Sisley, Joaquín Sorolla, Modigliani, Dalí, Duchamp,

Mondrian, Toulouse-Lautrec, Picasso, Braque, Jankélévitch, Chagall, Schiele, Rouault, Paul Klee, o tão incontornável Kandinsky (com quem visivelmente, no campo da formação artística e objetiva crítica, a Autora assegura um pacto de confidencialidade). E mais: se é certo que o acerto cirúrgico nas referências culturais com que Ponce de Leão vai dissecando as diversas temáticas sobre as quais se debruça assegura aos diversos ensaios que conformam o livro uma segura rede crítica, não menos certo é a circunstância de não o fazer sem variavelmente se apoiar em epígrafes iniciais, a partir da leitura das quais o leitor pode entrever aquela necessidade paradigmaticamente postulada de um *hard labour* que diligentemente vai comparecendo – apesar da modéstia com que aos estudos apresentados a Autora empresta o estatuto de “escritos de ocasião”... porque, no que às ponderações com que se impõem e à reflexão que solicitam, definitivamente não o são.

Pro litteris divide-se em quatro secções (com tudo o que de não fracionamento ele implica, já que todas as matérias abordadas dialogam direta ou indiretamente entre si): a primeira secção intitula-se “Ecos”; a segunda, “Reflexos”; a terceira, “Dispersos”; a última, “Do porto”.

Em “**Ecos**”, Isabel Ponce de Leão oferece-nos três textos, deixando transparecer como que uma síntese da sua longa e reconhecida investigação no âmbito dos estudos sobre três figuras paradigmáticas da literatura portuguesa: Agustina Bessa-Luís, José Régio e Sophia de Mello Breyner, na relação que estes autores viveram, e vivenciaram, com as outras artes.

Assim, no texto “Ecos de Agustina”, Ponce de Leão aborda as ligações daquela autora com Graça Morais, apresenta um projeto de um *web-museu* dedicado a Agustina e ajunta uma evocação da escritora. Tendo como ponto de partida o livro *Metamorfoses* (de Agustina e Graça Morais), o recinto dialogal da *Ekphrasis* e a dinâmica do “jogo da cama do gato”, Isabel Ponce de Leão reflete, fio a fio, sobre as personagens da escritora pintadas por Graça Morais, e “viaja” por entre as duas, observando, com atenção e rigor analítico, a forma como se constroem os fios do diálogo interartístico; e, como diz, olhar esse jogo, olhar as mulheres de Agustina e Graça Morais, “é olhar a vida despida de preconceito, tragada na sua plenitude, vivida e sofrida” (2019, p. 35). Nesse jogo artístico e literário ambivalentemente dialógico com Ovídio, encontra Ponce de Leão um “jogo de luzes e sombras”, bem como, na sustentação diferenciadamente codificada, uma reinterpretação do

mundo: as duas linguagens (de Agustina e de Graça Morais) corporizam uma “alquimia”, aquela “alquimia em que a mulher se reafirma, apesar de naturais fragilidades, como um ser superior” (2019, p. 25-26). O referente, esse, é comum: as figuras femininas agustinianas. Trata-se de uma rica galeria com uma tão enorme força telúrica que, rivalizando com Camilo e Eça, quebra frequentemente o equilíbrio instituído; são figuras que, carnavalizando (no sentido bakhtiniano) sentimentos, esquemas sociais, pactos sociais, são vítimas de um destino que lhes é inexorável, configurando “o oprimido pela cultura dominante”, e que, por isso, vivem em “mundos de possibilidades impossíveis”, “desnadam” “hierarquias das realidades sociais servidas por etiquetas”, sendo “monstros-mulheres”, como diz Ponce de Leão, que “desconstroem a monstruosidade erigindo singularidades inabaláveis não pactuantes com a convenção” (2019, p. 25). Ora, é a sintonia com esta forma de encarar as mulheres de Agustina que permite a Isabel Ponce de Leão encará-las (a Sibila [figura tutelar da narrativa agustiniana], Ema Paiva [aqui considerada como uma das personagens femininas mais belas e emblemáticas de Agustina], Fanny, entre tantas outras...) como, afinal, “o exemplo acabado do que somos nós todos: fragilidades e virtudes”, refletindo, assim, no fundo, a “tragédia humana” (2019, p. 30 e 34) – bem visível nos rostos “interpretados” por Graça Morais, com o seu tão marcante expressionismo policromático. Ora, é (também) essa marca ligada figurativamente ao sofrimento e à plenitude que, segundo a Ponce de Leão, justificaria plenamente a “edificação” de um museu digital dedicado a Agustina. Nesse sentido – e nunca esquecendo (também aqui não) o que isso acarretaria para o desenvolvimento sustentável ao nível cultural –, a Autora partilha com o leitor o projeto de um museu *on-line*, de um “museu vivo”, de um espaço digital museológico acerca não “de uma pessoa”, mas, sim, “de uma obra”, de uma espaço que (de acordo com uma metodologia transversal, crociana e tomachevskiana, muito própria) “sugira, a quem o visita, uma renovação concetual de movimentos estéticos e históricos, que obviem a instauração de vínculos com o presente, através de releituras várias e dinâmicas, não só dependentes da enciclopédia cultural de cada visitante-leitor, como também da forma como nós a consigamos presentificar” (2019, p. 37). Tratar-se-ia, no fundo, da presentificação constantemente ativa de uma Agustina que dialoga com o universal, mas também em cujo ADN se encontra profundamente, como diz, o “Porto, o Douro, a zona nortenha e as suas gentes” (2019, p. 62).

