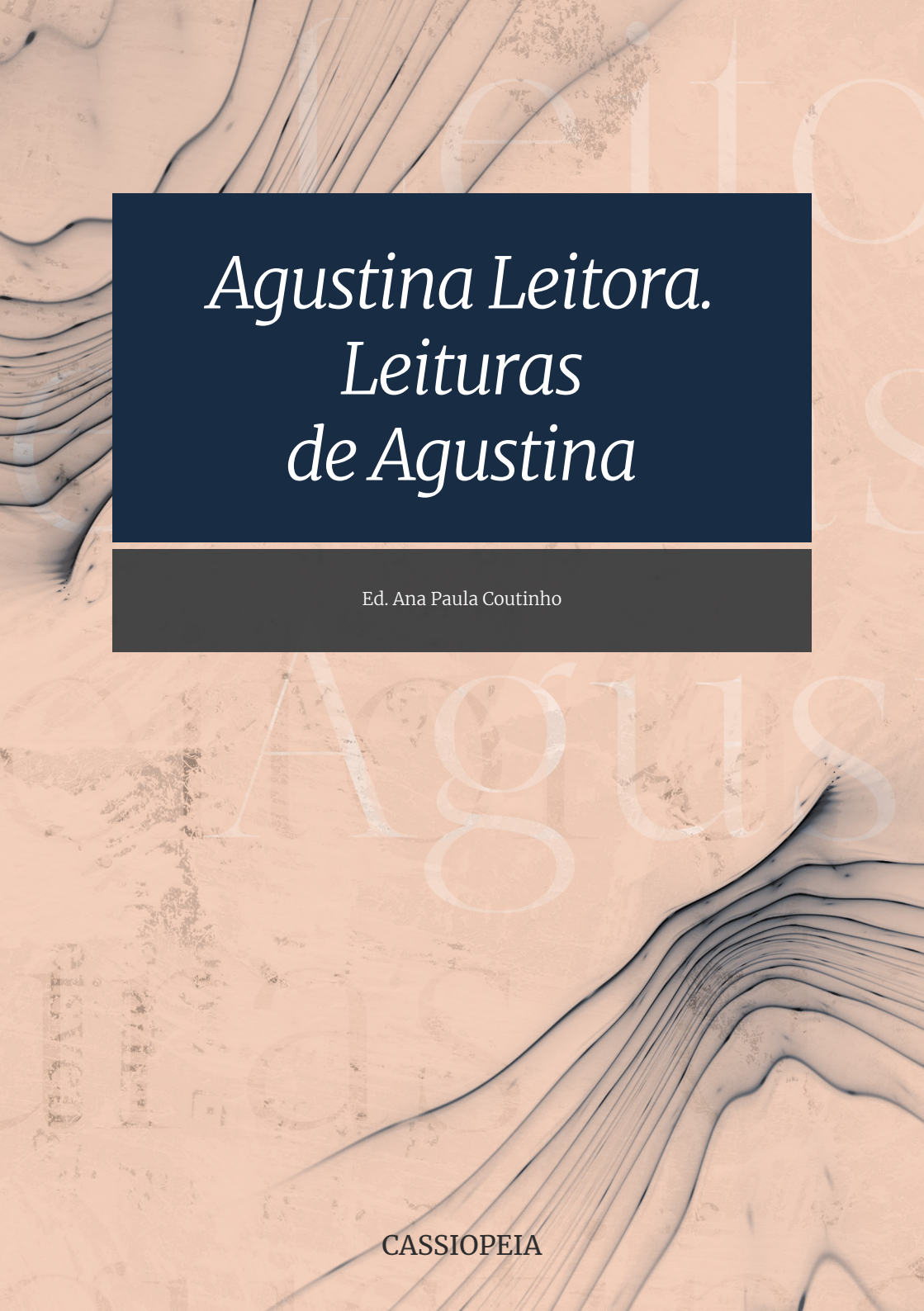




Agustina Leitora. Leituras de Agustina

Ed. Ana Paula Coutinho

CASSIOPEIA

Título

Agustina Leitora. Leituras de Agustina

outubro de 2023

CASSIOPEIA n.º 10

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

Ilc@Letras.up.pt

T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

Autores

Ana Paula Coutinho, Andreia C. Faria, David Pinho Barros, Isabel Cristina Rodrigues, Isabel Ponce de Leão, Maria de Fátima Marinho, Mónica Baldaque e Mónica Figueiredo

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

A partir da imagem de cartaz *Agustina Leitora. Leituras de Agustina*

ISBN 978-989-53476-9-8 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53476-9-8/cass10>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2023

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDP/00500/2020).



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

UIDP/00500/2020

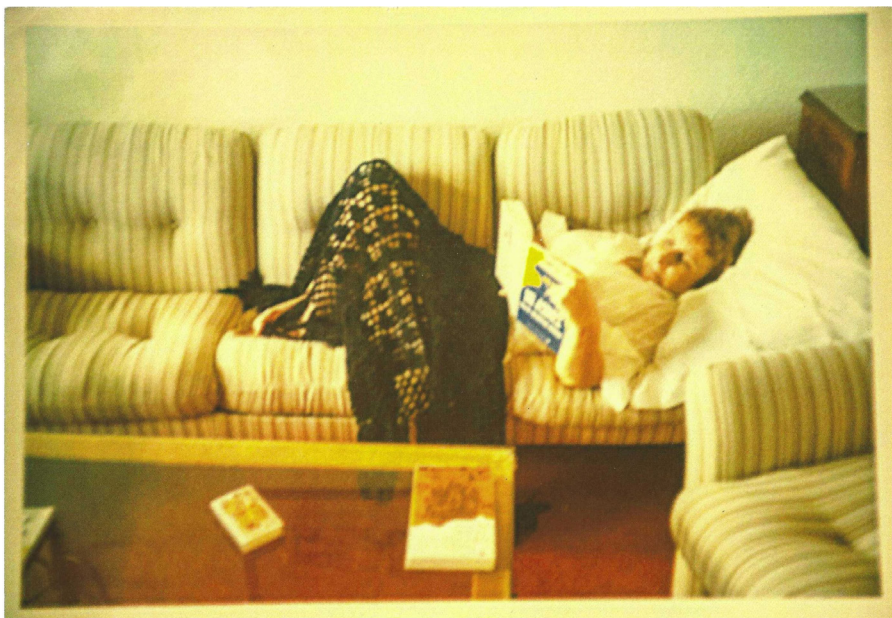
*Agustina Leitora.
Leituras
de Agustina*

Ed. Ana Paula Coutinho

CASSIOPEIA

Índice

- 9 >> Introdução. O Mundo Aberto de Agustina: apontamentos para uma topografia das suas leituras
Ana Paula Coutinho
- 21 >> Agustina leitora ou as leituras de Agustina: a construção da memória
Fátima Marinho
- 33 >> Agustina Leitora
Isabel Ponce de Leão
- 43 >> Entre o romance de traição e a traição do romance: Machado de Assis e Agustina Bessa-Luís
Mónica Figueiredo
- 55 >> *O sonho dos quartos infindos*: Agustina e Gabriel García Marquez
Isabel Cristina Rodrigues
- 79 >> Agustina espectadora de cinema
David Pinho Barros
- 87 >> Uma pequeníssima visão
Andreia C. Faria
- 95 >> Cadeira Verde
Mónica Baldaque



Fotografia de Alberto Luís. Aquivo de Família. Reprodução interdita.

O Mundo Aberto de Agustina: apontamentos para uma topografia das suas leituras

Todo aquele que abre um livro entra numa nuvem
ou para beber a água de um espelho
ou para se embriagar como um pássaro ingénuo
António Ramos Rosa

O grande perigo de uma pessoa é poder influenciar
os outros com os dons que tem. O melhor que se
pode fazer é deixar uma obra, mas não deixar a
pedagogia dessa obra.

Agustina Bessa-Luís

1. No início deste século, vieram a lume duas obras em alemão que rapidamente se tornaram num bestseller, mais não fosse pela provocação dos respectivos títulos em contraponto, adoptados literalmente pela tradução portuguesa – *Mulheres que lêem são perigosas* (2005) e *Mulheres que escrevem vivem perigosamente* (2006). Ambos vão ao encontro da visibilidade que se tem procurado dar ao papel das mulheres nos diferentes âmbitos, como resgate dum duplo ostracismo a que História as condenou ao subestimar, ou mesmo ignorar, aquilo que, no percurso de muitas delas, acabaria por extravasar da passividade e menoridade que, social e culturalmente, lhes eram impostas.

Stefan Bollmann, o autor desses dois ensaios em forma de álbum ilustrado, apoiou-se na descrição comentada de diferentes expressões artísticas, reunidas por algumas linhas transversais de interpretação, para apresentar o modo como as mulheres (algumas, pelo menos) se relacionaram com os livros, ou melhor, a forma como pintores e fotógrafos manifestaram essa relação.

Curiosamente, no livro dedicado às leitoras, não existe nenhuma mulher que seja apresentada ou reconhecida como sendo escritora. A sua alegada perigosidade fica, pois, restringida ao retrato ou à pose de um acto individual e de recolhimento, cujo modelo parece continuar a ser muitas vezes a relação com o Livro sagrado, à imagem da sua representação na pintura de cariz religioso. Além disso, os títulos descritivos de grande parte das telas reproduzidas, títulos claramente pleonásticos, parecem pretender salientar a raridade da situação em si mesma – uma mulher a ler –, ao mesmo tempo que colocam o espectador diante de mais outro regime de excepção que tem a ver com a identificação da pessoa apenas pelo seu sexo, o que não costumava acontecer na pintura de leitores masculinos, normalmente identificados pelo nome, estatuto social ou profissão.

A não inclusão de leitoras-escritoras pode ter ficado a dever-se à deliberada bipartição desse projeto editorial, não devendo também ser alheia ao facto de a iconografia em torno de escritores/as ser parca na representação da respectiva condição de leitores/as. No entanto, ter-se-á de convir que essa separação é tão artificial quanto redutora, ainda mais quando se trata de escrita literária. Se é certo, por um lado, que a maioria dos leitores não são escritores, é, por outro lado, impossível ser um(a) grande escritor(a) sem uma intensa (perigosa?) entrega à leitura, como também venceu o escritor J.M. Coetzee justamente lembrado à entrada de um dos ensaios aqui reunidos.

2. Compreender-se-á agora a razão de ser da fotografia de Agustina Bessa-Luís, a abrir este conjunto de ensaios, e que ao romper com a redundância da imagem de uma escritora a escrever, revela-lhe o seu contraponto legente –, como diria Maria Gabriela Llansol –, simultaneamente prenúncio do ângulo de análise privilegiado por esta revisão crítica da obra agustiniana.

A câmara do marido de Agustina conseguiu fixar de modo muito feliz a intimidade da escritora imersa no mundo da(s) leitura(s), realçando-lhe toda a harmonia do ser alheado, e que se distingue da pose, por definição artificial, das “leitoras” de Rembrandt, Domingo Fetti, Van Gogh, Carl Larsson ou Félix Vallotton, entre tantos outros pintores ou fotógrafos profissionais. Tudo leva a crer que Alberto Luís não estivesse interessado em registar o livro que Agustina estaria a ler naquele momento, nem tão-pouco em identificar os outros, pousados sobre a pequena mesa de apoio. Aqui, como nas várias aguarelas que dedicaria à sua mulher, Alberto Luís – o seu primeiro leitor, consultor bibliográfico, decifrador e dactilógrafo –, registou à distância de um

olhar (in)discreto aquilo que muito poucos têm acesso na vida do escritor, a saber, o silêncio da sua conversa íntima com os livros alheios e com as páginas soltas dos seus próprios a ganharem forma, tudo isso numa atitude, fixada pela fotografia ou recriada em aquarela, muito menos tensa e menos displicente do que acontece nos quadros pintados por Mary Cant, com jovens mulheres a ler em canapés às riscas, e seguramente também menos ingénua que o leitor evocado nos versos em epígrafe do poeta Ramos Rosa.

3. Definitivamente, Agustina Bessa-Luís não foi uma erudita mergulhada em montanhas de livros, esquecida de si e alheia a tudo o resto que a rodeava; muito pelo contrário, diz-se que cultivava no quotidiano da sua vida real uma exigência e uma precisão nos detalhes que, pura e simplesmente, a enfastiavam no universo literário. Atingida por aquilo a que várias vezes chamou “a danação da escrita”, o continuado e intenso convívio com os livros tornaram-na naquele género de “leitor incomum” que se cumpre nas suas leituras criativas, tal como o definiu George Steiner (1978), embora em nenhuma circunstância se poderá imaginar Agustina a caber no modelo iconográfico a que o autor de *No Passion Spent* recorreu como exemplo. A conhecida tela de Chardin – *Le Philosophe lisant* (1734) – foi, sem sombra de dúvida, uma escolha excelente para a fundamentação eicrástica da singularidade desse leitor, mas a formalidade e a reverência gravadas pelo pintor francês, onde nem sequer falta a angústia da passagem do tempo e da morte infiltradas no cenário da leitura, parecem completamente estranhas à beatitude da compenetração no actos de leitura e da escrita da autora de *O Prazer e a Glória*. A respectiva iconografia familiar aponta antes para uma experiência de prazer no aconchego de um ambiente tradicional burguês de meados do século XX, onde pairava o ócio intelectual, que é uma forma de deleite essencialmente alheio a qualquer separação entre evasão e pensamento.

“Quando aprendi a ler, no mundo fez-se luz e passei a compreender tudo” – registaria Agustina, ao seu jeito sentencioso, no ensaio de autobiografia ilustrada (Bessa- Luís 2002: s/p). O convívio precoce com os livros, sem particulares restrições ou guias, permitir-lhe-ia imbuir-se de uma cultura bastante ampla e diversa, onde coexistiriam sem quaisquer dilemas o expectável e o canónico com o inesperado e o heterodoxo. Todos esses percursos informais de formação seriam fundamentais para que Agustina se libertasse de várias contingências, tanto do foro familiar como do contexto social da época que lhe coube.

Ainda que reconhecesse ter-se tornado numa viciada na leitura, ao ponto de a sua mãe julgar que ela estava “a perder o contacto com a realidade” (*idem*: s/p), Agustina nunca iria corresponder ao modelo ou estereótipo de leitor obsessivo, muito menos a uma versão feminina de “rato de biblioteca”, desde logo porque considerava qualquer vasta concentração de livros como um lugar propício não ao entendimento mútuo dos indivíduos e dos livros, mas ao crime e ao esquecimento, que é outra forma de morte. A este propósito, e a título de exemplo, Agustina haveria uma ocasião de disparar que a Biblioteca Municipal do Porto mais parecia “um mausoléu, uma cripta cheia de ossos impossíveis de distinguir no pó acumulado” (Bessa-Luís 2017: 1628), deixando assim entender que não eram exactamente lugares como esses que lhe espicaçavam a curiosidade intelectual.

Pouco entusiasta e frequentadora de ambientes públicos de leitura e de discussão, a relação de Agustina com os livros e com a leitura tenderia a circunscrever-se ao interior da casa de família, estando por isso indissociavelmente ligada a uma intimidade sem constrangimentos, a não ser a auto-disciplina do ímpeto interior, a par do empenho constante na leitura e na escrita, que lhe permitiram exponenciar o autodidactismo arreigadamente liberal e convictamente dialógico.

A própria autora iria, um dia, dedicar-se a lavrar em crónica aquelas que considerava serem as necessidades do ofício da escrita (por contraposição à pintura): “Um escritor precisa de pouco espaço para se concentrar e formular ideias. O mundo é a sua mente: ba[s]tam-lhe sons abafados, uma ave que entra pela janela, o passo na escada; e os livros, como piano onde todas as notas são vibradas e ele acentua a sua lira. (*ibidem*: 1327). Numa primeira leitura, e sob o efeito do argumento de autoridade, essa síntese parece convincente, mas a verdade é que omite, por demasiado óbvio ou por ironia, o imenso subjacente a essa alegada modéstia das condições materiais para a escrita. Se o acto de escrever parece supor apenas um pequeno espaço físico (um quarto que seja seu, diria Virgínia Woolf no início do século XX, a pensar concretamente nas mulheres), a verdade é que Agustina também refere o silêncio dos “sons abafados”, a subtilidade de presença(s) do exterior, além dos livros, que são os verdadeiros instrumentos de recriação extravasante, pelo que o espaço requerido pela escrita já não é assim tão exíguo, e o mundo do escritor só aparentemente é, ou representa, um mundo fechado.

Enganam(-se), pois, todos aqueles que, por ignorância ou confusão de planos, encerram a autora d’A *Sibila* em epítetos como “escritora conservadora” ou “autora

do Norte”, para dizer, como quem julga, que se entregou apenas a cenas de província impregnadas de problemas e indecisões de uma burguesia decadente. Ora, se é verdade que a escritora se concentrou no escarpelizar de microuniversos muitas vezes geolocalizados na província histórica de “Entre-Douro-e-Minho”, apontando, com implacável argúcia, as luzes e sombras dos seus gineceus ou as dobras mais caóticas e desconcertantes de enredos familiares e, em geral, da sociedade portuguesa do século XX, isso não significa que a sua escrita tenha ficado presa a uma ortodoxia de ordem estética ou moral, nem que o seu imaginário literário seja redutível a uns tantos retratos deste “país estreitinho e facecioso” (Bessa-Luís 2022: 152). Ficar por esse tipo de leitura figurativa da sua ficção, ou mesmo das suas crónicas e ensaios, é ignorar as múltiplas camadas ou sedimentos de todas as páginas agustinianas, que resultam de uma energia relacional marcadamente dispersiva, ao mesmo tempo que também a exponenciam. É essa dispersão, ora sentenciosa, ora irónica e (auto)derisória, que não raro tem desarmado e irritado alguns leitores, por não entenderem que é justamente na autoridade dessas digressões que reside a genialidade da autora, não exactamente no sentido romântico de génio, mas à imagem do modo interdependente como T.S. Eliot equacionou a relação entre tradição e talento individual, no conhecido e homónimo ensaio.

4. Levar a cabo uma cartografia intelectual de Agustina configura todo um projecto de leitura articulada da sua obra, de que procurou ser um esboço a exposição que esteve patente no átrio da Faculdade de Letras do Porto em Outubro de 2022,¹ onde cada um de 16 livros da autora surgia rodeado dos títulos estrangeiros que nele são expressamente convocados. Cada uma dessas constelações não só tornava evidente a amplitude e a variedade dos horizontes intelectuais de referência e diálogo do universo agustiniano, como também pretendia sugerir núcleos gravitacionais de significação, entendida esta como uma potencialidade de sentido(s), ou seja, além das remissões e interpretações específicas da própria autora.

Para a elaboração dessa ampla cartografia intelectual seria importante percorrer a biblioteca física da escritora; entender a lógica intrínseca às suas áreas temáticas, aos seus universos de referência; percorrer as obras citadas; descobrir eventuais *marginália*; atentar nos textos inéditos, tudo isso acompanhado de um levantamento exaustivo, cartografado, dos autores e obras que surgem referidas ou sugeridas na sua obra ficcional.² Esse inventário, actualmente muito facilitado pela tecnologia

digital, constituiria uma base de dados, não para explicações de texto segundo a velha e positivista “crítica das fontes”, mas para uma hermenêutica geral da vertente hipertextual da obra literária de Agustina, com o objetivo de elaborar uma topografia das suas leituras, ou “almas nucleares”, como diria Paulo Tunhas, citado mais adiante, refletindo sobre o impacto inter- e extratextual dessas ligações espaciais e temporais. Com efeito, são esses nexos que fazem com que obra agustiniana resista à oposição entre local e global, neste caso e mais concretamente, entre cultura portuguesa e cultura ocidental, além de contribuírem para uma rede de autores-faróis no século XX, que atravessando fronteiras políticas, linguísticas e culturais, permitirá apreender a função vectorial desses autores e respectivas obras na circulação geral de ideias tanto sobre a literatura, como sobre o mundo que dela extravasa.