A noção de sustentabilidade continua no segundo texto: “Ecos de Régio”. Aqui, a Autora alerta para o contributo de Régio para o literaturismo (um dos ramos do turismo cultural). Faz, assim (numa atitude que persistirá na terceira secção do livro, no texto “Casas de escritores na região demarcada do douro: sustentabilidade e turismo cultural”), um levantamento dos locais *vividos* por Régio, sempre, note-se, “sob a égide da *poiesis*” (64). O texto poético, textos como *A velha casa*, ou *Confissões dum homem religioso*, ou *Páginas do diário íntimo*, ou, ainda, a *Correspondência* com Agustina e Eugénio Lisboa, convidam-nos a isso mesmo: a que nos detenhamos (com sentido estético e intencionalidade reflexiva) nesta forma específica de turismo cultural. Isabel Ponce de Leão convida-nos a essa reflexão, lembrando com cuidado crítico as referências presentes na obra poética regiana (nunca caindo nos equívocos fáceis da visão biografista [quando esta é guiada exclusivamente por esse olhar]). E, devo reconhecer, fá-lo de forma muito interessante e apelativa, recorrendo muitas vezes à história que envolve a relação de Régio com o *locus* (monumentos, casas, ruas, parques, jardins, rios, praias), com o ambiente cultural que o circundou (os amigos com quem Régio conviveu e colaborou, as tertúlias académicas em que participou, os projetos, as revistas, as gentes, as lendas populares...). E aqui – numa reflexão que, aliás (talvez por inclinação pessoal e vício profissional), considero interessantíssima – não podia naturalmente deixar de estar presente a forte e marcante cidade de Coimbra (ao lado de outras também muito relevantes, como Vila do Conde e Portalegre), *locus* que, entre outros, a Autora (coimbrã de nascimento) igualmente tem em conta, frisando a relação da obra de Régio com a mitificada, e mistificada, cidade dos estudantes, com o seu património e com os intérpretes da “Canção de Coimbra”.

Para todos os efeitos, seja por esta ou outras formas de recobramento da memória literária – como acontece no texto seguinte, “Ecos de Sophia” (onde, tendo como referência a Exposição de artes plásticas na Cooperativa Árvore, realizada em ano de centenário de Sophia, apresenta cinco textos, e pretextos, de peças aí expostas de Armando Alves, Maria Antónia Jardim, Afonso Pinhão Ferreira, Fernando Hilário e Hélder Bandarra [dedicando a Autora aos três últimos também um conjunto de reflexões estimulantes na segunda parte deste livro]) –, torna-se essencial encarar esta obra de Isabel Ponce de Leão

como um livro que se resolve quer em *continuidade* anamnésica literária, quer como bibliografia de referência no âmbito dos estudos artísticos.

A prova mais evidente dessa afirmação encontra-se nas reflexões expendidas na segunda parte, “**Reflexos**” – caracterizadas, segundo a Autora, como “reações espontâneas, emotivas, afetivas” (19) a objetos estéticos no âmbito das artes plásticas. Note-se, contudo: nessas reflexões se nota o requintado sentido crítico, o evidente *hard labour* da leitura crítica que vai fazendo desses mesmos objetos estéticos (sempre neles encontrando o que de mais importante deve/pode ser salientado, sempre cruzando dialogicamente cada artista com as referências vertebrais de uma História de Arte(s) a que não nos podemos nunca furtar). Nesta secção, são robustas “reações” assentes em apurada leitura crítica sobre artes, sobre pintura, escultura, cerâmica, desenho. Assim, a Autora realça, e interpreta, e justifica, e “lê”, a razão de ser de artistas tão diversos (e, por vezes, tão próximos na incidência artística): **Adelino Ângelo** (a luminosidade, a justeza pictural, o cuidadoso jogo luz/sombra, os antagonismos cromáticos, a conjugação impressionista, expressionista e timidamente neorrealista, o estilo pessoalíssimo, a consciencialização social a que nos obriga, o desafio da tradição, os temas e os retratos para que remetem, mediatamente, as suas obras [a condição humana, as questões sociais e económicas, as figuras marcantes de uma sociedade global marcada pelas migrações e multiculturalismos]); **Afonso Pinhão Ferreira** (a simplicidade e honestidade artística, a versatilidade da paleta cromática; a capacidade de os seus retratos conseguirem transmitir a essência interior do sujeito que é representado); **António Macedo** (o idioleto muito próprio, a feição hiper-realista, a concetualização de beleza, a cedência ao fotorrealismo, a toada surrealizante, o carácter narrativo, a capacidade irónica, a policromia, assente na coerência dos estilemas, os motivos catalisadores, o hiper-realismo, o surrealismo, a individualidade de cada quadro seu na coerência macro-estrutural da sua obra); **Balbina Mendes** (a representação de seres mais humanos que aqui e além ensaiam o divino, mas que também o negam, a abertura polissémica, o tridimensionalismo, o revivalismo temático); **Fernando Hilário**, verdadeiro “artista artesão” (a energia e força artísticas, a inteireza pictural, a capacidade para despir a cidade, o geometrismo, a independência do fazer artístico, a presença dialógica com Vieira da Silva (e com Cargaleiro, Nadir Afonso, Amadeo, Sarah Afonso, Kandinsky, Paul Klee), a comparência constante da cidade do Porto, a capacidade