Há muito que os estudos literários e a crítica contemplam a dimensão intertextual na leitura e estudo das obras, bem assim como o papel activo das instâncias de recepção na exploração da dinâmica dos seus sentidos. Trata-se em geral, de análises de um *corpus* reduzido a uma ou duas obras e alguns paratextos, o que não permite efectivamente avaliar as modalidades e o alcance sistemático da leitura no processo criativo e nas dinâmicas artísticas, razão pela qual seria interessante, senão mesmo fundamental, levar a cabo um levantamento cartográfico e um estudo topográfico mais abrangentes em autores cuja craveira intelectual e obra o justificam, como é o caso de Agustina Bessa-Luís.

Claro que o conjunto seguinte de ensaios fica ainda muito longe dessa topografia das leituras de (e sobre) Agustina Bessa-Luís, mas também é preciso dizer que não foi esse à partida o seu objectivo. Em todo o caso, parece-me importante tornar explícito o horizonte hermenêutico que esteve na origem do repto lançado aos autores dos textos aqui reunidos, e que supunha debruçarem-se concretamente sobre a Agustina leitora. O desenvolvimento que cada um/a deu à questão de partida, além de contemplar elementos relevantes para a cartografia intelectual da escritora, concorre para a elaboração do perfil de Agustina enquanto leitora, que deve por sua vez sustentar uma hermenêutica articulada da sua topografia literária em forma de diálogo ou réplica com outras obras e com outros leitores.

Especialista dos rumos do romance histórico desde o século XIX até à contemporaneidade, Maria de Fátima Marinho foi acompanhando de muito perto a produção literária de Agustina Bessa-Luís, em especial as suas obras com enredos ou personagens históricos, de que apresenta aqui um panorama, chamando

particularmente a atenção para romances como *Adivinhas de Pedro e Inês*, *O Mosteiro* ou *As Terras do Risco*, para salientar que as figuras históricas funcionam nas narrativas agustinianas como duplos transgressivos, ensaiando a partir daí respostas aos vazios ou pontos mais obscuros da História. Fátima Marinho aproveita ainda para lembrar essa mesma tendência desviante nas leituras que Agustina Bessa-Luís desenvolve de algumas personagens e enredos ficcionais, como é o caso de *O Crime e Castigo*, de Dostoievsky, no seu *Antes do Degelo*, ou das personagens do conhecido quadro de Rembrandt, *A Ronda da Noite*, no romance homónimo que viria a ser o último assinado pela escritora.

Já a leitura de Isabel Ponce de Leão debruça-se sobre a obra não ficcional de Agustina, chamando a atenção para a ousadia de algumas leituras que a escritora fez dos seus pares, como é o caso de Camões e Pessoa, duas figuras míticas da cultura portuguesa que a autora d'*A Alegria do Mundo* em certa medida destroniza com a firmeza de carácter opinativo que lhe era peculiar, mas que ela própria seria também a primeira a desconstruir, mostrando o quanto sabia e queria ser uma leitora e pensadora sempre livre. Tendo como base a colectânea hetero-autoral *Dicionário Imperfeito*, a ensaísta conclui que as leituras de Agustina priorizam a literatura de expressão portuguesa, inferência essa caberia confirmar com a cartografia da obra integral, assim como com uma análise mais fina das leituras que esta convoca directa ou indirectamente. Em todo o caso, é muito significativo que a relação que Agustina estabelece com outros autores e respetivas obras, pelo elogio ou pela depreciação, seja sempre fundamentalmente centrípeta, como salienta Isabel Ponce de Leão, o que significa que as suas leituras de obras alheias não funcionaram apenas como inspiração ou estímulo da sua escrita, mas foram também desta resultado.

A vertente mais internacional das leituras de Agustina é explorada pelos três ensaístas seguintes, através de *corpora* e metodologias diversas.

Partindo do convívio e da afeição de Agustina pela obra machadiana, profusamente assumida no quadro do *canibalismo brasileiro* que a escritora projeta no seu *Breviário do Brasil*, o ensaio de Mónica Figueiredo defende, de forma convicta e convincente, que o modo como Agustina concebe a sua Ema menina resulta de uma memória devoradora de Capitu, a inesquecível personagem criada por Machado de Assis – Bento Santiago. Nesse sentido, e ensaísta concluirá que *Vale Abraão*, em vez de ser um romance de traição ou adultério, representa ele próprio “a traição em toda uma linhagem de romances de adultério oitocentistas”, onde pontuam Flaubert – o hipotexto mais directo –, Tolstói, Eça de Queiroz e, também, o autor de *Dom Casmurro*. Essa leitura conduz ainda a uma

interessante interpretação do destino final que Agustina atribui à (sua) Ema, segundo a qual o suicídio de Ema é um gesto de ruptura com a sua genealogia literária, simbólica, podendo ser também lida como uma resistência ao destino da própria morte, graças a uma comunhão maternal, genesiaca, com as águas do rio Douro.

Outro, e não menos interessante foi o modo de Isabel Cristina Rodrigues tratar o repto comum a todos os ensaios que constam deste livro. Partindo de uma não leitura da autora d'*A Sibila* (1954), concretamente do romance que Gabriel Garcia Márquez viria a publicar, anos depois, em 1967, a ensaísta mostra como uma topografia das leituras na obra de Agustina, entendida como uma rede de significação transfronteiriça, e por definição sempre em curso, não tem de ficar presa a comprovativos de linearidade cronológica. Por conseguinte, a ensaísta desenvolve uma inédita e heurística aproximação entre *A Sibila* e *Cem Anos de Solidão*, que assenta na análise detalhada de alguns tópicos estruturantes desses dois “romances de família”, enquanto subgénero romanesco, a saber: o tempo cíclico e a moldura compositiva circular; as relações de poder e a presença tutelar de figuras femininas e a convivência entre o real e o sobrenatural. Sendo notórias várias afinidades entre as duas obras, ou melhor, sendo possível concluir, como faz Isabel Cristina Rodrigues, que existe sobretudo uma distinção de grau, mais do que de natureza, nas fábulas dos dois romances, esse facto, em si mesmo, aponta para a existência de significativas constelações no universo do romance de meados do século XX, que supõem ser relidas para lá das habituais delimitações geográficas, e à luz de literaturas-mundo comparadas.

Por sua vez, David Pinho Barros concentra-se nos principais traços de Agustina enquanto espectadora do cinema, defendendo que a escritora foi sobretudo uma leitora centrípeta dos filmes, mais sensível ao cinema enquanto fonte de emoção e de reflexão, do que propriamente como experiência plástica e material. Esse seu posicionamento não seria alheio àquele “princípio de não acotovelamento” que David Pinho Barros oportunamente repesca da narrativa biográfica *Longos dias têm cem anos* dedicada à pintora e amiga Helena Vieira da Silva. Tal como muitos escritores da sua geração, Agustina faria sempre questão de defender a separação entre as artes e os respectivos domínios internos. Apesar das suas muitas colaborações com o cineasta Manoel de Oliveira, são conhecidas as tensões e alguns dissabores nessa relação entre criadores, que teriam sobretudo a ver com o desacordo que lhe suscitaram algumas leituras e adaptações que o cineasta fez dos seus textos.

O convívio constante, mas apesar de tudo distanciado, que a autora de *Fanny Owen* manteve ao longo dos tempos com a arte do cinema permitir-lhe-ia manter-se completamente à margem quer de alguns filmes aclamados pela crítica, dando-lhe também a possibilidade de se fascinar por algumas cinematografias então menos conhecidas entre nós, como seria o caso do cinema japonês, mas que, segundo David Pinho Barros, terá funcionado sobretudo como pretexto para uma reaproximação da literatura japonesa, o que efectivamente parece confirmar a escritora lia os filmes que via (e também aqueles que não tinha visto ou fazia questão de não ver) em função do seu próprio universo literário, sendo por isso redutor imaginar que Agustina leitora este sempre, ou apenas, a montante da Agustina escritora.

Last but not the least, as leituras aqui assinadas por Andreia C. Faria e Mónica Baldaque valem naturalmente por si mesmas, ou seja, pelo enfoque que cada uma, enquanto também criadora de um universo literário próprio, entendeu imprimir à sua leitura ou à sua relação com a obra agustiniana. Que uma das autoras seja antes de mais poeta, e que a outra seja filha de Agustina, não são naturalmente circunstâncias despidiendas, embora não tenham constituído a principal razão do convite para participarem deste retrato colectivo de Agustina leitora. As suas presenças e leituras são uma pequena mas simbólica amostra daquele encadeamento essencial de leituras que também vai dando corpo à posteridade de uma/a escritor/a, em grande medida dependente das interpretações que outros escritores ou, mais amplamente outros criadores, continuam a fazer da sua obra.

5. Regresso à ideia inicial de serem perigosas as mulheres que lêem, para acrescentar vincando que mais ou duplamente são as escritoras quando às suas leituras livres associam a irreverência da escrita, como aconteceu com Agustina Bessa-Luís. Gostaria por isso de finalizar estas notas preambulares, em jeito de uma síntese alegórica constituída por duas passagens de *Vale Abraão*, cujo significado deve também muito à transposição cinematográfica que delas realizou Manoel de Oliveira, o grande instigador dessa leitura criativa, e profundamente desviante, que Agustina fez de *Madame Bovary*.

A primeira passagem é constituída por uma tirada indirecta da tia Augusta, uma beata tão esquiva quanto sinistra, em reacção às perguntas e atitudes insinuas das jovens Ema, e que Manoel de Oliveira transformou numa cena de confronto a vários níveis (planos de imagem, cores, expressões corporais, discurso verbal...) entre duas mulheres que representam duas temporalidades e dois mundos antagónicos: “Tia

Augusta disse que as mulheres não liam livros. Não era coisa que lhes interessasse, e isto não as diminuía em nada. Eram muito poderosas mesmo ser o Amadis de Gaula e Rolando Furioso que, no entanto, amavam senhoras sem letras e sem latim nenhum” (Bessa-Luís 1991: 16).

Talvez não por acaso, a Tia Augusta seria rapidamente tirada de cena, enterrando-se literalmente consigo essa mundividência firmada na submissão das mulheres à iliteracia, sob pretexto de a leitura, nomeadamente de romances, serem para elas motivo de perdição, como teria sido o caso da personagem homónima de Flaubert.

A outra passagem corresponde ao final do romance em que se pode ler “Maria Semblana publicou outro livro. A sua tenacidade literária era surpreendente. ‘Nada disto é importante’ – disse ela. ‘Mas ninguém imita melhor do que eu uma bela vida’” (*idem*: 305).

Se aqui as evoco é porque julgo ser possível reconhecer no contraponto desses dois momentos a circularidade entre leitura e escrita, intrinsecamente heterodoxas, da própria autora quer como leitora, quer como escritora, uma circularidade e uma heterodoxia que fariam dela uma intelectual de ideias tão firmes quanto profundamente desalinhas.

A autora d’*A Sibila* estava consciente de que a leitura funciona como antídoto da imbecilidade e da mesmidade, pelo que só podia lamentar que a sociedade contemporânea nunca se tivesse organizado “no sentido de fazer do leitor um património cultural”. Tinha razão Agustina e, por isso mesmo, me parece cada vez mais importante inverter aquela relação, historicamente glosada, entre leitura e inconveniência. Em vez de se considerar potencialmente perigoso quem lê, ou seja, quem se autonomiza criticamente pela leitura, passar a considerar como uma ameaça, cada vez mais disseminada e corrosiva, todos/as aqueles que não leem livros, ao mesmo tempo que se arrogam possuir saber bastante e poder sobre o mundo.

Nesse sentido, convém dizê-lo sem rodeios, o perigo reside nos não-leitores, pelo que nos resta desejar que estes não silenciem (também) o percurso das leituras de Agustina. É para que elas não parem de mover-se que aqui deixamos este contributo a várias mãos.

Ana Paula Coutinho
13 de outubro de 2023

NOTAS

¹ Graças ao levantamento bibliográfico e à organização expositiva da Mestre Maria Beatriz Pinto de Almeida.

² A edição conjunta dos seus *Ensaio e Artigos* (2017) já contempla um índice onomástico.

Bibliografia

Bessa-Luís, Agustina (1991), *Vale Abraão*. Lisboa, Guimarães Editores.

-- (2002), *O Livro de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa, Três Sinais Editores.

-- (2017), *Ensaio e Artigos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 3 vols.

Bollmann, Stefan (2005), *Mulheres que lêem são perigosas*. Lisboa, Quetzal.

-- (2006), *Mulheres que escrevem vivem perigosamente*. Lisboa: Quetzal.

Steiner, George (1996), "The Uncommon Reader" (1978), in *Non Passion spent* (Essays 1978, 1995). New Haven and London, Yale University Press.

Agustina leitora ou as leituras de Agustina: a construção da memória*

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto

Martin Puchner, num ensaio publicado em 2017, defende a teoria de que a literatura moldou a vida dos homens, ou antes, que certos textos que apelida de fundacionais tiveram e continuam a ter um importante papel na construção da ideia de identidade, de pertença a um grupo ou nação. As narrativas orais, do momento em que foram fixadas em texto, dão início ao que viremos a chamar de literatura e, desde tempos imemoriais, que ela pode condicionar as relações interpessoais e a visão do mundo. Não será, talvez, exagerado afirmar que «The desire to connect through stories is also one important reason we read literature», como escreve Hanna Meretoja (2018: 117), num estudo recentemente publicado.

Partindo das premissas acima enunciadas e tendo em conta que a escrita é sempre constituída por um emaranhado de textos que se entrelaçam, consciente ou inconscientemente, e que um escritor, por mais original e transgressivo, é sempre devedor de tudo o que leu, percebeu ou recusou, parece perfeitamente legítimo que possamos abordar a produção de Agustina Bessa-Luís sob a ótica das suas leituras. Agustina lê e comenta, escreve ensaios pretensamente críticos ou romances, sem haver uma clara distinção entre eles. Independentemente do conteúdo ou do propósito pretensamente assumido, os seus textos têm sempre a marca de uma escrita inconfundível, circular, ambígua, opinativa e, porque não, perversa. As suas personagens, tenham elas tido existência real ou sejam fruto apenas da sua

imaginação, espelham antepassados (no tempo ou no espaço literário) e esse trânsito revela mais do que esconde, modifica-as a cada instante, transformando-as em seres instáveis, herdeiras de Alice, quando ela, perante a pergunta da Lagarta, «Who are you?» (Carroll 2000: 60), responde: «I – I hardly know, sir, just at present – at least I know who I was, when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then» (Carroll 2000: 60).

A instabilidade essencial que Alice claramente descreve poderá aplicar-se às várias personagens de Agustina que são sempre mais do que aparentam, que parecem funcionar como duplos (mais ou menos explícitos) de outras personagens (pessoas) de que são sempre a imagem desfocada e translúcida.

Se em *Camilo Génio e Figura*, Agustina analisa a figura do autor de *Amor de Perdição*, reescrevendo a sua vida e tecendo comentários sobre os seus romances e personagens, ao ponto de os tentar reequacionar, será nos diversos romances de que é autora que as suas leituras transformarão as supostas fontes e que surgirão esses duplos transgressivos, ambíguos, instáveis e perturbadores.

No peculiar ensaio sobre Camilo, ela aborda romances como *A Enjeitada*, *A Queda dum Anjo*, *Eusébio Macário* ou *Novelas do Minho*, referindo-se também a obras da sua autoria, como *Fanny Owen* ou *Eugénia e Silvina*, numa tentativa de imprimir uma leitura dinâmica, devedora de interpretações inesperadas e chocantes.

Na impossibilidade de dar conta de toda a obra de Agustina, vamos debruçar-nos sobre alguns romances, analisando o modo como ela lê obras de referência, romances ou ensaios escritos por outrem. É fascinante a forma como recria ambientes e personagens, criado enigmas de resolução impossível, num jogo periclitante, de grande instabilidade discursiva.

É nesta linha de pensamento que se compreendem romances como *Adivinhas de Pedro e Inês* ou *O Mosteiro*, onde as figuras carismáticas de Inês de Castro e D. Sebastião conhecem uma interpretação decorrente de leituras apostadas em descobrir as incertezas e as lacunas da História. Com base em suposições deduzidas de alusões menos claras ou de afirmações ambíguas, Agustina consegue tirar conclusões surpreendentes como o complexo edipiano de Pedro, a dissimulação de Inês ou o papel de D. Sebastião na jornada de Alcácer-Quibir.

Citarei ainda a mais três exemplos de apropriação de figuras do passado, figuras reais que são alvo da leitura transgressiva de Agustina. Refiro-me a *Um Bicho da Terra*, *Ordens Menores* e *As Terras do Risco*. Na primeira obra citada,¹ a narradora tenta

reescrever a biografia de Uriel da Costa (cujo nome cristão é Gabriel da Costa), judeu português nascido nos finais do século XVI. Partindo de estudos sobre a personagem, nomeadamente um de Carlina Michaëlis de Vasconcelos (1922), Agustina propõe-se recriar a personalidade desse judeu converso, numa análise que, se se afasta da preocupação de cientificidade manifestada a cada passo por Carolina Michaëlis, acaba por tentar desvendar os meandros do inconsciente, as razões e motivações que o levaram a pensar e agir de determinada forma. A autora de *Sibila*, como aliás é seu hábito, foge do estritamente factual, apesar de ter a preocupação de não deturpar acontecimentos, nomes ou práticas (religiosas ou outras), para se fixar prioritariamente na interpretação daquilo que, facilmente constatado, nem sempre é alvo de leituras transgressivas porque os autores evitam aventurar-se no domínio das conjecturas ou das suposições, terreno de sobremaneira aliciante para Agustina.

Mais interessante parece-nos o caso de *Ordens Menores* (Cf. Marinho 2020),² onde a autora atualiza a matriz clássica, fazendo-nos sentir que uma só existe porque a outra existe, acentuando semelhanças, insinuando explicações e explicitações inquietantes. As ordens menores, «porteiro, leitor, exorcista e acólito» (Bessa-Luís 1992: 44) revelam-se geradoras de sentidos interessantes, ao ponto de definir Luís Matias, um dos protagonistas, como «acólito» (*idem*: 351) de um mestre, reduplicação de Sócrates, pelo comportamento, e do Natan bíblico, pelo nome. Aliás, o uso do condicional composto para significar a identificação, implica o primado da contrafactualidade, propiciadora de preocupantes paralelismos: «O professor sorriu, como teria sorrido Sócrates ao receber por alunos os jovens Crítias e Alcibiades.» (*idem*: 35). Agustina atualiza as figuras do passado, que nunca consegue ler (ou interpretar) inocentemente, isto é, nunca as suas leituras são apenas leituras, elas transformam-se insensivelmente em geradoras de novos significados, que revolucionam o saber adquirido.

Consciente de que «escrever era sempre uma paixão de desordeiros ou uma forma de incapacidade para agir» (*idem*: 114-115), Agustina constrói o seu discurso a partir de uma série de estruturas em abismo sucessivas, imbricando os assuntos e as personagens, num círculo que, rapidamente, deriva para uma espiral estonteante. Num ambiente de segredo e revelação, isto é, de contínuas alusões e de subentendidos perigosos, na certeza de que «o que fica escrito tem mais validade do que o arquivo mental da cidade» (*idem*: 186), assistimos à construção de um universo pleno de interferências, onde a memória histórica se insinua como estruturante do enredo.

Se o óbvio parecem ser as semelhanças entre o Portugal pós-25 de Abril a Grécia do século V a.C. («Como a sociedade ateniense depois da expedição da Sicília, Portugal mantinha uma luta desigual com o destino», *idem*: 212), aliás reiteradamente afirmadas ao longo da obra, não deixa de ser pertinente assinalar a emergência de outras memórias, como a de Inês de Castro («o professor gostava de imaginar que dona Xan se parecia com Inês de Castro», *idem*: 88), a da Ribeirinha, a da «senhora branca e vermelha» (*idem*: 105), numa clara alusão à cantiga medieval da autoria de Paio Soares de Taveirós, ou a de Massena e seu exército.

Em *As Terras do Risco*, Agustina persegue uma estranha teoria na qual Shakespeare teria ascendência judia espanhola. Em todo o romance, as alusões a várias obras de Shakespeare, bem como a Goethe, Gogol ou Helena de Troia demonstram as vertiginosas leituras de Agustina e as correspondências transgressivas que faz com as personagens da obra.

Leitora de Platão, da Bíblia e dos clássicos, Agustina é também leitora de Dostoiewski e adapta personagens de *Crime e Castigo* ao seu romance *Antes do Degelo* (Cf. Marinho 2015)³. Aqui a leitura é de natureza diferente, são personagens fictícias que são apropriadas e que se atualizam nas personagens do romance agustiniano.

José Rui e Genaro (*Antes do Degelo*), já de si complementares, estabelecerão conexões de similitude com Raskolnikov, o herói do romance de Dostoiewski. Aliás, o par criado por Agustina reflete, de certa forma, o par Raskolnikov/Razumikhine do texto oitocentista. Frases como, «Eram inseparáveis, uma dessas amizades que costumam acabar mal porque se esgota a dependência que se criou» (Bessa-Luís 2004: 119), «Eles partilhavam tudo» (*idem*: 309) ou «O primeiro casamento de José Rui correu mal. A maior insubmissão da jovem esposa estava em que ela não era Genaro.» (*idem*: 319), deixam antever o clima de complementaridade e de urgência do estabelecimento de uma relação de sobremaneira complexa. A interferência obsessiva de *Crime e Castigo* descodifica detalhes à partida cifrados e menos evidentes. Não será por acaso que se escreve que «O personagem mítico de José Rui era Raskolnikov, o estudante que assassina a velha agiota» (*idem*: 33) e que este é um tema privilegiado de conversa entre os dois amigos, havendo constantemente afirmações inequívocas de semelhança: «És como Raskolnikov» (*idem*: 35); «aquela mania de descreverem Raskolnikov, deixando só um osso descarnado, um fóssil do qual não se tira mais nada.» (*idem*: 42); «Então José Rui voltou com uma rapidez assombrosa aos diálogos

que tinham dantes inspirados no *Crime e Castigo*» (*idem*: 160). A recordação do início do romance russo e da descrição da velha usurária chega inclusivamente a proporcionar interferências no comportamento de José Rui e Genaro.

O paralelismo é por demais evidente: Lujine pretende casar com a irmã de Raskolnikov (de inferior condição social) para lhe fazer significar a sua magnanimidade, obrigando-a a manter uma atitude subserviente; Genaro pensa também numa situação semelhante e nas virtudes que daí poderiam advir. Obcecados pelo fantasma de Raskolnikov, impelidos a constantemente se porem em confronto, não são de estranhar pensamentos que reflitam o processo comportamental: «José Rui pensava como procederia se tivesse diante dele os fatores de base que tinham existido para Raskolnikov» (*idem*: 95); «Se fosse ele [Genaro] a matar a velha usurária, procedia com mais rigor e verificava se a porta estava fechada.» (*idem*: 149).

Não deixa de ser curiosa a alusão à figura do pai (seja o de Raskolnikov, de Genaro ou do próprio Dostoiévski). Se do primeiro, nada sabemos («Eu gostava de conhecer o pai de Raskolnikov e tu também devias saber», *idem*: 113-114), do segundo é-nos dito que se suicidou e que o de Dostoiévski foi assassinado pelos mujiques, chegando-se à conclusão de que esta perda é diminuta porque «Era um inútil, como todos os pais» (*idem*: 282).

Apesar de vários suspeitos, ou possivelmente por isso mesmo, a verdade é que o romance de Agustina apresenta um enigma insolúvel, um crime cuja urgência é o motor de desenvolvimento da trama. As várias explicações nunca são validadas e o fenómeno presente na obra de Dostoiévski, onde nos deparamos com um discurso verdadeiro que se tem por enganador, não tem aqui comprovativo cabal. Raskolnikov confessa-se várias vezes, iludindo os investigadores do crime com a verdade ironicamente enunciada. As várias afirmações de Raskolnikov, fornecendo pormenores exatos do que aconteceu, são tomadas como um embuste pelas outras personagens, mas não enganam o leitor a quem foi dado assistir ao crime. As hesitações de Raskolnikov, «Sou porventura capaz de fazer “aquilo”? (Dostoiévski 1974: I vol.8), levam a que ele pondere, argumente, se questione:

Ontem, ao descer a escada, dizia a mim mesmo que era um procedimento vil, odioso, repugnante...Bastava-me pensar em tal coisa para ficar aterrado. Não, não teria a coragem necessária! Seria superior às minhas forças! Mesmo que os meus raciocínios dissipassem todas as minhas dúvidas; mesmo que as conclusões a que cheguei este mês

fossem claras como o dia e exatas como a aritmética, não conseguiria decidir-me. Sou incapaz disso! Mas então, por que motivo ainda agora...? (Dostoiévski 1974: I vol. 69-70)

Mesmo as difusas referências à influência do meio (no sentido que o naturalismo lhe dá, «o homem sente-se impelido para o crime pela influência irresistível do meio em que vive, e mais nada.», Idem: 288) não são suficientes para explicar a fatal atração que Raskolnikov sente e que provoca nos mais próximos.

Em *Antes do Degelo*, as circunstâncias são diferentes e não temos maneira de saber da veracidade ou falsidade dos discursos que provocatoriamente se vão proferindo. Quando José Rui diz a Genaro «As tuas mãos (...) ainda hão-de estrangular alguém.» (Bessa-Luís 2004: 45) e quando este pensa «Não quero morrer sem matar alguém» (*idem*: 171) ou Charo, « - Não hei-de morrer sem matar alguém» (*idem*: 339), não podemos aferir da justeza ou da oportunidade de tais afirmações.

O sentimento de culpa leva Raskolnikov a confessar-se, fingindo mentir ou ironizar, num discurso dúplice, de que são exemplo os diálogos no II volume entre o protagonista e Porfírio Petrovich bem como a gradação da apresentação da verdade a Sónia ou ao amigo, mais pressentida do que propriamente enunciada. A confissão plena, espécie de anti climax, próxima já do final do romance, surge mesmo antes do epílogo e reduz-se a uma frase: «- Fui eu que matei à machadada, para as roubar, a velha prestamista, viúva de um funcionário, e a sua irmã Isabel.» (Dostoiévski 1974: II vol.285).

No romance de Agustina não há nada de semelhante e, por muito grande que seja a culpa, ela nunca leva a uma confissão inequívoca.

No romancista russo, o crime implica o castigo, a expiação, ainda nos moldes do Romantismo, como acontece em Garrett, Herculano ou Camilo. E Raskolnikov confessa e vai para a Sibéria expiar o crime; na obra de Agustina, «a única atitude satisfatória é a mentira», diz Genaro (Bessa-Luís 2004: 237), o que significa que há sempre um significado velado, o não-dito, o inexistente. A uma expiação necessária corresponde a ausência de expiação explícita e até de culpa formada.

A existência dessa duplicidade assustadora, isto é, de uma duplicidade que se estilhaça de vários modos e a vários níveis, impede a decifração do enigma proposto; se Genaro e José Rui se constituem como o indivíduo e a sua máscara, Raskolnikov aparece como o modelo que se desdobra no texto, favorecendo o aparecimento de

outras relações especulares: Alena Ivanovna (a usurária) e Cláudia; Dúnia (a irmã de Raskolnikov) e Judite; Lujine (que pretende casar com Dúnia para a dominar pelo dinheiro) e Genaro (que acaba por casar com Judite, por razões que não se afiguram muito diferentes); Judite e Marta, primeira esposa de Lujine, (casamento obedecendo a condições semelhantes); Ricote e Porfírio Petrovich; José Rui/Genaro e Raskolnikov/Razumijine (poder-se-á aqui notar ainda a coincidência de fonema inicial [j] e [r], o que reforçará a pertinência da comparação). A lista poderia ainda ser completada com outros elementos menos evidentes, mas, porventura, não menos significativos, como a pobreza inicial dos protagonistas (Genaro e Raskolnikov), as preocupações e obsessões quotidianas.

O romance de Dostoiévski é o pretexto para um infinito jogo de espelhos, de duplos que se reclamam de supostas identidades.

Agora Raskolnikov é Genaro, José Rui, Charo ou Judite, simulacros todos eles do paradigma inatingível. E é Agustina que se revela uma leitora perspicaz, cujo discurso propicia essa interferência entre dois textos, obrigando e legitimando interpretações enriquecedoras e devedoras de uma memória literária, social, familiar, histórica, atualizada na reescrita de leituras anteriores.

O último caso não remete propriamente para a condição de leitora, no sentido que normalmente anda associado a um sujeito que lê uma obra, seja ela de que natureza for, mas para o observador de uma obra de arte, para a sua leitura visual e sua reinscrição num romance. Falo do quadro de Rembrandt, *A Ronda da Noite* e do romance homónimo de Agustina. (Cf. Marinho 2021)⁴. A análise da obra leva-nos para um universo complexo e intrigante. As referências recorrentes ao quadro e as interligações entre as personagens representadas e as que contracenam no romance conduzem-nos a leituras surpreendentes e a ilações fascinantes. As conclusões, sempre provisórias, têm sempre como pano de fundo a tela e, simultaneamente, a vida de uma família que possui uma cópia (?) do famoso quadro. No romance, o quadro de Rembrandt é esquadrinhado, interpretado livremente, manuseado à medida dos desejos de um narrador que se delicia com ligações arrojadas, surpreendentes, fundadas na repetição, que parecem encobrir uma certa melancolia do passado (Hamel 2006: 23) e do seu significado. Em *A Ronda da Noite*, o leitor assiste a contínuos transcurso entre o quadro e o romance, ao ponto de um não se poder compreender sem o outro e de um interferir irremediavelmente no outro e nas suas personagens.

O processo que a narradora emprega para, através do quadro, relatar a história da família, vai-se consolidando à medida que vai ganhando consistência a tese da autenticidade ou da cópia do quadro. Se, nas páginas iniciais, a narradora ainda pode relativizar o problema, valendo-se do artifício e de uma focalização parcial, à medida que a narrativa se desenvolve, deparamos com asserções cada vez mais convincentes e significativas.

Apesar de haver uma certa crença na autenticidade do quadro existente na quinta, «os amigos da casa mais acreditados em coisas de arte, afiançavam que se tratava duma falsificação.», Bessa-Luís 2006: 65). Esta dúvida, que se estende a toda a obra, não deve ser considerada como uma mera especulação teórica, mas antes como um modo de questionar as relações familiares, seus simulacros e motivações escondidas.

A proximidade entre duas realidades virtuais, de graus e naturezas diferentes, as personagens do romance e as do quadro, leva a que se adense a impenetrabilidade dos dois cenários e a que se possa escrever que «A maior parte dos seus quadros são indecifráveis» (*idem*: 299), embora haja uma nítida ligação entre a casa dos Nabasco e a pintura de Rembrandt, aumentando o mistério e a impenetrabilidade. As referências veladas a *Hamlet* de Shakespeare, tais como o castelo de Elsinor, lugar onde se desenrola a peça (Bessa-Luís 2006: 165) e a frase «Alguma coisa é incorruptível no reino da Dinamarca» (*idem*: 167), que parafraseia a de *Hamlet*, «Something is rotten in the state of Denmark» (Shakespeare 1968: 951), reforçam o puzzle que se desenha e se torna cada vez mais difícil e impenetrável, de intuítos bem diferentes dos enunciados simplisticamente em dado momento do livro, mas que devem ser lidos metafórica e tortuosamente.

A descrição e análise do quadro, feitas por vários críticos de arte, não deixam lugar a dúvidas objetivas, mas podem legitimar certas interpretações de Agustina, que se valerá dos interstícios do discurso para tirar as suas surpreendentes conclusões. Sabendo que, na pintura, são as figuras de menor importância que parecem olhar o espetador (Boeck 1970: 51) e sabendo também a história do quadro e das suas figuras (Gerson 1973), não nos será difícil ver o modo como a autora se serve destes dados para, aos poucos, ir construindo o seu universo de personagens perversas, sofridas e ambíguas: «Havia mistérios no comportamento das pessoas e, como na *Ronda da Noite*, elas dissimulavam qual era o papel que desempenhavam.» (*idem*: 71). Esta constante remissão para as personagens e circunstâncias do quadro acaba por condicionar a intriga e a visão comumente aceite sobre a pintura do mestre flamengo. Judite, a

mulher com quem Martinho casa, envolvida de forma secreta e ambígua com a morte da própria mãe (a versão dos acontecimentos vai variando: a morte foi perpetrada por uma amante do pai, por este, que, aliás, cumprirá pena de prisão, ou pela própria Judite), será também interligada inequivocamente com o quadro e a leitura deste condiciona a sua forma de existir e de pensar.

A sensação de inacabado («No imenso quadro nada estava concluído», *idem*: 223), que faz com que nada seja definitivo, que nenhuma das opções apresentadas se transforme em certezas, legitima as múltiplas versões, as asserções opostas, as opções discursivas inconciliáveis. Os enigmas que o quadro propõe, «Mudou-se na Primavera, levando, com todas as precauções, a *Ronda da Noite*, que lhe oferecia todos os dias novos enigmas» (*idem*: 316), percorrem todo o romance, ao ponto de a narradora encontrar parecenças de Saskia (mulher de Rembrandt) com Margô (personagem do romance) e de não deixar passar a coincidência de o ano da morte de Saskia ser o mesmo da conclusão do quadro:

Ele acaba a *Ronda da Noite* quando Saskia morre. Não será a alma de Saskia que se converte num duende para romper caminho pelo meio da companhia do capitão?» (*idem*: 129)

Estes indícios legitimam a identificação de Saskia com a rapariga retratada com o frango à cinta e todo o trabalho de leitura interpretativa. As pequenas alterações que a narradora afirma terem acontecido na cópia dos Nabasco são duplamente significativas: o verdadeiro quadro sofreu também uma mutilação, devido às suas grandes dimensões (Gerson 1973: 16); as modificações efetuadas na cópia preparam a destruição final, destruição que também indicia a morte das personagens.

A obsessão em criar paralelismos entre as personagens do quadro e as do romance condiciona toda a narrativa e vai ao ponto de tirar ilações sobre as figuras retratadas e pessoas da vida familiar do pintor, como a sua mulher, Saskia. A criação de duplos reversíveis acentua o sentimento de ciúme (o doutor Assis tem ciúmes do quadro porque pensa que ele o destrona do amor de Maria Rosa) e cria uma instabilidade identitária (Jourde e Tortonese 1996: 124), esvaziando o sujeito, mas favorecendo a possibilidade de este se tornar no *outro* (Jourde e Tortonese 1996: 182). O próprio Martinho vê Judite como «o duplo dele próprio» (Bessa-Luís 2006: 121). No fim do romance, com a destruição do quadro por uma empregada cuja única funcionalidade

na economia narrativa parece ser essa, desmorona-se também a família.

As leituras de Agustina têm uma direta relação com os seus romances, há constantemente remissões para hipertextos diversos e a autora relê ininterruptamente

NOTAS

- ^{*} As passagens sobre *Um Bicho da Terra* encontram-se em Maria de Fátima Marinho (2001). «Uriel da Costa: Reescrita de Agustina Bessa Luís», *Actas do Colóquio Internacional Carolina Michaelis de Vasconcelos (1851-1925)*, Porto, Revista da FLUP, II série, Volume XVIII (63-72) e (2005). *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto. Campo das Letras [201-211].
- ² As passagens sobre *Ordens Menores* encontram-se em Maria de Fátima Marinho (2020). «De Agustina a Saramago ou a arte de transgredir os clássicos». *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS – (Inter) Textualidades e Narrativa*. Coordenação de Ana Paula Arnaut e Ana Teresa Peixinho. Vol.3. Nº 26 [69-84]
- ³ As passagens sobre *Antes do Degelo* encontram-se em Maria de Fátima Marinho (2015). «L'Impériosité du Double (sur *Antes do Degelo*)», *Audaces et Défigurations – Lectures de la Romancière Portugaise Agustina Bessa-Luís*, sous la direction de Catherine Dumas et Agnès Levécot, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL, Cahier Hors-série 3. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (81-92).
- ⁴ As passagens sobre *A Ronda da Noite* encontram-se em Maria de Fátima Marinho (2021). «Espelhos Opacos e Biombos Transparentes (a propósito de *A Ronda da Noite* de Agustina Bessa-Luís)», *Diálogos do Literário – Estudos em Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Vieira Pimentel*. Edição de Eduardo Moreira da Silva, Maria do Céu Fraga e Paulo Meneses. Ponta Delgada: Centro de Estudos Humanísticos. Universidade dos Açores. Letras Lavadas Ed. (245-257).

Bibliografia

- Bessa-Luís, Agustina (1980), *O Mosteiro*. Lisboa, Guimarães Editores.
- (1983a), *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa, Guimarães Editores.
- (1983b), *Fanny Owen*. Lisboa, Guimarães Ed. [1979].
- (1984), *Um Bicho da Terra*. Lisboa, Guimarães Ed.
- (1989), *Eugénia e Silvina*. Lisboa, Guimarães Editores.
- (1992), *Ordens Menores*. Lisboa, Guimarães Ed.

- (1994), *Camilo Génio e Figura*. Lisboa, Editorial Notícias.
- (2004), *Antes do Degelo*, Lisboa, Guimarães Editores.
- (2006), *A Ronda da Noite*. Lisboa, Guimarães Editores.
- Bíblia* (2007), compilado e redigido por Frank Charles Thompson, tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo. Editora Vida.
- Boeck, Wilhelm (1970), *Rembrandt*. Barcelona, Editorial Labor.
- Carroll, Lewis (2000), *Alice's Adventures in Wonderland*. Chicago, Book Virtual Corporation [1865].
- Castelo Branco, Camilo (1970), *A Queda dum Anjo*. Lisboa. Parceria A. M. Pereira [1866].
- (1986), *A enfeitada. Obras Completas*. Vol. V, [181-364]. Publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. Porto, Lello & Irmão Editores [1865].
- (2003), *Eusébio Macário / A Corja*. Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto, Caixotim Edições [1879 e 1880].
- (2017), *Novelas do Minho*. Edição de Ivo Castro e Carlota Pimenta. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [1875-77].
- Dostoiévski, Fedor (1974), *Crime e Castigo*. Tradução de Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa, Editorial Minerva, 2 vols. [1866].
- Gerson, Horst (1973), *Rembrandt – La Ronde de Nuit*. Coll. dirigée par Jean Guichard-Meili. Fribourg, Office du Livre.
- Hamel, Jean-François (2006), *Revenances de l'Histoire – Répétition, Narrativité, Modernité*. Paris, Editions de Minuit.
- Jourde, Pierre e Tortonese, Paolo (1996), *Visages du Double – un thème Littéraire*. Issoudun, Nathan Université.
- Marinho, Maria de Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*. Porto, Campo das Letras.
- (2001), «Uriel da Costa: Reescrita de Agustina Bessa Luís», *Actas do Colóquio Internacional Carolina Michaelis de Vasconcelos (1851-1925)*, Porto, Revista da FLUP, II série, Volume XVIII (63-72).
- (2005), «Uriel da Costa: Reescrita de Agustina Bessa-Luís». *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto, Campo das Letras [201-211].
- (2015), «L'Impériosité du Double (sur Antes do Degelo)», *Audaces et Défigurations – Lectures de la Romancière Portugaise Agustina Bessa-Luís*, sous la direction de Catherine Dumas et Agnès Levécot, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL, Cahier Hors-série 3. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (81-92).