cromática, as obsessões pela caricatura de Pessoa...); **Francisco Simões** (as marcas clássicas e um leve neorrealismo; a presença da mulher, a demanda de perfeição erotizada pelo poder dos sentidos, a modernidade e simplicidade, a “fé” da sua “arte plena”, a sua compreensão da sociedade contemporânea sem perder os valores ancestrais, o sinestésismo, a capacidade para provocar intensa emoção estética); **Helder Bandarra** (a coerência, a exploração da cor azul, o abstracionismo expressionista, a polissemia, poliédrica e profícua, a presença de Braque e Picasso, os reflexos das tradições libertárias, o desafio da ordem racional); **Helena Amaral** (a natureza “viva” da sua pintura, que “tanto apetece”, a preferência pelas cores vermelha, azul e amarela [com toda a carga semiótica que lhes subjaz], o motivo das flores, o impressionismo); **Isabel Saraiva** (o vorticismismo dinâmico, o geometrismo organizador, o minimalismo, o festival das cores, o apelo ao diálogo concordante com o *outro*); **Júlio Resende** (o reenquadramento do homem no seu todo social, o valor documental que abraça o universal); **Luís Pedro Viana** (a presença da estética modernista, e de um certo fauvismo, ou de um expressionismo, ou de um surrealismo, ou de um geometrismo numa obra em constante *work in progress*); **Luísa Prior** (o conceito de morte como gênese da vida, a coerência temática, o geometrismo minimalista, a fidelidade ao abstracionismo, o axial expressionismo figurativo, a afirmação pujante da policromia, a comparência de Klee e de Kandinsky, a coerência técnica e temática, bem como a constante assimilação de novas técnicas); **Manuela Mendes da Silva** (o expressionismo abstrato kandinskiano, a policromia com uma tão forte carga semiótica inerente); **Margarida Antónia** (“a demanda de um mundo melhor pelo respeito a um código de valores que tem no outro o seu próprio eu”); **Otilia Santos** (a imaginação e a criatividade; a exploração do inconsciente, o tom surrealizante controlado por uma substancial racionalidade, a proximidade pós-modernistas, a atitude ecológica, a conciliação perfeita da modernidade e tradição); José Rodrigues, o Mestre, um dos fundadores da Cooperativa Árvore (a quem Isabel Ponce de Leão escreve uma sentida, terna e reconhecida carta, àquele que um dia decidiu que os anjos são mulheres, logo, Anjas”).

Constitui a terceira secção de *Pro litteris* “**Dispersos**”, a secção que considero mais interessante, equacionadas que são algumas das mais importantes premissas programáticas da Autora: a defesa de um “Neo-Humanismo”, abordando nesta fase um conjunto de problemáticas de

índole essencialmente *afirmativa* implicada por aquela noção: o tema do Antropoceno; a *atitude* jornalística; a pedagogia que deve estar inerente à leitura que do Homem fazem os diversos discursos sociais, culturais, estéticos, artísticos; o comportamento interartístico; a (re)integração do literaturismo; o problema delicado das migrações; a conceção dinâmica das efemérides (com tudo o que nelas se pode rejeitar, ou aceitar)... O que a Autora pretende, com esta atitude humanista, é evidenciar a importância do investimento subjetivo que delimita o sujeito – entidade social com a capacidade de poder exceder e transcender a sua existência de simples ser biológico. Não se trata, note-se, sublinha a Autora, de um Humanismo clássico, renascentista, erudito, livresco, elitista, outrossim de um Humanismo fundado nos valores éticos universais e interdiscursivos que aquele Humanismo nos legou, possível apenas porque um outro atributo se assume como *a verdadeira alternativa* que qualitativamente enriquece o sujeito, e o eleva à verdadeira categoria de *sujeito* – afinal, aquela *consciência subjetiva* de que nos falava também Alain Badiou (1994).

É sustentando-se nestes princípios – adequados com justeza ao que deve ser, efetivamente, o perfil do professor universitário – que, nesta terceira parte (e, afinal, ao longo de todo o livro, o que uma leitura atenta evidencia), Isabel Ponce de Leão problematiza, seguindo (sempre) uma desenvoltura interdiscursiva, o termo e conceito *Antropoceno* no ensaio **“Ryszard Kapuscinski e a (in)consciência da era antropocénica”** (termo e conceito aquele que comprometeu a estabilidade ambiental permitida pelo Holoceno): aí recusa qualquer tipo de pessimismo e invoca positivamente o *Manifesto eco-modernista*, apelando para a necessidade de se repensar o ambientalismo, as suas metas, a sua forma de atuação. Nesse sentido, analisa o texto *Mais um dia de vida – Angola 1975*, de Ryszard Kapuscinski, e o filme homónimo, de Raúl de La Fuente e Damian Nenow, convidando-nos a refletir sobre a cidade de Luanda e sobre a sua falta de “visão de futuro”, num “país rico que ainda não percebeu o impacto ambiental no crescimento económico” (2019, p. 221).

Mais à frente, no texto **“Casas de escritores na região demarcada do Douro: sustentabilidade e turismo cultural”**, aparece de novo vincada a noção de que, pela atitude humanista (no sentido conferido pela Autora), a recuperação da memória de um passado e de uma tradição deve ser cada vez mais valorizada pelas autoridades competentes. E uma das premissas fundamentais passa pela defesa da

sustentabilidade, no que ela implica de “conservação e autonomia”, de proteção do património cultural (material, ou imaterial), da memória, e consequente aposta no futuro; aqui cabem, por exemplo, as casas-museu dos escritores, avançando entretanto a Autora com algumas sugestões a serem consideradas pelo poder político (e económico) para proteger e dinamizar estes “pedaços arquitetónicos com alma”, estes espaços que “também são nossos” (2019, p. 308), tão-somente porque concentram um legado que é necessário preservar, mostrar e dinamizar. Concede-se assim uma (ainda) maior consistência ao turismo cultural; justificam-se, afinal, as políticas da UNESCO; garante-se, enfim, a identidade de um povo. Porque, afinal, passado, presente e futuro se encontram ligados; porque, afinal, literatura e artes se encontram determinadas pela noção de vida; porque, afinal, a capacidade humanista, por assim dizer, implica um lastro de consequências que se inter-relacionam com a elaboração construtiva, e reconstrutiva, daquela capacidade.

Ora, estas afirmações podem ilustrar-se ainda melhor, se tivermos em consideração o texto **“Complementaridades: a arte e a vida”** (um dos textos mais interessantes deste livro): a partir do “Schéma du système de Beaux-Arts” de Étienne Souriau, a Autora desenvolve uma pequena, mas muito certa, história das interartes, refletindo sobre a comunhão interartística em termos espaciotemporais entre as diversas artes – desde a Idade Média, com as Cantigas de Amigo e o pleno do estilo românico, até ao Surrealismo. E aqui mais uma vez se nota que as preocupações operatórias merecidas por Isabel Ponce de Leão se encontram estritamente ligadas a um princípio metodológico e hermenêutico muito forte – princípio esse que se poderá traduzir na seguinte formulação: as artes, sejam elas primárias ou secundárias, maiores ou menores, vivem largamente umas das outras, sustentam-se, enriquecem-se, complementam-se; ou, dito de outro modo: “a expressão concreta de todo um conjunto orgânico enforma as verdadeiras obras com uma existência física, ficcional, fenomenológica e transcendente” (2019, p. 252).

É, no fundo, esta uma das bases programáticas deste livro. É, no fundo, essa base que lhe permite: estudar a arte na revista *Presença* (contributo este deveras enriquecido com um conjunto de anexos muito interessantes sobre a presença das artes plásticas e dos artistas plásticos na revista), no texto **“O instinto e o dom (Presença e as artes plásticas)”**; encontrar a sua justificação plena no texto **“Do Parque dos Poetas”** (uma

reflexão sobre o nascimento deste projeto na cidade de Oeiras, bem como as diferentes fases e os poetas que ali se encontram representados pelas Artes); revigorar-se na sua visão do fenómeno literário alteronímico, e heteronímico (no texto **“Da persona da infância às Personae da adultícia. Chevalier de Pas e Alexander Search”**); dissertar sobre algumas perversidades e algumas verdades dos abraços artísticos ao fenómenos religioso no texto **“Fátima 2017 (literatura, artes plásticas, 7º arte)”** – onde o tema central são as efemérides (que tantas vezes trazem aproveitamentos oportunistas) e o que a cultura portuguesa desenvolveu (ao nível da literatura, do jornalismo de investigação, do ensaísmo historiográfico, do ensaísmo cultural, do fotojornalismo, das artes plásticas, da escultura, da joalharia e decoração, dos estudos científicos, da produção cinematográfica e televisiva, das artes do espetáculo) para em 2017 comemorar o centenário do “milagre” de Fátima; ou, ainda (como leva a cabo no texto **“Comunicação não verbal: uma perspetiva psicossemática”**), desenvolver uma interessante reflexão sobre a comunicação não-verbal (e o fenómeno da moda) e os seus princípios programáticos, tendo como enfoque hermenêutico um conjunto de variáveis provenientes da Semiótica, da Sociologia, da Psicologia e da Antropologia; ou, também (como acontece no texto **“Migrações: entre a ficção e a realidade”**), sempre na esteira da inter e pluridiscursividade determinantes na ação e gesto críticos de um professor universitário, interpelar, com referências provenientes da reflexão multicultural, o problema das migrações portuguesas (apontando os principais fluxos migratórios, as suas causas, as suas motivações, as suas consequências) e intervir, com o pêndulo literário, sobre uma obra de Olga Gonçalves e sobre o tema do brasileiro na ficção literária portuguesa (desde Camilo Castelo Branco até Torga, passando, entre outros, por Júlio Dinis, Eça de Queirós, Trindade Coelho, Ferreira de Castro) – porque, como assevera, à literatura cabe o papel nuclear de “questionar [...], agilizando assim as respostas de sociólogos, antropólogos, historiadores...”; ou debater (no texto **“D. Juans e Marialvas”**) os conceitos de donjuanismo e de marialvismo, estudando a sua representação quer nas artes plásticas, quer na literatura portuguesa, concluindo que, na sociedade contemporânea, não foi o papel masculino que entrou em insolvência, antes a “conduta feminina que se alterou” (2019, p. 362), e que o donjuanismo se encontra “ameaçado”, porque “há todo um quadro social de independência cultural e económica da mulher, que a torna insubmissa, logo, incómoda ao

voluptuoso *D. Juan*. Dessa independência parece-me resultar, fatalmente, um donjuanismo no feminino”, e que o marialvismo se continuará a “postular nos *head-lines* da publicidade, nas letras de alguns fados, na linguagem proverbial” (2019, p. 351).

E porque o Neo-Humanismo de Isabel Ponce de Leão incorpora umbilicalmente (muito pelo seu percurso profissional) quesitos literários, linguísticos e interartísticos, deixei para o fim os três artigos que considero mais significativos deste livro, por aquilo que a Autora nos habituou já: convidar-nos a refletir, e a agir.

É desse modo que – no ensaio “**Da imprensa na formação linguística dos (jovens) leitores**” – coloca o dedo em ferida social profunda: a ausência de uma prática de leitura nos nossos jovens estudantes, não descartando, porém, tampouco a responsabilidades de algum jornalismo (que demonstra desconhecer o funcionamento linguístico da língua a que recorre).