- (2020), «De Agustina a Saramago ou a arte de transgredir os clássicos», *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS – (Inter)Textualidades e Narrativa*. Coordenação de Ana Paula Arnaut e Ana Teresa Peixinho. Vol.3. Nº 26 [69-84]
- (2021), «Espelhos Opacos e Biombos Transparentes (a propósito de A Ronda da Noite de Agustina Bessa-Luís)», *Diálogos do Literário – Estudos em Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Vieira Pimentel*. Edição de Eduardo Moreira da Silva, Maria do Céu Fraga e Paulo Meneses. Ponta Delgada, Centro de Estudos Humanísticos. Universidade dos Açores. Letras Lavadas Ed. (245-257)
- Meretoja, Hanna (2018), *The Ethics of Storytelling – Narrative hermeneutics, History and the Possible*. Oxford. Oxford University Press.
- Puchner, Martin (2017), *The Written World – How Literature Shaped History*. New York, Random House.
- Shakespeare, William (1968), *Hamlet. The Complete Works*. Prefácio de Sir Donal Wolfit. Intr. de B. Hodek. Middlesex, The Hamlyn Publishing Group Ltda [1599] (945-980).
- Vasconcelos, Carolina Michaelis de (1922), *Uriel da Costa – Notas relativas à sua Vida e às suas Obras*, separata da Revista da Universidade de Coimbra, Vol.VIII, Nos 1 a 4. Coimbra, Instituto de Estudos Históricos e Filosóficos, Imprensa da Universidade.
- Waal, H. van de (1974), *Steps Towards Rembrandt*. Trad. de Patricia Wardle e Alan Griffiths. Amesterdão e Londres, North-Holland Publishing Company.
- Zuffi, Stefano (2000), *ArtBook – Rembrandt – O mais importante herege da pintura*. Col. dirigida por Stefano Paccatori e Stefano Zuffi, trad. de Viale Moutinho. Vigo, Nova Galicia Edicións, S.L. [1998].

Agustina Leitora

Isabel Ponce de Leão

FCBS - Universidade Fernando Pessoa

*A minha amiga deve saber que a sua
pintura-interpretação da humanidade é cruel.*
José Régio

Quando Coetzee, em *Essays 2000-2005*, se pronuncia sobre outros autores, chama a atenção para o facto de um grande escritor ser, antes de mais, um grande leitor e um juiz mais ou menos libertário e / ou libertino do que lê. A leitura, enquanto agilizadora da formação de uma enciclopédia cultural crítica e seletiva, está na génese da criatividade lúcida e consistente que, em Agustina, se impõe em termos de extensão da sua própria obra. Não há um olhar de fora nem um olhar íntimo, outrossim uma amálgama entre os dois projetada na / da sua produção literária. Compreender o ser humano através da literatura é-lhe intrínseco e ainda que Sartre, Camus ou Dostoievski não a tenham influenciado, com eles partilhou esta inquietação.

São conhecidas as suas posturas judicativas relativamente a tudo quanto a cerca. O seu país, a sua cultura, o mundo reivindicam-lhe um olhar que, nunca sendo destrutivo é, por vezes, controverso, provocatório, imprevisível, e nele funda a sua *biblioteca*. Usando este termo, tenho em mente, “La Biblioteca de Babel”, conto de Jorge Luís Borges, inserido em *Ficciones* (1944). Aí, o mundo, naturalmente metafísico, é uma imensa e infindável biblioteca aberta à realidade e a todos que a queiram conhecer. Mundo e literatura fundem-se e confundem-se, numa dimensão metafórica ilimitada, de estruturas abertas ao conhecimento experiencial, demandando leituras múltiplas. Diferentes domínios conceptuais projetam correspondências ontológicas e epistémicas fazendo interagir e alternar origem e alvo. Lakoff (1993) demonstrou que a metáfora

tem uma dimensão psicológica pois grande parte do mundo e das relações sociais se estruturam metaforicamente. É, justamente, essa dimensão que aqui se presentifica.

Na senda de Borges e da própria Agustina (2005) que afirma “que cada livro é uma peregrinação que não precisa de passaporte para devassar fronteiras e consciências”, quero, pois, através de um percurso por alguma da sua obra não ficcional – ensaio breve, narrativa biográfica, epistolografia, entrevista – relevar escritores que usaram a língua portuguesa, determinando, de alguma forma, juízos irónico-sibilinos e / ou apologéticos por parte da autora que, lealmente, alerta: “eu não dou sossego a quem me ouve, não deixo que parem no dia santo, porque ponho pedra firme até na água e projecto na criança de mama, e pingo na porta perra, e juízo no louco que se faz desentendido” (2008: 14). É este desassossego, proveniente da sua vocação de livre-pensadora, que orienta a seleção dos textos que abaixo refiro.

Assim, avoco o ensaio *Camões, Pessoa e a Cultura Portuguesa*, uma entrevista à SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) em que refere vários autores como é o caso, a título exemplificativo, de Camilo Castelo Branco e de Manuel Alegre, a *Correspondência Agustina-Régio* onde destrinça os bastidores da vida literária, o *Breviário do Brasil*, que contempla uma parafernália de autores de expressão portuguesa e o *Dicionário Imperfeito* onde, aleatoriamente, as sugestões se sucedem.

Começo pelo ensaio *Camões Pessoa e a Cultura Portuguesa* que, na senda de Ortega y Gasset (2001), se configura como um texto em que a ciência não precisa de prova explícita; nele, Agustina defende um ponto de vista pessoal e controverso, através do seu peculiar e inconfundível estilo. Trata-se de uma comunicação feita na Casa de Mateus, aquando de um encontro entre escritores portugueses e suecos, promovido pelo PEN Club. Aí, depois de lamentar “os fantasmas da nossa presença intelectual no mundo” e de salientar que “Nós, os portugueses, somos desconhecidos com maus precedentes” também por causa do nosso “orgulho feito de humildade”, detém-se nos “nossos poetas que atravessaram este deserto de doçura vulgar para chegar à celebridade: Camões e Fernando Pessoa” (Bessa-Luís 1981: 3).

Aqui se engendram os juízos irónico-sibilinos e também, pontualmente, apologéticos a que atrás aludi. É que, sem pôr em causa o incomparável papel de Camões e Pessoa na cultura portuguesa, a autora lamenta que se tenham limitado a viver a cultura, pouco tendo contribuído para produzir uma cultura.

Quanto a Camões, lamenta o facto da lírica – “o mais genial” (*idem*: 3) da sua obra – ser pouco conhecida, sendo o autor divulgado “num sono lento que é Os Lusíadas”

(*ibidem*), que considera “uma obra de circunstância que não se desliga do seu posto de servidor de uma sociedade já duvidosa da sua originalidade” (*ibidem*), ficando, por tal, o poeta conhecido “como instituição, como uma lata de lixo dourada dum sistema” (*idem*: 5). E continua afirmando que “*Os Lusíadas* carecem de estatuto de infra-estrutura e mesmo de superestrutura; eles são a burocracia do talento que segrega os seus produtos que vão tomar lugar concreto na floresta dos códigos culturais” (*ibidem*). A autora não é suspeita porque ela própria assume: “Não sou dos que morrem de amores por Camões” (*id.* 2008: 35). Não deixa, contudo, de forma laudatória, lhe reconhecer genialidade, ainda que prejudicada pelo sistema em que se inseria, e de o considerar, em jeito assaz irónico, “o grande vate que o país merece” (*ibidem*). Quero crer que o que desgosta Agustina é ver em *Os Lusíadas* “um sublime fastio, um contemplar de vazio sem remédio” (*ibidem*), porque, relativamente à lírica, o tal “mais genial [...] pouco conhecido” (*id.* 1981: 3), ela própria assegura que “às vezes, um só verso descobre nele engenho tamanho que a gratidão nos embarga a voz” (*idem*: 35). Prova-o a forma como termina este ensaio – “Desce a meus braços, desce, alma Alegria”. (*idem*: 5).

Já sobre Fernando Pessoa afirma que “condiciona um tipo de agressividade que vai, por vezes, a par com a negação e a fuga” (*idem*: 4). Acusa-o de, através de uma “*tournure* de espírito”, de uma “criação do orgulho feito de humildade”, configurar “o espaço intelectual português” (*ibidem*), e vai mais longe assegurando: “é uma caso português de depressão contratual com o corpo, ao mesmo tempo diferente e também pronto a deixar-se renovar em proveito do comum” (*ibidem*), logo inibe-se de se ajustar à realidade. Considera os heterónimos a “expressão da ideologia que não é a ideologia dominante: ele destaca-se da sua personalidade dominante por dever de mutação, de se incorporar no comum” (*ibidem*). Para a autora de *Party*, “O sucesso da obra de Fernando Pessoa radica-se no vazio afectivo que a caracteriza” (*id.* 2008: 216). O seu grande problema “é viver com outra alma que não seja a dele” (*idem*: 217), é estar “ferido de certa irrealidade quanto ao amor, que começa pela admiração de si próprio, pela honra de ter nascido de mãe real e concreta” (*ibidem*).

Que Agustina é injusta com os dois expoentes maiores da Literatura e da Cultura Portuguesas? Sim e não.

Sim porque são figuras indiscutíveis da nossa memória, símbolos da nossa identidade, símiles de uma genialidade que ultrapassa a portugalidade. Isto é consensual, não tem discussão!

Não, quando penso em determinados valores conceptuais agustinianos. Nego, então, essa injustiça porque a própria autora lhes reconhece a celebridade. Mas há mais. Agustina olha “a cultura como sinceridade grandiosa que engloba a sabedoria e o carácter capazes de fundar a crítica da época” (*idem*: 66). Considera-a

produzida por poucas pessoas e muito isoladas. A verdadeira cultura é o pensamento, tudo o que pode fazer uma civilização. Portanto, tem um papel essencial hoje e no futuro. Mas também há a cultura-espectáculo, que só serve para exaltar as estruturas do Poder, para ganhar dinheiro ou para dar uma euforia passageira às multidões. [...] A Cultura é daqueles que são dotados para o pensamento, para se isolarem. Uma obra cultural é sempre solitária. (*id* 2005: 5)

Ora o que faltou a Camões e a Pessoa foi essa solidão a que também alude Rilke,¹ o que lhes sobrou foi uma genialidade comprometida com o sistema que os inseriu num “clima produzido por grupos de competência cultural que não são os mesmos que produzem cultura” (*idem*: 4). Acusa-os, portanto, de uma certa indolência criadora, de algum seguidismo quando a cultura é o “nobre ofício de todos aqueles que procuram sair da integração do sistema” (*ibidem*).

Perseguindo os ideais agustinianos no que à criatividade, originalidade, sinceridade, alegria... dizem respeito, facilmente se compreenderá a sua postura, mesmo porque a própria adianta: “Aos escritores perdoam-se as coisas menos perdoáveis, eu acho que as minhas opiniões não matam ninguém” (*ibidem*). Não matam, de facto, sobretudo neste caso específico em que a crítica é fundamentada e construtiva e tem como alvo a irrealidade chamando, pertinentemente, a atenção para o facto de ser “preciso deixar às artes o tempo de se fazerem representar nas condições reais da sua existência. Quer dizer, deve-se reflectir sobre a cultura sem se teorizar demasiado” (*id* 1981: 4). Excessivas teorizações vitimaram os nossos poetas maiores. Camões e Pessoa, esses, não saem beliscados porque estão caucionados pela obra feita.

Passo, agora, à entrevista concedida por Agustina à SPA (Sociedade Portuguesa de Autores), com o fito de lhe descobrir rasgos do carácter e, sobretudo, inventariar mais algumas *personae*.

A dado passo da entrevista, Agustina afirma:

A Literatura Portuguesa já desapareceu. É verdade que são publicados muitos livros mas que ninguém tenha ilusão de que a literatura é feita por uma multidão. Do nosso passado literário retenho dois ou três nomes. [...] Aponto como figuras tutelares Bernardim Ribeiro e Camilo Castelo Branco. Esses são grandes em qualquer parte. (*ibidem* 2005)

Quedo-me, por enquanto, nestas duas opções. Quando Agustina afirma “que a literatura é uma forma de mediocridade com implicações fiscais, como qualquer outra mediocridade. Às vezes há surpresas, mas delas nada consta, senão um século depois” (*id* 2008: 168), assume, de imediato, que a consolidação da obra dos escritores exige um tempo de maturação. Por isso recua ao século XVI com Bernardim e ao XIX com Camilo.

Quanto a Bernardim, basta evocar William Empson em *Some Versions of Pastoral* (1935), para se perceber que a identificação entre Agustina e Camilo está no confronto entre a vida simples e a vida complexa com primazia para a primeira. Mas o refúgio nesta vida simples não se confina a um determinado bucolismo, antes se expande ao mundo infantil, enformando uma fuga ao quotidiano ou uma sátira às ditas altas classes sociais. Quando Agustina na conferência intitulada “Menina e Moça e a Teoria do Inacabado”, inserida em *Contemplação Carinhosa da Angústia* (2000), compara a novela de Bernardim aos frescos da Capela Sistina de Miguel Ângelo, fá-lo através do conhecido discurso do inacabado. Ambas as obras são, de facto, inacabadas e refletem uma afeição de alma como fatalidade cósmica. Tudo está sujeito a uma circunvolução sem epílogo incidindo, esta obcecação pelo inacabado, uma intuição portuguesa de saudade, intrínseca também à constrição ontológica do ato criativo. Bernardim prolonga, assim, a angústia comum a todos os criadores que vale, cabalmente, à construção dos romances e das personagens agustinianas.

De Camilo Castelo Branco estão por demais estudadas as influências exercidas na obra da autora de *A Ronda da Noite*. Camilo e Proust são, de certa forma, e por razões diferentes, os seus *maîtres à penser*. Em Camilo, aprecia o provincianismo que para ela própria reivindica, considerando-o imprescindível aos grandes escritores e adianta:

É um homem livre e fantasioso. [...] achou o mundo vulnerável, a cultura uma fraude, e o intelectual um depravado. [...] Ele gostava de rir. É uma forma de lirismo despropositada onde a mediocridade se cultiva dizendo ‘coisas circunspectas entre tolos’. Quando ele diz que a felicidade existe só na esperança, não está a lamentar-se; está a descobrir o lugar do riso, onde toma estado e escolhe a profissão. (*idem*: 35-36)

Não só pelas opções estéticas, mas também por uma certa forma irônico-humorística de encarar a cultura, se descortinam entre eles verdadeiras cumplicidades. Na referida entrevista, Agustina admite “que a alteração dos valores da nossa infância nos traz muitas perturbações. Nascemos e crescemos dentro de determinados valores. Pagamos muito caro as mudanças que estão a ocorrer”. Por tal, se fosse ministra da cultura, demitia-se e “Instituiu de imediato um prémio para os analfabetos. Agora estamos a fazer analfabetos com uma rapidez estonteante” (*id* 2005). Em nada se afasta do olhar crítico de Camilo. Só os tempos são outros.

Alude também a Fernão Lopes e, um pouco na senda do ensaio em que refere Camões, desconfia das suas crónicas porque naquela altura “todos recebiam para escrever o que escreviam. Se não glorificassem os senhores que lhe pagavam, não sobreviviam” logo havia deturpações. Continua afirmando que “os portugueses são muito preguiçosos”, [...] eram arrastados, por vontade própria não embarcavam nas naus” o que, implicitamente, acusa Fernão Lopes de uma dependência seguidista de que, em seu entender, também enfermou Camões. Não deixa, contudo, de reconhecer que, nas entrelinhas das suas crónicas, através de “uma grande argúcia” (*id* 2005), se podem ler certos desconcertos.

Também sobre Manuel Alegre afirma que “é o melhor dos poetas assim-assim” (*id* 2005). Compreende-se, sabendo que Agustina considera o Poeta, de uma maneira geral, “um predador. Quando diz rosa quer dizer sangue, e quando diz luar significa a pista do caçador” (*id* 2008: 220); mais afiança ser a poesia a alienação da realidade e não “esse estado nervoso tão doente e agitado” (*idem*: 219).

Entenda-se Agustina, “Afinal, tudo o que disser será dito na órbita desse talento que lhe foi reconhecido, com que a enunciação do poder-saber se torna a sua própria efectualidade!” (Mourão, 2008: 453). Ela própria é a primeira a fazer o *mea culpa*:

O meu maior defeito é ter um espírito muito vivo e por isso dou respostas que podem ferir alguém. É por isso que me chamam malvada. (...) Tenho um grande fascínio pela tirania, gostava de ser Catarina da Rússia. O que ela fez só se podia fazer com aquela força, com aquela firmeza. Uma tirania poética... (Bessa-Luís, 2005)

Na *Correspondência Agustina-Régio*, de cariz intimista como convém ao género, são feitas confidências que evidenciam gostos e tendências pela coisa literária. Apoiada pela irreverência juvenil, torna-se implacável. Questiona a qualidade literária de autores

como Irene Lisboa (*idem*: 36), Alberto de Serpa (*idem*: 55) ou Américo Durão (*idem*: 92) e, a propósito de Françoise Sagan, considera a França uma “terra onde escrever bem é quase coisa de polícia de trânsito” (*idem*: 78). Mostra indiferença e até desprezo pela crítica, afirmando: “Mais uma vez não me atribuíram o prémio da Sociedade de Escritores, o que não me causou nenhum desgosto” (*idem*: 86). Abre, contudo, exceções, sendo Régio uma delas: “Ainda que eu grite a todos os céus que não leio páginas literárias, leio os seus artigos, tão fora do mau espírito daquelas caixas dos vinte amigos” (*idem*: 42). Usando de um notável sentido de humor envia a Régio um recorte de jornal e uma fotografia jocosa da atriz Mae Bush, escrevendo “Como me vêem os críticos” (*idem*: 96). A Régio junta Eugénio de Andrade e Ilse Losa e, no âmbito da literatura portuguesa, pouco mais merece a sua admiração. A postura de Agustina, face aos bastidores literários, é de avanços e recuos pois se, por um lado, interage e aceita fazer parte de associações e tertúlias, por outro é manifesta a necessidade de alheamento e isolamento, como se a convivência apenas consigo própria pudesse constituir um elemento salvífico.

Em *Breviário do Brasil* sucedem-se páginas com referências às obras e aos nomes de João Cabral de Mello Neto (*idem*: 26), Manuel Bandeira (*idem*: 112), Cassiano Ricardo (*idem*: 23), Machado de Assis (*idem*: 219), Carlos Drummond de Andrade (*idem*: 118), Josué Montello (*idem*: 76), Raduan Nassar (*idem*: 69), Gonçalves Dias (*idem*: 36), Viscondessa de Taunay (*idem*: 143), Tomás Antônio Gonzaga (*idem*: 118), Gilberto Freyre (*idem*: 121), Afonso Arinos (*idem*: 115), os portugueses Padre Antônio Vieira (*idem*: 71), Ferreira de Castro (*idem*: 65), Pero Vaz de Caminha (*idem*: 76) e do austríaco Stephan Zweig (*idem*: 133), que culminam uma visão dos trópicos, o lugar onde, e a ajudam “a responder às indagações e a preencher o silêncio”. (Fillizola 2003: 151)

Note-se que o fascínio de Agustina pelas relações luso-brasileiras é, em parte, motivado, pelas figuras encantatórias de um tio paterno que casa com uma linda brasileira, e do pai, que aí viveu e regressa a Portugal como o sedutor ligado ao jogo, aos casinos e ao cinema, figura que espregueia em muitos dos seus romances. Quando criança, a nossa autora lia a revista *Tico-Tico* e, no início da adolescência, contata com José de Alencar.

O texto com que termina o *Breviário* – “Discurso do Brasil” – foi apresentado na Academia Brasileira de Letras e nele sobreleva o papel da literatura na interpretação das nações e no entendimento dos povos. Ao agradecer o *Prémio Camões*, e face à lista dos já com ele galardoados, afirma: “Ao escolherem para premiadas pessoas tão diversas, estão a apoiar a teoria do amor pela condição humana, seja obra que celebra

o pensamento, que eleva o espírito, ou verso que o consagra, tudo maravilha que nos apaixonar”. (*idem*: 229).

Dicionário Imperfeito evidencia claras opções de leitura. Consagra entradas completas aos portugueses Aquilino Ribeiro (*idem*: 19), Teixeira de Pascoas (*idem*: 40), José Régio (*idem*: 248), Ferreira de Castro (*idem*: 114), Florbela Espanca (*idem*: 115), Garrett (*idem*: 126), José Rodrigues Miguéis (*idem*: 180), Soror Mariana Alcoforado (*idem*: 283) e, obviamente, a Camilo (*idem*: 34), Camões (*idem*: 35) e Fernando Pessoa (*idem*: 216); cita Herculano e Ilse Losa; recua aos clássicos e fá-lo com Vergílio (*idem*: 305), Erasmo de Roterdão (*idem*: 95); refere, de passagem Eurípides (*idem*: 25), Sófocles (*idem*: 66) e Horácio (*idem*: 171); Dostoievski (*idem*: 83), Freud (*idem*: 120), Ritcher (*idem*: 155), Herman Melville (*idem*: 183) e Saint-Exupéry (*idem*: 213) configuram-se inquestionáveis de acordo com opções geracionais. Não os citei exaustivamente, tão só exemplifiquei os que mais parecem ter sido privilegiados pelas opções de leitura agustinianas, insistindo que elas priorizam a literatura de expressão portuguesa.

Obra fragmentária e imperfeita – assim o anuncia o título – institui-se varanda privilegiada com vista direta para a produção de Agustina; através deste *Dicionário Imperfeito*, mesmo os mais relutantes à prática da leitura, serão conduzidos pelo mundo literário da escritora desvendando assim a sua densidade.

Tentei, através da não ficção, e privilegiando o tom polémico e acutilante com que Agustina se refere aos seus pares – por isso me demorei mais nas duas primeiras obras –, demonstrar que autora de *A Sibila* vive dentro da referida *La Biblioteca de Babel* que, intrinsecamente, marca o seu *modus faciendi*. Este, estando do lado do contra, insere-se no âmbito da antropologia literária e filosófica onde um premente humanismo, já visível nas obras da juventude – *eg Colar de Flores Bravias* –, gere inúmeras reflexões ontológicas, como a que fez na *lectio magistralis* do doutoramento *honoris causa* atribuído pela Universidade Tor Vergata, Roma, que cito de memória: “nunca me senti cansada a descrever o ser humano, precisamente porque participo de tudo o que é humano”.

Outros escritores enformam a inesgotável Biblioteca de Agustina. Por agora, interessa-me reiterar que a escritora, elogiando ou depreciando, considera as outras obras como uma extensão da sua, seja, e evocando o que a própria refere em *A Monja de Lisboa*, “que as obras alheias seriam as almas nucleares que a alma contemplativa (Agustina), em si mesma pura potencialidade (*dynamis*, por oposição a *energeia*) exprime – e que, por sua vez (e isso é que é decisivo), a exprimem” (Tunhas 2008: 470).

De facto, o relacionamento que Agustina estabelece com outros autores e respectivas obras

é uma consequência da sua poética, na qual a alma contemplativa não apenas se alimenta das almas nucleares, exprimindo-as, mas se apropria delas, tornando-as expressão sua. As almas nucleares são uma extensão da alma contemplativa e como que irrealizadas enquanto entidades autónomas, ao mesmo tempo que miticamente sobre-ralizadas. (Tunhas 2008: 476)

Por isso, Agustina está sempre presente, nunca se sente só nem isolada, penetra no humano, e há nela, na senda de Novalis, a vocação para se sentir em casa em qualquer lado, libertando a alma contemplativa de uma conexão de exterioridade com as almas nucleares e catapultando-as como suas formas expressivas. É esta a sua poética sempre reiterada, naquele tom sentencioso e humorístico que gera desconfianças precárias, quando, por exemplo, afirma: “Gosto das pessoas como elas são e dá-me imenso prazer – cada vez mais – ser agradável e gostar de quem não vale grande coisa. De outra forma sentir-me-ia muito só neste mundo” (Bessa-Luís 2008: 218). Assim, com sabedoria, fomenta a sua vocação de livre pensadora e livre leitora tentando retirar a cultura portuguesa da sua “confortável mediocridade” (*idem*: 68), por vezes também através da crueldade a que alude a observação de José Régio que tomei como epígrafe.

NOTA

¹ Cf., Rilke (2002), eg. “cresça no silêncio e na seriedade ao longo da sua evolução” (26); “a sua solidão também lhe será um porto de abrigo e um lar, mesmo entre relações estranhas, e a partir dela encontrará todos os seus caminhos” (50)” (Cabral 2019: 63).

Bibliografia

- AA. VV. (2017), *Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Bessa-Luís, Agustina (1981), “Camões, Pessoa e a cultura portuguesa”, *Persona*, n.º 6: 3-5.
- (2000), *Contemplação Carinhosa da Angústia*. Lisboa, Guimarães Editores, SA.
- (2005), ‘A Peregrina do Portugal Provinciano’ (entrevista). Disponível em <http://www.spautores.pt/revista.aspx?idContent=672&idCat=0> (consultado em 15.10.2021).
- (2008), *Dicionário Imperfeito*. Lisboa, Guimarães Editores, SA.
- (2012), *Breviário do Brasil*. Lisboa, Guimarães Editores, SA.
- (2014), *Correspondência Agustina-Régio (1955-1968)*. Lisboa, Guimarães Editores, SA.
- Borges, Jorge Luís (1999), *Ficções*, trad. Editora Globo SA, Rio Grande do Sul (S. Leopoldo). Editora Globo.
- Coetzee, John M. (2007), *Essays 2000-2005*. Londres, Harvill Secker.
- Empson, William (1935), *Some Versions of Pastoral*. Oxford, Seamus Perry.
- Filizola, Anamaria (2003), “Agustina Bessa-Luís e o Brasil: Diário de Viagem”, *Revista Letras*, n.º 59: 145-155.
- Gasset, Ortega y. (2001), *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Alianza Editorial.
- Lakoff, George (1993), “The contemporary theory of metaphor”, in Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press: 202-205.
- Mourão, Luís (2008), ‘A atenção, filosofia sem sistema. Agustina através de Vieira da Silva e Martha Telles’, in Ponce de Leão, Isabel (ed.), *Estudos Agustinianos*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa: 451-456.
- Ponce de Leão, Isabel (ed.) (2008), *Estudos Agustinianos*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Rilke, Rainer M. (2002), *Cartas a um jovem poeta*, trad. Vasco Graça Moura. Porto, Asa.
- Tunhas, Paulo (2008), ‘Entre-expressão e inacabamento’, in Ponce de Leão, Isabel (ed.), *Estudos Agustinianos*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa: 469-477.

Entre o romance de traição e a traição do romance: Machado de Assis e Agustina Bessa-Luís

Mónica Figueiredo

UFRJ/ CNPq/ ILCML

Um dia destes, lendo nos diários alguns atestados sobre as excelências do xarope Cambará, fiz uma observação tão justa que não quero furtá-la aos contemporâneos, e porventura aos pósteros. Verdadeiramente, a minha observação é um problema, e, como o de Hamlet, trata da vida e da morte. Quando a gente não pode imitar os grandes homens, imite ao menos as grandes ficções.

Machado de Assis. *Crônica de 19.11.1893*, em “A Semana”

O texto que me serve de epígrafe foi retirado de uma das muitas crônicas publicadas por Machado Assis na imprensa do Rio de Janeiro, durante os anos 90 do século XIX.¹ Citar Machado é sempre um ato político de escolha, já que entre as muitas possibilidades que sua obra oferece, cabe a quem a recorta perceber o porquê do caminho tomado por sua tesoura; afinal, ao cortar-se o Machado de *Helena* ou de *Iaiá Garcia* dá-se destaque a um discurso literário que ressurge *outro* nas páginas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou nas de *D. Casmurro*. A verdade é que, para além de uma incontornável obra romanesca, há ainda um Machado poeta, um dramaturgo, um contista, um ensaísta, um crítico polemista e, para desfrute de nossa sempre frágil eternidade, há também um Machado cronista, que conseguiu manter atualíssima uma dicção que, em sua origem, seria carcomida pelas mutações sofridas pela referencialidade histórica, matéria bruta de que sempre se vale o trabalho do cronista. Mas a genialidade é mesmo capaz de milagres e

só isto justifica a permanência da obra de um cronista-escritor que arrebatou leitores para além de seu espaço e de seu tempo, vencendo a incomunicabilidade a que estiveram condenados muitos dos gênios que escreveram em bom português.

Julia Kristeva já havia ensinado que “diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco os meus limites e não tenho mais continente” (1993: 196). Valendo-me de um uso metafórico da frase, creio que o *estrangeiro* Machado de Assis foi capaz de provocar uma tal identificação estético-literária na autora de *A Sibila* que a fez perder *limites* e atravessar *continentes*. É sobre esta relação de prazerosa influência que me gostaria de aprofundar mais um pouco. Por óbvio, não padeço de nenhum anseio de originalidade e humildemente reconheço que as relações de Agustina Bessa-Luís com o Brasil e com a sua literatura já renderam assunto para variados trabalhos críticos, levados a cabo pelos melhores especialistas de sua obra. Resguardada a minha assumida despreensão e reconhecendo que sou apenas uma leitora seduzida da obra de Agustina, gostaria de alinhar algumas ideias que, de forma ziguezagueante, acabaram por surgir a partir da releitura de *Vale Abraão*, feita agora em idade madura e já assumidamente influenciada pela pena do romance oitocentista de quem sou irremediável refém.

Mas antes é preciso dizer do Brasil de Agustina, porque só quem é capaz de *outrar-se* para fora dos limites impostos por fronteiras e por bandeiras é capaz de ler uma literatura que lhe é estrangeira com os olhos deslumbrados dos que querem aprender. Não tenho dúvidas de que entre as muitas coisas que Agustina desejou aprender, verdadeiramente, ela quis aprender o Brasil.² Por óbvio, a figura de um pai-criança – migrado para o Rio de Janeiro aos 12 anos, onde permaneceu por mais de duas décadas e construiu uma fortuna capaz de render matéria para romance –, é sempre justificativa afetiva apta a explicar os vários desdobramentos que a figura paterna e o Brasil tiveram em sua obra. Mas isto não bastou à Agustina e a sensação que tenho é que pela escrita ela tentou, de maneira *antropofágica*, tomar para si o que lhe foi possível ver/ler/escrever do Brasil. A antropofagia se constitui basicamente naquilo que Oswald de Andrade denominou de desejo do outro, ou melhor, de receptividade para o que é *alheio*, buscando assim a *devoração*, ou a *absorção* da alteridade. Entretanto, a devoração proposta – contrariamente ao que muitos pensam –, é um movimento de absorção crítica. Em seu *Manifesto Antropófago* de 1928 (*apud* Teles 1976), Oswald de Andrade explica que os índios brasileiros não devoravam qualquer um de qualquer modo. Na verdade, os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de provar determinadas qualidades, uma vez que nossos índios acreditavam que, via antropofagia, se conseguia adquirir as qualidades dos devorados. Portanto, há

na devoração antropofágica uma seleção, uma escolha muito próxima do que acontece no processo de recorte/citação sobre o qual se debruça o exercício da intertextualidade. Contudo, insisto na peculiaridade: mais do que requerer, chamar, ou convocar outros textos – práticas *civilizadas* do exercício intertextual –, a intenção antropofágica é devorar o outro, *alimentar-se* dele e criar um novo, porque *(re)novado* pelo processo de *digestão*. Muito próxima do sentido antropofágico defendido pelos modernistas brasileiros, Agustina Bessa-Luís foi uma competente *canibal*, pois construiu a sua obra a partir da devoração de uma cultura ampla e erudita, erguendo assim um *império literário* de todo inultrapassável.

O *canibalismo brasileiro* de Agustina Bessa-Luís fez nascer o *Breviário do Brasil*³ e outros textos⁴ em que a autora percorre a memória das muitas viagens que fez à terra da juventude de seu pai, descoberta ainda durante a sua infância, graças à leitura de uma mítica enciclopédia vinda na bagagem do pai “torna-viagem” que reunia, entre outros, títulos de autores brasileiros e de um certo Machado de Assis.⁵ Cabe lembrar que José de Alencar⁶ e a plasticidade de suas descrições marcadas romanticamente pela *cor local* parecem ter de perto maravilhado os olhos da menina Agustina, que muito cedo aprendeu a ver a vida a partir dos fotogramas do cinema.⁷ No relato das inúmeras viagens ao Brasil, que se estenderam de 1982 a 2005, o que parece persistir é mesmo um olhar *faminto* que, repetidamente, procurava escapar dos insossos trajetos turísticos e protocolares, para ganhar as ruas em busca de gente envolta em paisagem. Ressalvando-se equívocos valorativos ainda presos a uma sociologia dos anos 30 e 40 inscrita por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, ou mesmo por Stefan Zweig e refutando-se a validade de conceitos como os de “vitoriosa miscigenação”, ou de “cordialidade brasileira”, ou ainda de “brasil, país do futuro”; não se pode negar que Agustina conseguiu perceber a dolorosa fratura sobre a qual se ergueu a sociedade brasileira, herdeira de memória colonial e escravocrata, condenada ao enfrentamento diário de uma grandiosidade promissora incapaz de propiciar direitos iguais a todos; por outras palavras, com olhos cansados do Velho Mundo,⁸ Agustina foi capaz de compreender o quanto é corajosamente desesperante ter de ser, todos os dias, um país injusto mas também feliz. Diz Agustina:

No Brasil, o sentido da liberdade é o de querer a alegria e o de achar que a tristeza é contrária à natureza. Por isso eu ponho muito da minha confiança no povo do Brasil. Ao preferir a alegria, não é leviano nem insensato. Há sempre uma certa mágoa e uma forma de desespero também, na vontade de enganar a vida com a alegria, em vez de se fantasiar

de herói em nome da tristeza. O brasileiro não é um homem atormentado. Sabe conviver com a tristeza sem fazer dela uma estética, um manto constelado que se guarda no fundo de uma arca, como uma coisa que não se usa todos os dias. A tristeza e a alegria são parte integrante do seu dia-a-dia. Fazem parte da sua liberdade e de sua coragem. Temos de aprender com o Brasil. (BB: 222-223)

Do muito que Agustina leu e do muito que aprendeu sobre o Brasil,⁹ gostaria de destacar a relação que estabeleceu com Machado de Assis. Se quisesse uma explicação estético-afetiva, bastaria lembrar daquilo que ela biograficamente contextualizou:

O meu pai foi para o Rio tinha doze anos. Nesse tempo era a cidade de Machado de Assis, os homens usavam fatos de seda crua e frequentavam casinos. Meu pai viveu com aparato e grandeza, tinha punhos de ouro, ratinhos de ouro pousados num brilhante. Também tinha um alfinete de gravata que era um homenzinho aleijado e a corcunda dele era outro brilhante. Depois perdeu-o e disse que nunca mais teve sorte. Era um homem valente, com ar de boa pessoa. Ninguém diria como ele era destemido e sem medo de nada neste mundo. Mas acreditava no candomblé, não falava muito nisso. (BB: 12-13)

O Rio de Janeiro de Machado de Assis foi a cidade de Artur Teixeira Bessa¹⁰ e Artur Teixeira Bessa foi, por extensão, um personagem machadiano, flagrado pela ficção de uma autoria que fez da capital do Segundo Império um microcosmo apto a reavaliar toda condição humana, ainda que esta estivesse espremida entre os Arcos da Lapa e a Rua do Ouvidor.¹¹ Há, em sua ficção, toda uma humanidade transvestida em moças casadoiras, escravos de ganho, emigrantes explorados, sertanejos embrutecidos, janotas risíveis, sacerdotes sem santidade, políticos corruptos, jornalistas vendidos, beatas enfurecidas, funcionários públicos medíocres, bacharéis de herança, prostitutas sagazes, lavadeiras experimentadas, incautos enganáveis, criados mexeriqueiros, policiais violentos, moleques de recado, mendigos invisíveis, comerciantes desonestos, banqueiros gananciosos ou bajuladores desempregados, todos eles habitantes de um universo ficcional que sabia, por experiência adquirida, que “o lobo é o lobo do homem”. De fato, para Agustina, “Machado de Assis é um dos meus amigos melhores na literatura. Conjuga uma sensibilidade ácida, de Sterne, com não sei que alvorada do coração que parece sempre em vias de despedida. É um autor profundamente cravado na realidade do Brasil” (BB: 159). Por admirar a percepção *realista* de Machado, Agustina foi – como

indicam vários de seus depoimentos – uma leitora fiel de suas crônicas, de muitos de seus contos e de um romance em especial: *D. Casmurro*, publicado em 1899 e considerado por muitos a mais emblemática narrativa machadiana por engendrar a história de um suposto adultério em que o traído é capaz de inomináveis traições,¹² afinal os “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu garantiram a sua permanência entre as grandes personagens femininas do romance burguês oitocentista. Para Agustina:

Capitu (...) é a mais encantadora das figuras que nos livros estão. Melhor que Aude, a amiga de Rolando; melhor que Desdémona, a inimiga de Otelo. Os cabelos magníficos cobrem o vestidinho de chita, cabelos que ele [Bentinho] penteava e que acabavam, por mais que os quisesse intermináveis. Ah, senhores, que bem-estais à beira desse casmurro em que o génio se precata de ser histriónico ou socialmente adequado! (BB: 159-160)

Diante do que já foi dito e subjugada pela sempre vitoriosa limitação de espaço, gostaria de defender que a Ema menina, criada pelas linhas de Agustina Bessa-Luís em *Vale Abraão*, é produto de sua *memória devoradora* de Capitu. Obviamente, estou tratando de um romance que é mesmo um monumento à antropofagia, sendo ele produto da *digestão* de *Madame Bovary*; ao mesmo tempo em que é alimento oferecido à devoração do cinema de Manoel de Oliveira.¹³ No entanto, dentro da juventude de Ema Luísa – e aqui não resisto em convocar Luísa, a desventurosa personagem queirosiana de O Primo Basílio (VA: 30) – há uma Capitu que Agustina recria e que com Luísa, Bovary e Karenina formam uma transgressiva (re)scritura do chamado romance de adultério que povoou – ainda que lido muitas vezes de forma moralizante – a literatura produzida ao longo dos oitocentos.¹⁴

A Ema menina é dotada das mesmas encantatórias tranças que deslumbraram Agustina, por isso, ao vê-la pela primeira vez, Carlos reparou, não no vestido de chita, mas em outra forma de simplicidade *clássica* de que ela, a seu modo, dispunha: “Reparou na menina, que estava vestida de luto e que tinha tranças. Dos torcidos de cabelo escapavam-se uns anéis lustrosos e na nuca enrolavam-se mais anéis, que pareciam azuis na luz fulgurante da tarde. Era tão formosa que Carlos deu em atarantar-se, oferecendo-lhe um prato de figos que lhe serviam à mesa” (VA: 15). As tranças serão por mais de uma vez destacadas pela narrativa como elemento de sedução que imprimem ao corpo de Ema uma semelhança física que a aproxima de Capitu. Lembro que à personagem machadiana é igualmente atribuído um poder de sedução que se exprime

desde sua juventude e que encontra seu melhor resumo na metáfora que se firmou como um epíteto: Capitu é dona de “olhos de ressaca”, expressão que, se ratifica a dificuldade narrativa na descrição das particularidades de um olhar, também corrobora com a ideia de que nem sempre o discurso é capaz de representar o real, afinal, como decodificar “olhos de ressaca”? Sobre isto, afirma um seduzido Bentinho:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluído misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (DC: 65)¹⁵

A ideia de um olhar indefinido que é capaz de arrebatrar é recuperada pela voz narrativa de Agustina que não hesita em afirmar: “beijavam-lhe os pezinhos brancos quando os lavavam e admiravam-lhe os cabelos negros, cacheados. E os olhos, aqueles olhos cor de ágata, com estrias pretas, debruados dum friso escuro que parecia tinta; tinham ao canto um ponto róseo como nas bonecas de porcelana” (VA: 21); exemplo de olhar poderoso que um Carlos atônito não se cansa de admirar: Ema “estava sentada na contraluz da janela e o estore corrido desenhava-lhe no vestido um corte como se emergisse dum poço. As longas pestanas acentuavam a cor dos olhos, que pareciam negros. Eram, na realidade, claros, entre verde e o loiro, o que, sem saber por que surpreendeu Carlos” (VA: 34). Se Carlos e Bentinho são incapazes de enfrentar as donas de olhares líquidos – oriundos de tumultuosa “ressaca”, ou provenientes da profundidade de misteriosos “poços”¹⁶ – é porque tanto Capitu quanto Ema já nasceram dotadas de caracteres voluntariosos com que ousaram enfrentar, a seu tempo e a seu modo, às estruturas sociais asfixiantes que conservavam mulheres no silenciado lugar de objeto do desejo *do outro*.¹⁷ Capitu e Ema, desde muito jovens, intuíram que era na rebeldia calculada e na manipulação do *statu quo* que encontrariam uma brecha para a tomada de poder. Capitu (munida de um prego capaz de riscar o muro que lhe separava da ascensão social¹⁸) e Ema (herdeira de binóculos que lhe enquadravam o ansiado futuro no *Vale*

*Abraão*¹⁹) não hesitaram em engendrar os medrosos e atormentados Bentinho e Carlos Paiva, criados para reproduzirem o senso comum de um mundo falocêntrico.²⁰ Arditosas manipuladoras das figuras paternas, cedo entenderam que as famílias são sempre formas burguesas de prisão. A desobediência atrevida não lhes poderia passar impune e o arranjo social por elas ameaçado reage através da violência do discurso, proferido, majoritariamente, por bocas masculinas. Se Capitu é a “cigana oblíqua e dissimulada”²¹; Ema, a Bovarinho (VA: 74), também será chamada de “cigana”, dona de olhos “egípcios” (VA: 125), espécie de “Cleópatra” (VA: 133) que sabe: “pertencço à classe média, mas não ao meio-termo. Detesto os fins medianos” (VA: 268).