A mesma dinâmica (crítica que solicita a reflexão) é incutida ao texto “**Jornalismo cultural**”. Nesse “ramo ligado às diferentes manifestações culturais de uma sociedade sejam elas o cinema, a literatura, as artes plásticas, a música, a dança, o teatro...” (2019, p. 223), avalia o modo como o jornalismo cultural se esquece da nova realidade cultural do XXI, onde se torna absolutamente necessário conhecimentos de História, de Antropologia, de Sociologia, de Arte, de Política, de Língua. Trata-se este texto, no fundo, de uma espécie de manifesto sobre a necessidade de um jornalismo cultural consentâneo com os princípios mais basilares – jornalismo esse que, nesta nova realidade cultural, se vai esquecendo cada vez mais e mais do papel da “inculturação pós-figurativa” (2019, p. 225), do binómio cultura/natureza, da interculturalidade, das virtualidades polifónicas envolvidas pelo termo e conceito “cultura”, da necessidade de formação de alguns jornalistas, da obrigação que lhe cabe de erradicar vícios enraizados (o corporativismo, a intromissão no domínio privado, o conluio com o poder político e económico, a exagerada simplicidade, o desejo de celebridade, a insensibilidade aos seres anónimos, a formação de “*guetos* e *capelas*”, o clientelismo, a falta de profundidade).

Finalmente, o texto “**Artes plásticas, século XXI**”: aqui, Isabel Ponce de Leão expõe a sua visão de Cultura do XXI. Retenho uma reflexão ampla sobre a Arte no início do século XXI, onde o artista é, cada vez mais, um “profissional liberal”, obrigado que se encontra a “pactuar com o chamado mundo da arte” e a “estabelecer relações de

convivência pacífica com críticos, jornalistas, curadores, programadores culturais, editores, compradores, comerciantes, intermediários, revistas, fundações, galerias e museus” (2019, p. 270) – conceção esta tanto mais evidente quanto a circunstância de acontecer num contexto cultural paulatinamente marcado pelas “*performances*”, pelas “ações coletivas”, pelos “projetos”, pelos “encontros internacionais”, pelas “bienais” (2019, p. 271). Neste início de milénio, em que “os artistas deixaram de ser artesãos de uma só arte para se dedicarem à Arte”, e onde, com cautela, se fala em Pós-colonialismo – discursividade essa figurada tematicamente na exploração cada vez mais consistente das “identidades”, das “etnias”, dos “géneros” –, neste início do século XXI, a Arte vai-se caracterizando pela “multiplicidade e pela transversabilidade”, pela consolidação da “arte de rua”, pela polifonia estilística, pela interação cada vez mais acentuada entre o artista e o seu público, pelo elemento “antagónico” (e, por vezes, inverossímil) (2019, p. 271-275), pela “verdadeira revolução [...] na eleição dos materiais”, mas também na “convivência pacífica e cooperante com movimentos artísticos anteriores” (2019, p. 275-279): a “*Op Art*”, o “Minimalismo”, a “*Pop Art*”, o “Geometrismo”, a “poética do feio”, o “neossurrealismo”, o “expressionismo abstrato” (determinado ainda pelo sinal de Kandinsky). E, no que a toda esta problemática diz respeito, conclui Isabel Ponce de Leão: “[...] do geometrismo ao figurativismo, do abstracionismo ao neossurrealismo, do gestualismo ao expressionismo e ao neofigurativismo... tudo se junta numa encruzilhada que convoca a epígrafe de Deleuze: ‘A única questão realmente relevante para a arte é a sua relação com a vida’” (2019, p. 280).

Termina Isabel Ponce de Leão – também, não o esqueçamos, Deputada Municipal da Câmara Municipal do Porto – o seu livro com um olhar sobre o Porto (“**Do Porto**”), a cidade que a “adotou”, com um olhar sobre: “**O mar da Foz**” (“Um feitiço, um enlevo: arte!” (2019, p. 371)); a “**Cadeia da Relação**” (património mundial da Unesco, por onde passaram, e sofreram, escritores, personalidades da cultura portuguesa); alguns dos mais representativos *dandies* e *aristocratas* da cidade do Porto (“**Dandies e aristocratas – um património**”) – muitos deles escritores consagrados da história da literatura portuguesa (Garrett, Herculano, Camilo, Antero, António Nobre, Agustina, Eugénio de Andrade, Sophia, Vasco Graça Moura, entre outros), e que naquela cidade viveram ou deambularam, percorrendo os seus espaços tão característicos –, sempre dignos representantes de uma cultura e de uma atitude mental muito

próprias; as “**Glicínias**” (“Emblemas do ciclo vegetal insinuando o vital e o seu caráter efêmero” (2019, p. 375)); trabalhos fotográficos e mapas ilustrados sobre o Porto (a cidade Invicta), suscetíveis de serem elogiados, enquanto “memórias” “de lugares e afetos” (2019, p. 379) (“**Memórias de Afetos**”). Por último, o texto com que encerra o livro (“**Postal ilustrado**”) é um hino (com as notas, apesar de tudo, sempre presentes ao longo deste seu livro) a um Porto pluridiscursivo, é um canto aos lugares, hábitos, jardins, tertúlias, bares, ruas, monumentos, sensibilidades, daquela cidade, mostrando (também) desse modo Isabel Ponce de Leão seguir as palavras de Agustina – quando um dia escreveu que o Porto não era propriamente “um lugar”, antes “um sentimento” (2019, p. 386) –, ou de Vasco Graça Moura – quando confessou: “O Porto faz parte da minha maneira de ser” (2019, p. 387).

É, em última instância, com esse sentimento que Isabel Ponce de Leão termina este seu livro, que é também a sua “maneira de ser”: distinta, polifônica, por quem a Luz da cidade Invicta e de uma erudição se excede, na forma plena, mas humilde, com que reflete sobre o Homem e as suas criações.

Trata-se de um livro para adquirir, para ler, para apreciar. Trata-se de um livro que, com o Neo-Humanismo que maximamente o percorre, nos convida a refletir... e a agir. Como, definitivamente, nestas lides, deveria ser imposto a todo o Professor universitário o diálogo pluridiscursivo com a cultura!