Em discurso indireto livre, a voz narrativa de Agustina não deixa de pontuar: “O que Ema não suportava em Carlos Paiva era o seu romantismo balofo que encobria a saudade do grande século, o século dezanove”²² (VA: 240). Julgo que numa afirmativa como esta não se pode definir onde começa o criador e acaba a criatura. Agustina Bessa-Luís leu Machado de Assis com devoção²³ e com ele, talvez, tenha aprendido o gosto pelos aforismos; a necessidade congênita da ironia²⁴; o prazer ziguezagueante do relato; a observação microscópica dos desvãos da alma; o moralismo descrente dos Eclesiastes; o pessimismo melancólico causado pela condição humana; o rigor e o apreço pela língua; certo descaso provocativo com o leitor; o gosto pelo teatro de Shakespeare; e o tom de deboche sob o qual se escondia uma espécie de hipocondria, oriunda da certeza de um mundo doente.

Com *Vale Abraão*, Agustina Bessa-Luís não escreveu um romance de traição, antes, femininamente, operou a traição em toda uma linhagem de romances²⁵ ao atualizar os passos de Anna Karenina, de Luísa, de Emma Bovary e de Capitu e, por isso, pode afirmar através da voz narrativa:

Não sabia Paulino que as “heroínas”, mulheres das histórias de cordel que se apresentavam munidas dum apetite sexual fora do comum, eram afinal simples fugitivas dessa condição milenária da solidão e do esquecimento. O que elas invejavam nos homens não eram os órgãos genitais, mas o que eles representavam: uma criatura completamente prestável aos jogos do acaso e livre da submissão que constrange o perverso, o malvisto, o delirante do seu próprio mérito, a lançar-se para debaixo dum comboio ou a comer um punhado de arsénico. (VA: 36)

Tolstói, Eça de Queirós, Flaubert e Machado de Assis teriam muito de aprender com Agustina, criadora de uma criatura que não se matou e nem se deixou morrer; ao contrário, saltou para uma morte premeditadamente encantada que a transformou numa espécie de *mãe de um rio*,²⁶ eternizada num “antigamente, sim, antigamente”, em que “a Terra tinha a forma quadrada e um rio de fogo corria na superfície”, e onde a Mãe de um rio “viv[ia] ao pé da água profunda e que durante mil anos, espera[va] a oportunidade de trocar com alguém o seu destino (AMDUR: 43). Ema, uma justa herdeira de Físalina:

(...) sabia que nenhuma rapariga saía ainda dali [aldeia], e nenhuma se casava fora. Agora ela desejava contrariar essa velha lei, e, em rigor, a sua alma aspirava sempre a vencer e a transpor as leis que nunca tinham sido sequer suspeitadas. Enquanto passava pelas ruas imundas ou onde descambavam os pequenos muros de cascalho, ela pensava na maneira de se exilar de tudo aquilo. A cólera e o amor faziam-lhe a respiração apressada. Ela não sabia se o amante era a razão da sua respiração apressada, ela não sabia se o amante era a razão de sua liberdade, ou se o elegera apenas como um artilheiro frio que a levasse a agir ” (AMDUR: 18-19)

Ao revirar a tradição literária do romance oitocentista, Agustina Bessa-Lúis retira do esquecimento a vida de Emma Bovary e de todas aquelas que a partir dela nasceram, anunciando assim uma outra possibilidade de gênese, inscrita agora em feminino, através do poder desestabilizador de sua inquietante ficção.

NOTAS

¹ Cabe ressaltar que a escolha específica desta crônica, se deu graças à clara referência que faz Agustina Bessa-Lúis à referida crônica, por mais de uma vez, presente em seus textos sobre o Brasil. Cito Agustina: “Numa crônica de Machado de Assis (a quem ofereço incenso e tinta de escrever), ele refere, ao ler os jornais, ‘alguns atestados sobre as excelências do xarope *Cambará*’. Como Xerxes, que, contemplando um dia o seu imenso exército, chorou com a ideia de que, ao cabo dum século, toda aquela gente estaria morta, Machado de Assis diz: ‘Não são homens que levam à melancolia, mas os remédios que os curam. Porque é que os remédios morrem?’ Excelente filosofia, mas não menor realidade prática. Eu não assisti ao nascimento do xarope *Cambará*, como Machado de Assis. Mas despertou-me a memória de infância aquele nome, ouvido muitas vezes nas tertúlias da minha terra, Vila-Meã (...) Em Vila-Meã havia um palácio com pedra de armas que, por ocasião de luto na família, se cobriu com panos pretos. Pois ao visconde que levantou a casa chamou o povo Visconde de Cambará, por ser ele o autor do xarope curativo de fraquezas de pulmões e tédios de alma. Machado de Assis não sabia isto.”

- Disponível em: [https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20A%20semana,%201892.htm]. Consultado em: outubro de 2022.
- ² Cito Agustina: “Por isso o Brasil nos parece excessivo a nós, europeus; porque estamos confinados ao já visto pelos outros, só nos deleitamos com a medida das emoções alheias que se parecem com as nossas; e quanto mais as achamos parecidas, mas as aplaudimos, com a indolência emocional do arquivista, que prefere consultar arquivos, a viver.” (BB: 88)
- ³ Para Ana Maria Filizola: “A obra faz parte da coleção chamada “Diário de viagem”, publicada pelas Edições ASA, do Porto. É um livro de luxo, ilustrado por Fernando Távora, com o texto traduzido para o inglês. Por isso pode-se deduzir que seja uma coleção que visa um público mais amplo que o português. Embora se encontrem ao longo da obra da autora muitas referências ao Brasil, nesse texto Agustina Bessa-Luís relata uma longa viagem em que percorreu vasta parte do Brasil. O percurso, realizado por um grupo de intelectuais portugueses nunca nomeados, começa no Rio de Janeiro, segue para Recife/Olinda, daí para São Luís/Alcântara, depois Belém, Manaus, Brasília, Salvador, Ilhéus, Porto Seguro, Belo Horizonte, Ouro Preto, Congonhas do Campo e Mariana, para acabar no Rio de Janeiro.” (2003: 145)
- ⁴ Reunidos sobre o título *Breviário do Brasil* [Viagens] (2012), organizado por Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Para as citações dos textos, utilizarei a abreviação BB, seguida do número de página.
- ⁵ Cito: “Havia em casa uma ‘Biblioteca Internacional de Obras Célebres’, compilada por gente douta e aplicada nos seus conhecimentos. Eram vinte quatro volumes, com ilustrações relativas aos textos, obras de artistas famosos; tinha também retratos de autores, e foi lá que pela primeira vez vi Pushkin, George Sand, Machado de Assis, e muitos outros. Aos dez anos, tomar assim contacto com a literatura universal tem qualquer coisa de magia.” (BB: 185)
- ⁶ Cito Agustina: “As coisas só existem quando há poetas por perto. Eu era pequena na Póvoa do Varzim, e havia uma livraria na Praça do Almada onde iam comprar lápis e cadernos diários. Comprei um livro que se chamava *O Guarani*, e 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. Disse comigo: ‘Parecem cabelos a secar...’” (BB: 23)
- ⁷ O pai de Agustina tornou-se gestor do Jardim Passos Manuel, um cine-café-concerto, quando a escritora era ainda uma menina, e “nas dependências do Passos Manuel havia, pois, uma sala de cinema. As quintas-feiras, Artur costumava levar consigo a pequena Agustina e deixava-a sozinha na sala. Mais tarde, muito mais tarde, a escritora recordaria o encantamento diante da grande tela, o momento em que se apagavam as luzes e surgiam as primeiras imagens: a neve que açoitava um viajante, um vulto misterioso escondido num portal... ‘Foi esse enamoramento da imagem, antes da escrita, que tive como campo de descoberta.’” (NOVO 2019: 58-59)
- ⁸ Cito Agustina: “A hipnose do momento tem que levar a melhor sobre o espírito lúdico, que nos cria tantos problemas, aos portugueses. Temos tão marcado o traço burguês, que em tudo desejamos uma pequena revolução, como dar uma palmada nas costas dum Presidente da República ou dum Príncipe. Mas a grande revolução assusta; é ela termos de acreditar nas instituições para chegar a dominá-las sem precisar de as domesticar.” (BB: 69)
- ⁹ Como Catherine Dumas faz lembrar sobre o *Breviário do Brasil*: “Como se sabe, o breviário é 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. Assim, ao associar este termo Brasil, Agustina Bessa-Luís inscreve o seu roteiro no tempo cíclico que toca a eternidade, ao contrário do diário que, mesmo retornando dia a dia, tem um começo e um fim, e não se pode estender além da morte daquele que escreve (...). Nada disso acontece com o breviário: a sua leitura, também quotidiana, é retomada no seu fim do tempo cíclico. Para Agustina Bessa-Luís, o livro prolonga a sua utilidade muito além do fim da viagem, através da liturgia que o fundamenta.” (2002: 35)
- ¹⁰ Cito Agustina: “Eu conheci o Brasil assim, antes de cruzar as suas portas com o passaporte na mão. Meu pai, que foi homem rico e proprietário de boa parte da Rua do Ouvidor, no Rio, sentava-se à mesa tarde, como fazem os boêmios, trazendo com eles um sorriso enigmático. Era feito de lembranças de tertúlias e de pactos. Era um homem afável e perigoso. Sempre exerceu em mim uma fascinação reservada. Eu invejava-lhe a vida passada, invejava-lhe o Brasil que ele tinha nas veias como se fosse parente de sangue.” (BB: 220)
- ¹¹ Cito Agustina: “O Rio é uma espécie de cruzamento não de raças, mas de vestígios de civilizações. No tempo em que o imigrante português cá andava, negociando em frutas ou gerindo o restaurante típico, a Rua do Ouvidor era uma espécie de Rua Direita de qualquer cidade de Portugal. As casas de sobrado têm o ar penteado e mesquinho, quase têm colarinho e gravata.” (BB: 211)
- ¹² Cito Agustina: “Ninguém como Machado de Assis tem a arte de sugerir o amor sem lhe dar importância; porque ele é ferida e não preço de qualquer coisa. O namoro de criança com Capitu não tem igual em qualquer

- literatura. 'A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse sem suspirasse'. Modelo de escrita e modelo de homem, que uma e outro tem que ser irmãos, e tão pegados que nem as maiores festas do mundo, ou as maiores agonias, os separam nunca.' (BB: 159)
- ¹³ Relembro que "Vale Abraão" é um longa-metragem franco-helvético-português, realizado por Manoel de Oliveira no ano de 1993, baseado no romance de Agustina, escrito a pedido do realizador. Capaz de fazer e de refazer ficções, Isabel Pires de Lima afirma sobre a obra da escritora: "Pujança criativa + intuição irracionalista + perversidade q.b. + aparente convencionalismo = ficções, isto é, real transfigurado + culto inconclusivo, do paradoxal, do instável, do paródico – eis Agustina [e a meu ver, desculpando-me pela intromissão, eis Machado de Assis], Penélope fazendo e desfazendo histórias." (Lima 2004: 17; *apud* Padrão (et al.) 2004).
- ¹⁴ Segundo Catherine Dumas: "A desordem, na obra de Agustina Bessa-Luís, é a vertigem da incomunicabilidade na sua repetição *en abimê*. É por isso que a romancista afirma mais à frente: 'Pensar é o acto mais violento que há'." (2002: 17)
- ¹⁵ Para as citações do texto, utilizarei a abreviação DC, seguida do número de páginas.
- ¹⁶ Segundo Silvana R. Lopes: "O ponto de convergência do amor e do sublime é a desmesura. A imensidão, sem limites, do mar; a absoluta estranheza que faz das relações humanas contacto com o não humano, o absolutamente outro, noite, caos ou Deus! (1992: 60)
- ¹⁷ Em sua biografia sobre Florbela Espanca, Agustina define, de maneira "concentrada", o perfil de suas principais personagens femininas: "Toda a vida de Florbela é uma permanente reivindicação. Nada basta, nada satisfaz, porque há uma carência anterior (1976: 117); por isso, "é na liberdade moral e intelectual de Florbela que é preciso ir buscar a explicação da sua insaciabilidade, de sua tristeza e de seu orgulho maltratado." (1976: 72)
- ¹⁸ No muro que separava a casa de Capitu da de Bentinho – e que marcava a distância de suas posições sociais, a custo rompida pela persistência de Capitu – Bentinho surpreende Capitu a riscar a superfície com um prego. Ao vê-la, "Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro, li estes dous nomes, abertos ao prego, e assim dispostos: BENTO CAPITOLINA Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós." (DC: 29)
- ¹⁹ Cito o romance: "O que Ema descorcinava com o binóculo, verdadeiro caso de progresso no Romesal e que a mãe trouxera com o enxoval de noiva, era completamente exorbitante. (...) O binóculo, forrado de pele castanha e com poderosas lentes Zeiss, desempenhava uma função quase telepática (...). Com o binóculo, mais do que aparentando a Terra com a Lua, Ema ficava íntima do espaço varrido pelo olhar devassado, com uma lentidão arcaica, como se tratasse de seguir dinossauros ao longo do areal de Vale Abraão. (...) E, para lá da linha da água, um canto esbranquiçado da casa que lhe constava ser a de Carlos Paiva, com uma balastrada da varanda de madeira que o tempo estremecera, causando-lhe lesões incuráveis. 'É lá que ele vive' – pensava Ema. Chamava-se Ema Luísa, como a mãe." (VA: 29-30)
- ²⁰ Importante lembrar o quanto a casa é fator determinante em toda a produção ficcional de Agustina Bessa-Luís, firmando-se como espaço de ação – mas também de aprisionamento – de suas personagens femininas, capazes de transformar o doméstico em lugar de resistência/permanência, ou como afirma a escritora em um manuscrito: "A casa é um instrumento de trabalho". (*apud* Padrão 2004: p.57)
- ²¹ Cito Machado de Assis, através da fala de José Dias: " – Quando era mais jovem; em criança, era natural, ele podia passar por criado. Mas você está ficando moço, e ele vai tomando confiança. Dona Glória, afinal, não pode gostar disto. A gente do Palma não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu.... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação..." (DC: 50)
- ²² Segundo Silvina Lopes: "O amor é na obra de Agustina Bessa-Luís uma força principal que, sem deixar de ser domínio da espiritualidade, é eminentemente corpórea, sem deixar de ser relação entre o eu e o outro, é também solidão, sem deixar de ser relação com a morte é afirmação com a vida." (1992: 63)
- ²³ Cito Agustina: "Com Machado de Assis vou de mão dada pela Avenida Copacabana, numa confidência literária que já ninguém usa, assim como os cachos de cabelo à inglesa. Escrever tornou-se uma forma de prisão e não de liberdade. Machado de Assis, esse sim que era escritor, paciente e desconchavado, a preferir 'cair das nuvens que dum terceiro andar'. Parece russo – quem sabe se o não era um bocadinho? Há uma pirueta numa servidão que lhe é própria." (BB: 161)
- ²⁴ Cito Agustina: "O que mais gosto em Machado de Assis, o maior dos narradores brasileiros, é aquele humor sem concessões à respeitabilidade e a sua indolência para fazer moral. Machado de Assis era um português em reticências. É isso o que faz o bom brasileiro ainda hoje. 'Culturalmente o mundo é uma treta', parece que se lê nas estrelinhas destes textos que falam de Pompeia e do Vesúvio." (BB: 205)

²⁵ Segundo Álvaro Manuel Machado: “(...) a arte de Agustina se assemelha à arte da rosácea. Ou melhor ainda: é uma arte de um todo que vive de múltiplos fragmentados obstinadamente recuperados e de novo perdidos; de um repouso que se alimenta de incessante movimento; de um centro que se projeta em renovada abertura.” (1979:71)

²⁶ Faço referência ao clássico conto de Agustina, *A mãe de um rio*. Para as citações do texto, utilizarei a abreviação *AMDR*, seguida do número de páginas.

Bibliografia

- Assis, Machado de (1975), *D. Casmurro*. Rio de Janeiro, Círculo do Livro.
- Bessa-Luís, Agustina (1981), *A mãe de um rio*, ilustração Jorge Molder. Lisboa, Contexto Editora.
- (2002), *O livro de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa, Guerra e Paz Editores.
- (2012), *Breviário do Brasil [Viagens]*, orgs. Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa, Guimarães/Babel.
- (2019), *Vale Abraão*. Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- (1976), *Florbela Espanca. Biografia*. Lisboa, Guimarães Editores.
- Dumas, Catherine (2002), *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Porto: Campo das Letras.
- Filizola, Ana Maria (2003), “Agustina Bessa-Luís e o Brasil: diário de viagem”. *Revista Letras* 59, jan./jun: 145-155.
- Kristeva, Julia (1993), “A universalidade não seria a nossa própria estranheza”, in *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco: 177-205.
- Lima, Isabel Pires de (2007), “Agustina, uma conversadora subversiva”. *Mea Libra Revista de Cultura* 21, série 3: 28-29.
- (2014), “Um inédito de Agustina Bessa-Luís: ‘Três mulheres com máscara de ferro’. *Cristalizações do feminino*”. *Revista Colóquio Letras* 187: 62-75.
- (2004), Citação não identificada de Isabel Pires de Lima in Padrão, Helena/Vieira, Célia/Novo, Isabel Rio (et al. orgs.), *Lugares de Agustina Bessa-Luís*. Maia, Instituto Superior da Maia: 14-22.
- Lopes, Silvana Rodrigues (1992), *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Porto, Asa.
- Machado, Álvaro Manuel (1979), *A vida e obra de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa, Arcádia.

Novo, Isabel Rio (2019), *O poço e a estrada. Biografia de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa, Contraponto.

Teles, Gilberto Mendonça (1976), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, Vozes.

O sonho dos quartos infindos: Agustina e Gabriel García Márquez

Isabel Cristina Rodrigues
Universidade de Aveiro – CLLC

1. Retrato(s) de família

No extraordinário poema “La espera”, um dos mais belos do livro que Joan Margarit escreveu em memória da filha morta (*Joana*, 2002), o poeta catalão defende que “nadie sabe esperar como una calle” (*idem*: 32). Como todos os seus, este verso é desarmadamente belo, embora a legitimidade do juízo que nele se acolhe não deixe de admitir um certo contraditório, visto que, enveredando por um raciocínio de carácter topo-analítico, acaba por tornar-se claro que não é o espaço da rua aquele que vela pelo sentido da paciência do mundo – porque uma rua implica sempre o movimento da travessia e nunca ninguém se lhe chega senão para passar por ela, mesmo (ou sobretudo) ao pretender entrar em casa. Pelo contrário, esta última (a casa) é destino voluntário dos humanos passos, é berço e árvore (genealógica ou não), «a coisa mais séria da vida», no dizer de Ruy Belo (Belo 2000: 101). Na verdade, ninguém sabe esperar como uma casa e talvez por isso seja tão «triste envelhecer à porta» (*idem*: 119). É, pois, também à sombra deste nó que o ser humano procura resolver o *problema da habitação*.

Não deixa, assim, de constituir um acaso feliz o facto de o livro de Ruy Belo *O Problema da habitação* ter vindo a público em 1962 (sensivelmente a meio, portanto, do trajeto temporal que recobre as publicações de *A Sibila* (1954) e de *Cem anos de solidão* (1967)), sobretudo porque tanto o romance de Agustina como o de García Márquez

conferem ao espaço da casa uma força simbólica muito própria e que surge tanto como efeito das suas respetivas derivações topo-analíticas como da extensão metonímica do termo – o entendimento da casa como (redução da) família. Neste contexto, a epígrafe de Ruy Belo ao seu *O problema da Habitação* (retirada do art.º 2 do decreto-lei de 18/2/1911) cobra necessariamente um valor acrescido, uma vez que nela se promove a assimilação arquitetónica dos seus quartos e salas pelas paredes imateriais da arquitetura familiar: “É obrigatória a inscrição no registo civil dos factos essenciais relativos ao indivíduo... nomeadamente dos nascimentos, casamentos e óbitos” (Belo 2000 [1962]: 100). O problema da habitação é, afinal, uma questão cívica, mas também uma questão de família.

Ora, se é certo que o subgénero *romance de família* foi uma construção do otocentismo tardio,¹ que acabou depois por estender-se às primeiras décadas do século XX,² não cessa ainda de se mostrar relevante o modo como alguns romances de décadas posteriores insistem em reeditar a disposição arquitetural do subgénero, reforçando por essa via a distinção operativa que existe entre o relevo estrutural da família no *romance de família* da mais ocasional presença da família como motivo literário. Consequentemente, sendo certo que a família, na sua qualidade de instância figural do romance, tem sido sempre objeto de assíduas representações literárias, Yi-ling Ru distingue, com alguma veemência, o estatuto deste dispositivo figurativo no romance como género da posição que o mesmo ocupa no desempenho compositivo do subgénero *romance de família*:

There has been a confusion of the family novel proper with novels in which the family merely appears but is not the primary structural and thematic focus. My argument is that there are important distinctions between the two forms, that is, between the novel and the family novel. The latter is a subdivision of the former. I intend to show that the family had long been in the literary tradition, but the family novel did not develop into a separate generic category until the beginning of the twentieth century. (Ru 2001: 99)

By contrasting the family novel with other novels, I believe these books reflect the basic characteristics of a distinct genre. The subject matter is a family history. The stories develop mainly within the group around the conflicts of father and son, husband and wife, rise and fall of a clan. (*idem*: 100)

Ainda que de modo ocasionalmente dissidente, o romance *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, são ambos romances de família, motivo pelo qual o problema da habitação que neles se desenvolve mobiliza, em simultâneo, uma razão cívica e uma razão familiar, fundidas ambas na assunção de uma *estirpe* simbolicamente representada pela constância de quatro paredes capazes de atestar a legitimidade contígua do clã. Nestes dois romances (e de modo mais preponderante no de García Márquez), “mais do que um lugar para se viver, a casa é um ser vivente” (Durand 1989: 168) e por isso assume quase a relevância de uma personagem, uma personagem de pedra de cujos muros provém o leite da continuidade familiar e da futura consolidação da estirpe: a personagem Rebeca, chegada a Macondo com os ossos dos pais numa pequenina bolsa, integrou-se no clã dos Buendía à medida que se foi nutrindo da terra da aldeia e da cal das paredes da casa familiar capitaneada pela extraordinária Úrsula Iguarán. Morta quase aos cento e vinte anos de idade (anos depois da morte da própria Rebeca), a matriarca da família Buendía acabou por antepor ao mapa genético dos seus filhos de sangue o gene imaterial que ela em vão desejou para os seus filhos biológicos – o da valentia. Por vezes, a estirpe familiar parece caminhar por trilhos que a genética humana implacavelmente silencia:

Úrsula começou a falar de Rebeca, a evocá-la com um velho carinho, exaltado pelo arrependimento tardio e pela admiração repentina, ao ter compreendido que Rebeca, a que nunca se alimentou do seu leite, mas sim da terra e da cal das paredes, a que não levou nas veias o sangue das suas veias, mas o sangue desconhecido de desconhecidos, cujos ossos continuavam a ressoar no túmulo, Rebeca, a do coração impaciente, a do ventre desaforado, era a única que teve a valentia sem freio que Úrsula desejara para a sua estirpe. (García Márquez 1988 [1967]: 231)

Ora a integração post-mortem de Rebeca na verdadeira estirpe dos Buendía adquire uma relevância acrescida em virtude do distinto destino que a personagem Custódio conhece no romance de Agustina: amado como um filho por Quina como Rebeca não foi nunca em vida, não foi nele, todavia, que recaiu a verdadeira herança familiar (material e imaterial), mas em Germa, a sobrinha de Quina, mesmo se a sua aptidão para prolongar a voz e o poder sibilino da tia não deixa de suscitar ao narrador alguma reserva:

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 facto 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? (Bessa-Luís 2019: 258)

Como “filho das ervas” (*idem*: 233) que era, o destino de Custódio foi traçado pelas palavras antigas de Francisco Teixeira incutidas à própria descendência: “ ‘vale mais um mau pai do que um bom amigo’ . Essa fidelidade ao sangue era lei em toda a família, e Quina sempre a cumprira” (*idem*: 234). Todavia, o romance de Agustina abre, a este propósito, um singular espaço de hesitação na fidelidade da personagem às razões patrimoniais do sangue quando, logo a seguir, o narrador esclarece:

A casa da Vessada, com os seus campos, as suas presas e o seu montado, e que tinham sido pertença de mais de dez gerações dum mesmo ramo, caberiam ao mais nefasto inimigo da sua proprietária, se ele fosse o competente herdeiro e o continuador. Que aquele rapaz semi-bobo, e a cuja desvalidez ela acudira com algumas sopas se interpusse era coisa de indignação e de riso. Mas não se indignava nem se ria Quina. Ela amava Custódio. (*ibidem*)

Sem que a própria se apercebesse, foi justamente o amor de Quina por Custódio que lhe impôs esse princípio de cisma quanto à prevalência da ordem familiar do sangue, a qual, em boa verdade, ela se sabia plenamente incapaz de desrespeitar, mas cuja plausibilidade de afronta se lhe afigurava atrativa na exata medida da sua impossibilidade, convenientemente fundada na reconhecida inépcia de Custódio.

Dez gerações de um mesmo ramo passaram pela Casa da Vessada e apenas sete sustiveram a precária e incombustível casa da família Buendía, em Macondo. Tudo nestas duas casas é distinto e, no entanto, nada há que lhes seja incomum, a começar pela ordem que nelas institui o princípio da habitabilidade familiar — a certeza de que o passado de uma casa é sempre presente no movimento cíclico das gerações e que, assim, «le temps, plutôt que l'espace, établi notre demeure» (Masson 1998 : 46), também porque, como salienta Bachelard no clássico estudo *La Poétique de L'espace*, a habitabilidade de uma casa excede o plano da sua mera tangibilidade topográfica ou, dizendo-o de outro modo, da pura geometria das suas formas:

Dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique de la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique. (Bachelard 2020 [1957]: 73)

O sentido de transcendência inerente ao espaço habitado implica, assim, na formulação de Bachelard, uma espécie de simultaneidade perceptiva dos vários tempos humanos tornados cíclicos no quadro da respetiva geografia familiar, razão pela qual, no *romance de família*, família e casa convertem-se em sinónimos plenamente habitáveis pelo tempo convertido em história de vida: “the first mark of a family novel is its depiction of a family history. This also gives a sense of reality to the reader: the family novel presents the life of this group through several generations” (Ru 2001: 100). Assim se reproduz, à semelhança da “horizontalidade vertical” (Pessoa 2005[1914]: 214)³ que é possível instituir como um dos símbolos da poética interseccionista de Pessoa, uma verticalidade horizontal, ou melhor, “uma espécie de aristocracia *ab imo*” (Bessa-Luís 2019: 15)) sustentada por inúmeras ramificações horizontais:

The family novel's narrative form has a horizontal structure which interweaves multiple conflicts between members of a group as well as of different units and generations. The history builds a long, forward moving vertical structure. The plot of the family novel is woven by these two narrative structures that indicate the family novelists' achievements to develop the traditional narrative. (Ru 2001:105) The stories are developed the group and concentrate on human relationships that are revealed in family circles. (*idem*: 107)

Se, no romance de Agustina, a história da casa (e da casta) se desenvolve por ação do fluxo geracional das personagens (Maria & Francisco Teixeira → Joaquina Augusta (Quina) → Germa), a consolidação do tronco que sustenta a saga familiar (A casa da Vessada) exige a ramificação do espaço por ação de uma racionalidade marcadamente vegetal: “a família enraizava-se (...) e estendia os seus ramos naquela casa da Vessada que se reedificava lentamente” (Bessa-Luís 2019: 28), ramos esses que viriam depois a adquirir nome próprio ao mudarem de passo e espaço – a casa de Água-Levada, da tia Balbina, junto do palacete da Condessa Monteros; a casa de Mourouços (Estina) e a Quinta de Folgozinho, do tio José.

Reiterando o raciocínio de Durand a propósito do perfil fenomenológico da casa, para Quina e Germa “la maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire” (Durand 1989: 277), microcosmo este que, no fim do romance, Germa (o último degrau conhecido da estirpe) converte numa espécie de *relicário* mais psicossentimental do que patrimonial (cf. Bessa-Luís 2019: 258) e em cujas brumas ressoa a cadência sucessiva das gerações, metaforicamente transferida para o balanço ritmado da *rocking-chair*: “Eis Germa, que, embalando-se na sua *rocking-chair*, pensa e pressente. (...) Nas suas veias estão todos os estados do passado, no seu cérebro condensaram-se muitas e muitas experiências que não viveu” (*ibidem*).

Por seu turno, a história da família Buendía convocada no romance *Cem anos de solidão* (expoente máximo do denominado realismo mágico latino-americano) desenvolve-se igualmente por efeito de um andamento cíclico do tempo (“é como se o mundo estivesse a andar em círculos” (*idem*: 272), afirma Úrsula), onde os estratos temporais, quer dizer, as distintas gerações, com os seus respetivos prolongamentos horizontais, acabam por produzir uma espécie de amálgama temporal que se move lentamente sobre si própria, como a agulha de um disco riscado no seu improvável leito de música: “a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que teria seguido às voltas pela eternidade, não fosse o desgaste progressivo e irremediável do eixo” (García Márquez 1988: 359). Talvez a esse desgaste do eixo se possa também chamar esquecimento, miragem ou mesmo labirinto, como aquele que acompanhou Aureliano Babilonia na decifração dos pergaminhos de Melquíades e que impôs ao penúltimo Aureliano o improvável “espelho falado” (*idem*: 378) entre a decifração do lido e a instantânea experiência do vivido: “começou a decifrar o instante que estava a viver, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si próprio no ato de decifrar a última página dos pergaminhos” (*ibidem*).

A *rocking-chair* de Germa encontra, pois, no romance de García Márquez, dois congéneres simbólicos do mesmo princípio que faz a personagem agustiniana assumir a moldura inicial e final do romance com o movimento circular da sua cadeira – o princípio da orientação circular ou cíclica do tempo. Refiro-me, em concreto, à inusual repetição no romance dos nomes de algumas personagens (*Cem anos de solidão* conta com cinco José Arcádios e outros tantos Aurelianos⁴), mas também à aposta do próprio texto na ocasional circularidade do gesto humano – como se a mão de uma Penélope invisível viesse orientar a ação das personagens, motivando, por exemplo, a

enigmática Fernanda del Carpio a formular a seguinte interrogação, relativamente ao bizarro comportamento do marido (Aureliano II):

Ao vê-lo arranjar trincos e desmontar relógios, Fernanda perguntou-se se não estaria ele também a incorrer no vício de fazer para desfazer, como o coronel Aureliano Buendía com os peixinhos de ouro, Amaranta com os botões e a mortalha, José Arcadio Segundo com os pergaminhos e Úrsula com as recordações. (*idem*: 288) Com o seu sentido prático [Úrsula], ela não conseguia perceber o negócio do coronel, que trocava os peixinhos por moedas de ouro e depois transformava as moedas de ouro em peixinhos e assim sucessivamente, de modo que cada vez tinha de trabalhar mais à medida que mais vendia, para satisfazer um círculo vicioso e exasperante. (*idem*: 187)

É possível que o inequívoco sentido prático de Úrsula Iguarán, associado a uma fina intuição capaz de transcender a sua racionalidade mais chã, tenha permitido à personagem compreender que a história do tempo humano não corresponde, na verdade, à cadência de um percurso linear, mas a uma disposição circular, ironicamente circular. Admitindo, pois, como certa a circularidade do tempo inerente ao mantra que Úrsula vai enunciando ao longo da narrativa (o de que *o tempo corre em círculos* e que reedita uma estratégia compositiva comum no romance do realismo mágico hispanoamericano), talvez não se mostre descabido salientar que, em *Cem anos de solidão*, a referida dinâmica circular do tempo se encontra igualmente legitimada por via da afiliação categorial do romance ao subgénero *romance de família*. Na verdade, a oportunidade deste juízo crítico está já caucionada pelo raciocínio de Yi-ling Ru: “We find the forms of the family novel are similar to the grammatical functions. Relating the family novel to ancient philosophy, we discover that the structure appears, in terms of its cyclic movement, as a different version of the same way of viewing the world” (Ru 2001:123).

Consequentemente, a arquitetura formal do tempo no *romance de família* parece seguir a forma da espiral, uma vez que nele se avança por parcelas de tempo justapostas na sua distinta simultaneidade, somando gerações como quem arruma livros numa biblioteca invisível, demorada. No romance de García Márquez, como n’*A Sibila*, o andamento sobreponível das gerações disponibiliza ao leitor a informação relativa ao desenvolvimento das relações extra e intrafamiliares, no quadro de um trajeto narrativo que, em função das determinações categoriais do subgénero em causa,

normalmente se inicia “with the last period of prosperity of traditional families, and then demonstrates the process of decay not only by its economical and biological fall, but also by its moral and spiritual deterioration” (*idem*: 101).

Na verdade, tanto *A Sibila* como *Cem anos de solidão* se revelam, a este título, de um interesse analítico muito significativo, uma vez que nenhum dos romances impõe ao necessário circuito entre a prosperidade da família e o seu posterior desmoronamento a razão de um percurso linear, facto este que, de certo modo, acaba por sair reforçado da interrogação que não é possível deixar de formular: a que tipo de prosperidade ou declínio nos referimos no quadro da espiral compositiva que subjaz ao subgénero *romance de família*? Económico, social, psicossentimental, demográfico? A resposta a esta questão não será certamente unívoca, mas recolhe algumas possibilidades de dilucidação do célebre *incipit* de Tolstoi, cuja virtualidade hermenêutica recobre, aliás, todo o espectro social e psicoemotivo rastreável na fábula ficcional do *romance de família*: “Todas as famílias felizes se parecem umas com as outras, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (Tolstoi 2006 [1877]: 13). Os modos de infortúnio que, nestes dois romances, favorecem (ou podem vir a favorecer) a dissolução da árvore familiar são, efetivamente, distintos, mesmo ou sobretudo no que concerne o momento em que cada um deles se detém na questão do possível aniquilamento da família.

A moldura de *A Sibila* é, na verdade, razoavelmente elíptica na explicitação do sentido de ruína que pode sobrevir à morte de Quina e à consequente desocupação da casa, promovendo, em simultâneo, a articulação circular do tempo entre o *explicit* do romance (o balanço de Germa na *rocking-chair* posterior à morte de Quina) e o seu *incipit*. Do exclusivo ponto de vista da sua orientação ficcional, o *incipit* de *A Sibila* é cronologicamente posterior ao momento discursivamente consignado no seu *explicit*, visto que a conversa entre Germa e Bernardo Sanches, com a qual o romance principia, prolonga a conversa iniciada entre ambas as personagens nas últimas páginas do romance. É como se depois do fim se pudesse ainda regressar a um início, o qual, por sua vez, impõe um sentido de continuidade à mecânica do próprio fim.

Ao contrário do que sucede no *explicit* de *Cem anos de solidão*, onde se sabe que “as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra” (García Márquez 1993: 378), no romance de Agustina o desmoronamento da família e do seu vasto património é apenas concebido como uma virtualidade assimilável pelo espírito do leitor, na sequência do reticente ajuizamento do narrador a propósito da capacidade de liderança de Germa:

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 facto 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 facto 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. (Bessa-Luís 2019: 258)

Apesar de, nas primeiras páginas de *A Sibila*, o narrador se referir ao “carácter de abandono e de ruína” (Bessa-Luís 2019: 17) que teria atingido a Casa da Vessada na sequência da morte de Quina (e que o regresso de Germa vem provisoriamente – ou não – suspender⁵), não estaria necessariamente em causa, no texto agustiniano, a extinção da estirpe familiar, mas apenas a do poderio da casa às mãos potencialmente indolentes ou inábeis de Germa. Na verdade, o corpo desta ruína é apenas o da falta daquela que para sempre deixou de estar, impondo às paredes e ao ar imóvel dos espaços a melancolia gerada pelo silêncio do gesto humano: “desde a morte de Quina, nunca mais a casa tivera a emanção do mistério grotesco ou ingénuo; e Germa não encontrava mais sabor nos serões ao borralho, mexendo as achas, fazendo rodinhas de fogo-presos com o atizador esbraseado, ou cantando nos escanos o rapa do Natal” (*ibidem*).

Inversamente, no romance de García Márquez é verdadeiramente de ruína que se trata – a da estirpe familiar, a de Macondo e a da casa que os Buendía ocuparam ao longo de sete gerações, até ao momento em que a decifração, por Aureliano Babilonia, dos pergaminhos de Melquíades haveria de vaticinar a iminente dissolução da estirpe às mãos reconhecidamente incastas do próprio decifrador e da sua tia Amaranta Úrsula, pais ambos de uma criança devorada pelas formigas, pouco depois do seu nascimento e da morte da própria mãe:

[Aureliano Babilonia] só então descobriu que Amaranta Úrsula não era sua irmã, mas sim sua tia, e que Francis Drake tinha assaltado Riohacha somente para que eles pudessem procurar-se pelos labirintos mais intrincados do sangue, até engendrarem o animal mitológico que haveria de pôr termo à estirpe. Macondo era já um pavoroso remoinho de pó e escombros, centrifugado pela cólera do furacão bíblico, quando Aureliano saltou onze páginas para não perder tempo com factos demasiado conhecidos

e começou a decifrar o instante que estava a viver, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si próprio no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse a ver-se num espelho falado. (García Márquez 1993: 377-378) No entanto, antes de chegar ao verso final, já tinha percebido que nunca sairia desse quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no momento em que Aureliano Babilonia acabasse de decifrar os pergaminhos, e que tudo o que neles estava escrito era irrepetível desde sempre e para sempre. (*idem*: 378)

A epígrafe dos pergaminhos que continham o sentido da história familiar decifrado pelo último Aureliano⁶ vem, pois, retificar a extinção da família no exato momento em que Amaranta Úrsula predizia a purificação da estirpe, uma vez que Rodrigo, o menino recém-nascido com o ominoso rabo de porco, “era o único que num século tinha sido gerado com amor” (*idem*: 373). Deste modo, será talvez difícil decidir se é o início de *Cem anos de solidão* que contém em si próprio a semente embrionária do fim (do romance e da estirpe familiar que o habita) ou se é o seu fim apocalíptico que se nutre desse movimento de escassez, rasura ou negação das coisas que impende já sobre a primeira página do romance (“o mundo era tão recente que muitas coisas ainda não tinham nome e para as mencionar era preciso apontar com o dedo” (*idem*: 9)) – um mundo onde nada, nem sequer a palavra, existia ainda, antecipando assim, em clave simbólica, o desvanecimento futuro da casa e da árvore familiar subsequente à decifração dos pergaminhos.