Referências

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume; Dumará, 1994.

LEÃO, I. P. de. *Pro litteris*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2019.

Data de submissão: 08/11/2022

Data de aprovação: 12/02/2023



PESSOA, Fernando. *Sobre a arte literária*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2022. 192 p.

Felippe Lima

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

felippeletras@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0459-8508>

Sobre a arte literária é uma coletânea de textos teóricos e críticos de Fernando Pessoa e dos heterônimos Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e António Mora. Formado por três partes, o livro reúne textos que vão de prefácios de livros dos, então, novos poetas da cena literária portuguesa, além de produções ensaísticas ligadas aos jornais *O Imparcial* e *Diário de Lisboa*, e às revistas *Athena* e *A Águia*, bem como três ensaios inéditos do arquivo de Fernando Pessoa. Na Parte I, intitulada “IDEIAS SOBRE LITERATURA E ARTE”, desdobram-se as noções estéticas que dão o mote principal do livro. De início, os textos fazem uma reflexão geral sobre o campo da poesia moderna de forma vinculada à filosofia: “Eu era um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas.” (PESSOA, 2022, p. 19)¹. A abertura da obra anima um debate presente desde a Antiguidade Clássica no que tange à compatibilidade da filosofia (logo, do pensamento) com a poesia. Ambas se aproximam através da questão da opacidade da linguagem, tanto para a palavra poética quanto para o *logos* dos filósofos.

Contrariando a mimese platônica, a reflexão de Pessoa centra-se nas relações de necessidade mútua entre a objetividade própria da racionalidade filosófica e a subjetividade alocada no fazer poético, visto que deve haver o “equilíbrio entre a subjetividade da emoção e a objetividade do entendimento” (p. 25). Não se nega o assombro que resiste em elementos como a inspiração e a profundidade inerentes à alma do poeta – “Pois a poesia é assombro, admiração, como de um

¹ Por motivo de todos os excertos de *Sobre a arte literária* constarem da mesma edição da obra, do ano de 2022, seguidas à primeira citação, todas as demais virão somente acompanhadas de sua respectiva página de origem.

ser caído dos céus que tomasse plena consciência de sua queda, atônito com o que vê.” (p. 20) –, e também não se perde de vista que o poema necessita estar em alinhamento com sua imediata *dianoia*. Ganha corpo a dualidade própria do processo de criação poética que insere a subjetividade na necessidade de objetivação artística: “No artista nato a sensibilidade, subjetiva e pessoal, é, ao sê-lo, objetiva e impessoal também.” (p. 25). Pessoa recorre à simbologia de Apolo como “o equilíbrio do subjetivo e do objetivo” (p. 28), e à de Atena como “a harmonia do concreto e do abstrato” (p. 28), para defender seu ideal de arte suprema como “o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento” (p. 28-29). Na junção dessas forças criativas, a poesia seria capaz de, assim como acreditavam os pré-socráticos, transfigurar a essência das coisas, perpetuando-lhes no tempo: “As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite” (p. 30). A abstração intelectual das sensações provocadas pelo contato do artista com as coisas lhes garantiria, através da formalização estética, uma existência mais profícua: “A arte é a intelectualização da sensação através da expressão. A intelectualização é dada na, pela e mediante a própria expressão.” (p. 35).

Pessoa agrupa as artes a partir de três graus possíveis de sua presença na realidade: “as artes inferiores – a dança, o canto, a representação –, cujo fim especial é o de distrair e de entreter” (p. 26); “as artes superiores concretas – a pintura, a escultura, a arquitetura –, cujo fim especial é o de adornar e de embelezar” (p. 27); e, por último, “as artes superiores abstratas – a música e a literatura, e ainda a filosofia, que abusivamente se coloca entre as ciências, como se dela fora mais que o exercício do espírito em se figurar mundos impossíveis” (p. 27). Ao inserir entre as artes superiores abstratas a filosofia, Pessoa compreende seu caráter especulativo como sendo a faculdade artística de abstração da realidade, assim como faz a literatura. Afirma-se, portanto, a vinculação entre arte e filosofia/ciência, que, levada às últimas consequências, atinge seu ápice na abstração matemática: “A mesma abstração é também o estádio supremo da ciência. Tende esta para ser matemática, isto é, abstrata, à medida que se eleva e se aperfeiçoa.” (p. 28).

Ao considerar o trato entre as artes e a abstração, Fernando Pessoa concebe a música, a filosofia e a literatura como artes superiores abstratas que têm por finalidade a elevação do espírito. Assim, conclui que estas

são, sobretudo, tristes, visto que “Elevar é desumanizar, e o homem não se não sente feliz onde se não sente já homem.” (p. 29). Nesse sentido, Pessoa elege a literatura como superior à música e à filosofia. Defende, ainda, que “Todas as outras formas de arte são materializações do material literário.” (p. 32) e que “A literatura é a forma intelectual de dispensar todas as outras artes.” (p. 34). Lembrando a maneira aristotélica de análise da tragédia baseada em suas funções internas, Pessoa reconhece nas artes a presença de três elementos abstratos: “a ordenação lógica do todo em suas partes, o conhecimento objetivo da matéria que ela informa, e a excedência nela de um pensamento abstrato” (p. 28). A literatura figuraria como a mais completa dentre as expressões artísticas, pois nela esses três elementos se manifestariam totalmente. Mais à frente, o autor retoma a discussão sobre as artes superiores abstratas para definir suas funções específicas ocupadas dentro de sua função comum: elevar o espírito. Desse modo, há três funções: “(1) a análise psicológica, (2) a especulação metafísica, (3) a emoção *abstrata* (fundamental)” (p. 60), que se enquadram, respectivamente, à literatura, à filosofia e à música.

Ao observar a literatura como ciência, relacionando àquela a objetividade típica do método científico, Pessoa defende a necessidade da disciplina da insinceridade e da racionalização das emoções no poema, já que “Escrever longos trechos sangrando amor, alegria, tristeza sem sentir o que se está escrevendo – eis o triunfo máximo.” (p. 36). A estética do fingimento, inerente ao mascaramento da forma poética, é aprofundada pelo crítico mediante a classificação da lírica moderna em quatro graus de relação do poeta com a insinceridade. O primeiro grau, “aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou refletidamente esse temperamento e essas emoções” (p. 39), é ainda “o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito” (p. 39). O segundo é o que “não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas” (p. 40). O terceiro demarca a presença da insinceridade, quando o poeta “começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende.” (p. 40). Atingindo o ápice do fingimento, o quarto e mais raro grau da lírica é realizado quando “o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente” (p. 41).

A ficcionalização na poesia por meio da insinceridade e do sujeito lírico não confessional é uma das frentes estéticas mais importantes que opõem a poesia portuguesa moderna, representada por Fernando Pessoa, à tradição da poesia mimética e sua vinculação como espelho da realidade. Nesses termos, opondo-se ao discurso de verdade que se espera da ciência, “A arte é a notação nítida de uma impressão falsa.” (p. 55). Para Pessoa, “O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira.” (p. 55). Através da articulação expressiva das sensações, o conteúdo elaborado pelo poeta adquiriria sentido universal na poesia. Dramatizada, seria preciso “despir a emoção de tudo quanto é acidental e pessoal, tornando-a abstrata – humana” (p. 67). Para o poeta, “O que é essencial na arte é exprimir; aquilo que se exprime não interessa.” (p. 56). Contrariando os pressupostos da crítica biográfica e da leitura que busca traços do eu empírico na apreensão do poema, Pessoa volta-se para a forma poética enquanto lugar do simulacro da realidade.

Na defesa do sentimento que passa pelo pensamento, e não pelo coração, a discussão se defronta com a questão da inspiração que, misteriosamente, não é completamente elucidada pelo pensamento racional: “E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive – são fragmentos do que não sabemos que seja” (p. 47). A inspiração permaneceria uma energia externa ao poeta, no campo do insondável: “Não um lume que se eleva em chama, mas um toro acendido com um lume exterior, que se torna seu – isto é a inspiração...” (p. 43). O poeta seria aquele que psicografa o poema que lhe surge em sobressalto – “Tudo é, na criação literária, a ‘escrita automática’ dos médiuns.” (p. 44). Muito embora, lembrando o pacto da insinceridade, o poeta sirva mais como meio que traduz a inspiração do que propriamente indivíduo que se enuncia no poema: “Não é o poeta *quem*, o poeta é *por quem*, se escreve a obra.” (p. 44, grifos do autor).

Pessoa elabora interessantes distinções entre o prosaico e o poético. Enquanto aquele “é predominantemente expressão de ideias, nasce diretamente da palavra” (p. 48), este “é predominantemente expressão de emoções, nasce diretamente da voz” (p. 48). A poesia aperfeiçoaria o trabalho com a palavra literária. Logo, seria formada “com palavras dispostas de determinada maneira” (p. 52). Assim, estende ao ritmo da poesia a diferenciação desta quanto à prosa. Passada a reflexão formal da poesia como junção dos sentidos verbais e das potencialidades

rítmicas das palavras organizadas em verso, o autor vai em direção ao pensamento artístico na sociedade. Percebe que há uma moral por detrás do desejo de que haja vinculação entre arte e sociedade. Dessa moral, a arte não escaparia, dado que “a moral deve reger todos os atos da nossa vida e a arte é uma forma da nossa vida” (p. 57). A presença da moralidade na arte buscaria, na formalização artística, os elementos culturais, filosóficos e éticos da sociedade que lhe serve de esteio. O papel social de arte literária no ideário pessoano adquire uma nuance utópica: “Deixamos a nossa arte escrita para guia da experiência dos vindouros, e encaminhamento plausível das suas emoções. É a arte, e não a história, que é a mestra da vida.” (p. 61). Tendo em vista a Europa na qual estava inserido, marcada pelo avanço da industrialização e das tecnologias de comunicação, Pessoa amplia sua análise para uma consequente mudança no campo da sensibilidade coletiva provocada pelo aperfeiçoamento da técnica: “uma telepatia se desenvolveu entre todos os povos do mundo; tornámo-nos (sic) membros naturais de uma maçonaria da sensibilidade cujo símbolo é a Eletricidade.” (p. 72).

Todavia, o poeta era cauteloso quanto ao deslumbramento com a alta tecnologia: “O aumento do ritmo do corcel que nos leva ao futuro deve ser equilibrado por um aperto mais forte nas rédeas que o guiam.” (p. 73). O estado avançado da Europa em que vivia Pessoa deveria ser recepcionado pela sociedade de forma a tornar mais complexa a sensibilidade moderna, diferentemente do que fez a sensibilidade romântica ao sopesar as emoções em detrimento da valorização do pensamento racional defendido por Pessoa: “O que a nossa época sente é um desejo de inteligência. O que a desgosta no romantismo é a escassez dos elementos intelectuais, quer diretamente pela escassez, quer pela subordinação deles aos elementos emotivos.” (p. 67). O sensível situado nas primeiras décadas do século XX deveria então “ser corrigido, balanceado e unificado por um crescimento nas faculdades que constituem a inibição e o autocontrole” (p. 73).

Finalizando a Parte I da obra, Fernando Pessoa nos presenteia com uma instigante noção para o que se configura como uma espécie de intuição literária. Compreendida no plano do mistério, a intuição é entendida pelo poeta como a existência de uma espécie de tradutor invisível da literatura que lança mão da adivinhação quando se defronta com o que pode se transformar em arte literária: “É como se houvesse em nós uma parte superior da alma que soubesse por condição todos

os idiomas e tivesse lido por natureza todas as obras.” (p. 81). O leitor ideal, denominado tradutor invisível, seria aquele que, mesmo sem ter lido integralmente uma obra, poderia se identificar com o seu conteúdo, visto que este já estaria presentificado na vida. O tradutor invisível poderia recepcionar e ser afetado pelas múltiplas realizações da vida na literatura por já ter vivenciado não só o que já virou devidamente matéria de criação, mas, até mesmo, o que ainda está por ganhar forma estética, e que seria suscitado no leitor pela intuição de uma “funda e subtil recordação” (p. 82).

Na Parte II de *Sobre a arte literária*, “PERSPETIVAS HETERÓNIMAS”, entra em jogo a apresentação de diferentes frentes relativas à literatura, correspondentes aos heterônimos. No filósofo António Mora, as reflexões sobre arte e pensamento ganham corpo graças à distinção entre subjetividade e objetividade discutida por Fernando Pessoa em outras partes do livro. Mora ressalta: “A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais. Se é a interpretação de sentimentos só *individuais*, não tem base na compreensão alheia.” (p. 89, grifo do autor). Para o filósofo, a racionalização da subjetividade em poesia garante a universalidade das emoções ali transformadas na arte imitativa dos processos que ocorrem na Natureza. Trazendo para si o dever de expressar toda a sorte de sentimentos, a noção de totalidade ganha corpo, de modo que “a perfeição na arte será, na expressão de um sentimento, *a expressão de tudo quanto ele contém, mas de mais nada.*” (p. 94, grifo do autor).

Embebido no estoicismo, Ricardo Reis reflete sobre a poesia metafísica. Tomando como ponto de partida a presença da metafísica na poesia, o epicurista Ricardo Reis impõe reservas à relação entre o intelecto e o sentimento: “Pensar com o sentimento, sentir com a inteligência – qualquer destas coisas é doentia.” (p. 95). Nessa relação problemática, Reis opta pela frieza na poesia, sendo a presença do sentimento, por sua vez, subordinada à forma da criação poética: “A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo, que é a sobrevivência longínqua da música no verso. E esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da ideia que da palavra.” (p. 106).

Sobre a arte literária envereda para a rebeldia do engenheiro Álvaro de Campos no sentido de suas desavenças quanto a rigidez da tradição formal que, por vezes, aniquila o sentimento na poesia: “Como se pode sentir nestas gaiolas?” (p. 99). Nesse aspecto, os artifícios

do verso, “a rima, o metro, a estrofe” (p. 99), podem ser nocivos ao tratamento do conteúdo que motiva o poema: “O mal é que desviem a atenção da emoção ou do pensamento, criam novos pensamentos, e assim interrompem o que originalmente se pensaria.” (p. 99). Voltando-se para a interioridade, Campos vê a forma como desimportante perante o âmago do indivíduo que inunda o poema: “O limite que temos é a nossa própria personalidade; é o sermos nós e não a vida inteira. É isso o limite dentro do qual temos que trabalhar, porque não podemos trabalhar fora dele. E, para limite, basta esse.” (p. 101).

Mudando de tom, o poeta simples e bucólico Alberto Caeiro volta-se para a concepção de poesia como figuração da espontaneidade, na qual as sensações se sobressaem à maquinação do pensamento. O verso, nesse aspecto, é tão natural quanto a fala que prescindido do ritmo e da rima para se fazer expressiva: “Falamos, sim, em verso, em verso natural – isto é, em verso sem rima nem ritmo, com as pausas do nosso fôlego e sentimento.” (p. 104).

A Parte III do livro, “CRÍTICA LITERÁRIA”, reúne impressões de Pessoa sobre variados autores, contemporâneos do poeta ou não, portugueses ou não. Revisita-se o marco inerente à presença de Camões e *Os lusíadas* na literatura portuguesa. Além disso, faz considerações sobre a poética comum à geração de 70, da qual Antero de Quental é um de seus maiores representantes. Pessoa também discorre sobre a influência exercida na poesia moderna portuguesa pelo poeta Cesário Verde e pelos simbolistas Camilo Pessanha e António Nobre. Desenvolvidas em breves ensaios, essas ideias abrem alas para a nova poesia portuguesa, representada nos textos por Mário de Sá-Carneiro, Luís de Montalvor e António Botto. Pessoa escreve, ainda, sobre suas principais influências, passando por Shakespeare, Goethe, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Shelley, Oscar Wilde e James Joyce.

Sobre a arte literária, obra relativamente curta, com quase duzentas páginas, quando comparada com o imenso arquivo produzido por Fernando Pessoa e seus heterônimos, chega ao público brasileiro como um breve roteiro em torno da cabeça genial do maior poeta português do século XX. Em suas concepções teóricas e críticas, e nos valores atribuídos a outros escritores de envergadura digna de ser notada pelo mestre Pessoa, *Sobre a arte literária* transparece facetas do universo do poeta que enriquecem não só a leitura de suas produções artísticas, como também aprimoram a reflexão sobre a arte poética situada na virada

do século XIX para o XX. Dessa forma, a obra chega ao Brasil como mais uma dentre as várias frentes de manejo e compreensão com a/da palavra, presenteada por Fernando Pessoa e seus heterônimos não só ao seu tempo, mas, principalmente, às gerações futuras.

Data de submissão: 24/08/2022

Data de aprovação: 07/11/2022