2. O sagaz exercício de um poder

No conhecido poema “Prefácio”, de *A colher na boca*, Herberto Helder sublinha a relevância assumida pelas relações de poder na mecânica vivível das casas: “Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder / tão firme e silencioso como só houve / no tempo mais antigo” (Helder 1996: 9). Na sequência do que sucede no *romance de família*, estes versos tornam razoavelmente evidente a assimilação do conceito de *casa* pelo conceito de *família*,⁷ visto que a práxis do poder não pode desenvolver-se senão por via do gesto humano. Assim, o referido processo assimilatório vem sublinhar a relação de poder que sustenta a posição hierárquica dos seus membros na (por vezes extensa) árvore genealógica da família.⁸ Por isso as casas são árvores para habitar desde o berço, arquiteturas vegetais onde o xadrez familiar regula a posição dos ramos

e das suas bifurcações, mas também a ruína dos galhos tocados pela secura da morte.

Ora, no prefácio redigido para a trigésima terceira edição do romance, Gonçalo M. Tavares salienta justamente a prevalência das relações de poder em *A Sibila*:

Há, como em muitos livros de Agustina, uma implacável luta pelo poder. Mais do que uma luta de classes, menos do que uma luta de classes: a luta é entre indivíduos. Dinheiro, número de filhos, sucesso com as mulheres ou com os homens, eis alguns índices relevantes, armas nesta luta. Uma história de poder: quem sobe, quem desce. E porquê. (Tavares 2019: 7)

Efetivamente, a férrea mão de Quina à cabeça da Casa da Vessada movia-se sempre pelo instinto de subjugação e domínio revelado pela personagem, convertendo qualquer troca ou favor na moeda sempre auspiciosa do lucro: “ela era incapaz de qualquer forma de desinteresse. Quando amava, era porque o troco do reconhecimento a compensaria em larga escala. Quando recebia um agradecimento ou uma injúria como paga, sofria, não como quem é ultrajado, mas como quem foi espoliado do seu capital” (Bessa-Luís 2019: 147). Por isso, tanto ou mais do que o exercício efetivo do poder, Quina esperava o atestado público dessa sua condição (a de mulher poderosa), pelo que a sua imensa vaidade se lhe impunha mais pela alargada validação da sua capacidade de domínio do que pelo saldo material dos seus negócios. Todavia, na alusão que o autor faz à prevalência das relações de poder em *A Sibila*, Gonçalo M. Tavares não assinala, a este propósito, um aspeto de suma relevância e que se mostra igualmente presente no romance *Cem anos de solidão* – o facto de a música do poder ser regida por mão ou por batuta feminina.

No romance de Agustina, por exemplo, a proeminência dos irmãos de Quina na geografia familiar do poder era escassa, tal como sucedera ao pai, Francisco Teixeira, “choco de indecisão” (*idem*: 24) e, por essa razão, naturalmente privado do exercício do poder. Levando em consideração que, a propósito do subgénero *romance de família*, Yi-ling Ru se pronuncia sobre a expectável conflitualidade existente entre Pai e Filho,⁹ a dimensão agónica desta relação é, nestes dois romances, como que transferida para as figuras femininas: Úrsula Iguarán, no romance de García Márquez, e Joaquina Augusta (Quina), mulher, mas não mulher-mãe e que, ainda assim, reedita com Custódio, pouco antes da sua própria morte, o sentido de conflito subjacente ao tradicional romance de família, marcado por exigências e problemas de heranças: [Custódio] “– Vossemecê

não me deixa tudo? – perguntou ainda. – Não – disse ela – Não pode ser” (*idem*: 234).

O patriarca da família Buendía (José Arcadio) é, também ele, objeto de procedimentos que visam a sua fragilização e, em face dela, também o apoucamento não apenas da personagem, mas também da própria masculinidade enquanto propriedade intrínseca do género. Num texto de carácter ensaístico posterior à redação de *A Sibila* (trata-se de um texto de 1990), a própria Agustina expõe a questão do seguinte modo:

A sensibilidade e a paixão são atributos do homem; na mulher predomina a sagacidade e a memória das fases mais agudas da espécie humana, cujas soluções resistem como um banco de dados no discurso interior das mulheres. Por isso elas são tão brilhantes a resolver e a optar, quando os homens se extraviam na filosofia dos acontecimentos. (Bessa-Luís 2007b: 2178)

Este extravio dos homens na *filosofia dos acontecimentos* descreve na perfeição o percurso de alienação de José Arcadio Buendía que, no início do romance, “era uma espécie de patriarca jovial que dava instruções para a sementeira, conselhos para a criação dos filhos e dos animais, e colaborava com toda a gente, até no trabalho físico, para o bom andamento da comunidade” (García Márquez 1988: 16). Contudo, a progressiva loucura da personagem abriu a porta à mão feminina e implacável de Úrsula, que em nome da casa e da governabilidade familiar decidiu amarrar o marido, com a colaboração dos filhos, ao tronco de um castanheiro:

José Arcadio] dispunha-se a acabar com o resto da casa quando Aureliano pediu ajuda aos vizinhos. Foram precisos dez homens para o derrubar, catorze para o amarrar, vinte para o arrastar até ao castanheiro do quintal, onde o deixaram atado, ladrando numa língua estranha e a deitar uma espuma verde pala boca. (...) Úrsula desatou-lhe os pulsos e os tornozelos, ulcerados pela pressão das cordas, e deixou-o amarrado apenas pela cintura. Mais tarde construíram-lhe um alpendre de palma para o proteger do sol e da chuva” (*idem*: 79)

A língua estranha em que José Arcadio passou a ladrar (mas precisámos de Agustina para o saber) era a do puro desgoverno cognitivo e comportamental, movido por uma sensibilidade e uma capacidade de paixão incapaz de lançar raiz no solo firme e indecifrável do quotidiano. Assim, reconvocando Drummond, o retrato de

família passou a estar “um tanto empoeirado” (Andrade, 2012: 94), deixando de poder ver-se “no rosto do pai / quanto dinheiro ele ganhou” (*ibidem*). A figura cimeira do retrato da família Buendía recaiu, pois, na personagem Úrsula, que terá vivido tanto como o castanheiro a que amarrou o marido (cerca de 120 anos) e que era poderosa e invencível, como Quina. E por isso *resolveu* e *optou*: o destino da saga familiar dos Buendía passaria a depender apenas da batuta feminina do seu próprio governo, teimosamente a prumo mesmo depois de a personagem ter cegado: “o ânimo do seu coração invencível orientava-a nas trevas. Os que reparavam nos seus tropeções e deram com o seu braço arcangélico sempre levantado à altura da cabeça pensaram que só com muitas dificuldades podia com o corpo, mas ainda não acreditavam que estivesse cega” (García Márquez 1988: 304).

Na verdade, “nenhum dos seus descendentes tinha herdado a sua força” (*idem*: 307), nem sequer a sua presença inúmera, extensa como os ramos da árvore familiar: “altiva, miúda, grave, aquela mulher de nervos inabaláveis (...) parecia estar em toda a parte desde o amanhecer até ser bem entrada a noite” (*idem*: 16).

Do modo análogo, e em função das já referidas reticências do narrador de *A Sibila*, talvez Germa não tenha igualmente podido (ou sabido, que é sempre um modo de não poder) herdar a “máscula altivez” (Bessa-Luís 2019: 40) de Quina e que escapou aos seus irmãos: “nenhum trouxera (...) aquela consciência para ser livre juiz, sacrificar-se pelas coisas que exigem justiça a ponto de, para a cumprir, ser necessário deixar coração e vida, paixões que sangram” (*ibidem*). Quina, de quem se dizia que era pouco inteligente, sabia bem que o verdadeiro poder reside na potência da intuição comutada em ato, credo este que não escapou igualmente a Úrsula. Em cada uma morava a sabedoria ancestral do feminino, mas também esse sentido prático da vida que se traduz num despacho diligente e sumamente eficaz onde mora a voz da autoridade.

Consequentemente, talvez se mostre possível adjudicar à inequívoca razão prática de Úrsula e Quina a prevalência, no âmbito discursivo de ambos romances, de uma retórica enumerativa responsável pela figuração discursiva dos movimentos e ações das personagens. Na verdade, no romance de Agustina como no de García Márquez acontecem coisas em vez de acontecerem palavras ou, dizendo-o de outro modo, só acontecem palavras porque acontecem coisas. E o facto de acontecerem sempre (muitas) coisas acaba por inibir, no discurso do narrador, o ensaiado gesto de descrição do espaço e da paisagem – na verdade, o espaço está lá e a paisagem também, mas o relevo daquilo que sucede parece inviabilizar, por parte do narrador,

o convicto apelo à lateralização expressiva desses modos de não-ação. Talvez resida aqui, portanto, o motivo pelo qual Agustina confessa que, enquanto romancista, o exercício da contemplação não só não a motiva, como acaba também por se lhe revelar literariamente pouco produtivo:

A paisagem não me ilude: é uma perda de tempo desconfiada. Só os preguiçosos gostam de paisagens. Às vezes com muito bons resultados, porque se tornam poetas. // Mas vou ensaiar escrever sem livros e sem motivo. Olho as vinhas, algumas réstias delas até me comovem de tão enfaixadas na pedra, e não me acode nada de especial” (Bessa-Luís 2010a: 1740).

Como quer que seja, a par do destronado patriarca de *Cem anos de solidão*, as figuras masculinas do romance agustiniano encontram-se, também elas, sujeitas a contínuos gestos de desdém e apoucamento, ditados pela consciência da sua atávica debilidade: “os rapazes cresciam e mostravam um gosto de mandria, de frívolos costumes, de prazer. Deixavam às mulheres os cuidados das lavouras, torrando na canícula (...) e saíam a flunar pelas freguesias, deitando sortes aos amores” (Bessa-Luís 1990: 59). Como procurou ensinar Maria a Estina, “os homens não têm aproveitadoiro” (*idem*: 60) e o mais interessante é que a programática desvalorização do masculino empreendida por Quina não gera propriamente a revalidação judicativa da feminilidade, mas, pelo contrário, o seu declarado desprezo, ao mesmo tempo que, na própria personagem, se vai materializando a masculinização da psique e do gesto mais declaradamente femininos. Quina despreza as mulheres, embora nelas aprecie (a começar por si própria) a emulação dos atributos mais conservadoramente masculinos, quer dizer, “os acentos viris” (*ibidem*) das mulheres:

Um dos aspectos mais característicos de Quina era desprezar por princípio todas as mulheres. Não que pessoalmente as odiasse, mas, na generalidade, atribuía-lhes uma categoria deprimente e, como elemento social, não as considerava. A verdade era que, toda a vida, ela lutara por superar a sua própria condição e, conseguindo-o, chegando a ser apontada como cabeça de família, conhecida na feira e no tribunal, procurada por negociantes, consultada por velhos lavradores que a tratavam com a mesma seca objetividade usada entre eles, mantinha em relação às outras uma atitude não desprovida de originalidade (*idem*: 106). Na generalidade, amava o homem como chefe de tribo e

pelo secular prestígio dos seus direitos. Mas ria-se de todos eles, um por um, pois lhes encontrava inferioridades que ela, pobre fêmeazinha sem mais obrigações do que as de chorar, parir e amar abstratamente a vida, pudera vencer. (*idem*: 106).

Com efeito, no esclarecedor diálogo que García Márquez estabelece com o também escritor Plinio Apuleyo Mendoza no volume *El Olor de la Guayaba*, o autor sublinha justamente a declarada força do feminino como razão propulsora não apenas da Família, mas também da História e de que tanto Úrsula como Quina constituem dois dos mais acabados exemplos de papel:

las mujeres sostienen el orden de la especie con puño de hierro, mientras los hombres andan por el mundo empeñados en todas las locuras infinitas (...) en casa de mis abuelos, mientras escuchaba los cuentos sobre las guerras civiles, siempre he pensado que ellas no hubieran sido posibles si las mujeres no dispusieran de esa fuerza casi geológica que les permite echarse el mundo encima sin temerle a nada (García Márquez 1993: 74-75).

3. Os avisos da matéria

Correspondendo a expressão “o sonho dos quartos infindos” (García Márquez 1988: 133) à naturalidade do grande número de quartos que garante, na sintaxe familiar do subgénero *romance de família*, o acolhimento dos meus membros,¹⁰ o caráter infinito deste espaço não resulta apenas da necessidade de prover os membros da família das necessárias condições de habitabilidade. Sobretudo em *Cem anos de solidão*, a infinidade dos quartos denuncia ainda a capacidade de deslizamento das personagens entre as várias camadas daquilo que comumente se designa por realidade e a que o romance de García Márquez naturalmente alude, a propósito de José Arcadio Buendía, o marido de Úrsula:

Quando ficava sozinho, José Arcadio Buendía consolava-se com o sonho dos quartos infindos. Sonhava que se levantava da cama, que abria a porta e passava para outro quarto idêntico (...). Desse quarto passava para outro exatamente igual, cuja porta abria para passar para outro exatamente igual, e depois para outro igual, até ao infinito. Gostava de andar de quarto em quarto, como numa galeria de espelhos paralelos, até que Prudencio Aguilar lhe tocava no ombro. Então regressava de quarto em quarto,

despertando para trás, percorrendo o caminho inverso, e encontrava Prudencio Aguilar no quarto da realidade. Mas uma noite (...), Prudencio Aguilar tocou-lhe num ombro num quarto intermédio e ele ficou ali para sempre, convencido de que era o quarto real (García Márquez 1988: 133-134)

No particular contexto da quotidianidade familiar, as personagens viviam “numa realidade escorregadia” (*idem*: 51) onde a percepção da geometria inerente a cada quarto exigia a mobilização de uma tácita crença, de uma fé suscetível de reconhecer como autêntica a presença veridictiva do estranho (ou do sobrenatural) que atinge as narrativas ficcionais do *realismo mágico*, e onde o termo *magic(al)* “refers to any extraordinary occurrence and particularly to anything spiritual or unaccountable by rational science” (Bowers 2004: 19). É, pois, a este título bastante relevante que Yi-ling Ru, ao procurar definir as coordenadas genológicas do *romance de família*, não tenha deixado de sublinhar o facto de a técnica realista operacionalizada pelo subgénero não prescrever necessariamente a sua aproximação ao Realismo como movimento literário,¹¹ abrindo assim a porta, no contexto do *romance de família*, ao princípio de convivialidade entre orientações epistemológicas relativamente antagónicas como, por um lado, a decisão de ancorar a fábula no domínio do real e, por outro, o acolhimento da naturalidade do estranho (ou do maravilhoso, ou do mágico) – como se a estranheza não fosse outra coisa senão a face submersa do real, convertendo-se, desse modo, a “inesperada alteração da realidade” (Carpentier 2010: 13) em “revelação privilegiada do real” (*ibidem*), cujo potencial de reverberação reivindica, de facto, a assunção prévia de uma fé – aqueles “que não acreditam em santos não se poderão curar com milagres de santo” (*ibidem*).

Plinio Apuleyo Mendoza questionou justamente o autor de *Cem anos de solidão* a propósito da competência de leitura exigida aos leitores europeus deste último (a mobilização da fé enquanto dispositivo operatório do contrato de leitura), acabando assim por sujeitar a vigência do realismo mágico ou do real sobrenatural a uma geografia razoavelmente delimitável – a dos territórios caribenhos e hispanoamericanos, naturalmente pouco assimilada pelo perfil europeu de Agustina:

– Tengo la impresión de que tus lectores europeos suelen advertir la magia de las cosas...
/– La realidad no termina en el precio de los tomates o de los huevos. La vida cotidiana de América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias que

tú cuentas, pero no ven la realidad que las inspira. (García Márquez 1993: 25)

Na verdade, longe de abrir um eventual modo de dissensão entre o romance de García Márquez e o de Agustina Bessa-Luís, a resposta que García Márquez estende ao seu amigo Plinio Mendoza desenvolve um tipo de argumentação cuja viabilidade analítica encontra no solo ficcional de *A Sibila* um espaço de aclimação bastante favorável. De modo análogo ao que sucede nos grandes romances do realismo mágico de matriz hispanoamericana (embora, é certo, em tom menor), a sombra do sobrenatural é uma presença assídua no romance de Agustina, onde a inverosimilhança de alguns dos episódios encontra na grafia misteriosa do real o seu natural espaço de vacilação perceptiva, isto é, o espaço da sua imaginativa fidelidade. Deste modo, em ambos os romances, o princípio de deferência ao real imporá ao texto romanesco o estatuto de verosímil desde que a aparente inverosimilhança da sua fábula corresponda à verdadeira face de um real em busca do consentâneo aceno da palavra. Aliás, evocando o nascimento do último Aureliano do clã Buendía, que veio ao mundo com um rabo de porco na sequência da consanguinidade dos pais (Amaranta Úrsula era tia de Aureliano Babilonia), García Márquez confessa que, “después de escrito *Cien años de soledad*, apareció en Barranquilla un muchacho confesando que tiene una cola de cerdo” (*idem*: 25). Talvez se revele então adequado afirmar, tal como defende García Márquez, que na América latina “la realidad iba más lejos que la imaginación” (García Márquez 1979: 2) e que, por isso, não se mostrando necessário inventar coisa alguma, o mais complexo dos problemas que a desmesura do real impunha à literatura era o de tornar credível a sua própria e surpreendente realidade: “los escritores de América y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros” (*idem*: 8).

Seria naturalmente excessivo afirmar que a realidade portuguesa de meados do século XX era uma escritora mais apurada do que a própria Agustina Bessa-Luís, até porque essa seria com toda a certeza uma flecha que acabaria por falhar o alvo, mas, ainda assim, entre a gramática do real que sustém a fábula de *A Sibila* e, por outro lado, a que inspira *Cem anos de solidão* parece haver apenas uma distinção de grau (determinada pela maior desmesura da realidade latinoamericana relativamente à portuguesa), mas não exatamente uma distinção de natureza.

Maggie Ann Bowers defende, aliás, no importante estudo que dedicou ao realismo mágico como movimento literário (Bowers 2004), que “to suggest that magic(al)

realist writing can be found only in particular ‘locations’ would be misleading (*idem*: 31), expondo de seguida os motivos do hipotético equívoco que se procura assinalar:

It is after all a narrative mode, or a way of thinking in its most expansive form, and those concepts cannot be ‘kept’ in a geographic location. However, it is true that certain locations and countries have become associated with producing magic realist and later magical realist writing. It has been noted that magical realist fictions are often set in rural areas away from influence over, or influence from, the political power centres. (*ibidem*)

Não se tratará, pois, de uma questão geográfica de âmbito continental ou nacional, mas antes, na dimensão mais ancestral do termo, de caráter regional, no sentido em que a assimilação literária do insólito parece de facto requerer, para poder instituir-se, uma aclimação ficcional de caráter rural e, assim, mais próxima das forças telúricas que dotam de uma racionalidade talvez mais descomprometida a sintaxe do gesto humano. Mesmo na literatura portuguesa, os exemplos não faltam, desde Aquilino Ribeiro (*Andam faunos pelos bosques* (1926)) a Hélia Correia (*Lillias Fraser* (2001)) ou a Saramago (por exemplo, *Memorial do Convento* (1982) ou *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984)),¹² passando obviamente por Agustina e pelo seu romance *A Sibila*, certamente menos expansivo do que os anteriores na sua capacidade de transfiguração das forças que sustêm as paredes de um mundo apropriável pela mente humana. No seu sisudo ou contido apelo do sobrenatural, Quina não acordava propriamente a voz da matéria, como sucedia na casa dos Buendía em Macondo, onde depois da partida de Úrsula, registada na primeira metade do romance, começaram a produzir-se situações bizarras em que, sob aviso prévio ou em registo mais intempestivo, a matéria parece ter conquistado o direito a uma vida própria, caucionada pela ingente *malícia das coisas* – “Quem sabe a malícia das coisas, [lembra Drummond] / quando a matéria se aborrece?” (Andrade 2012: 95). A inquietação da matéria ocasionalmente testemunhada pela família Buendía, não deixando de ser aceite com alguma surpresa, não gerava propriamente sobressalto, uma vez que a excessiva realidade que suportava o seu quotidiano familiar era naturalmente permeável aos inalienáveis *avisos da matéria*:

um frasco vazio, que durante muito tempo estivera esquecido num armário, tornou-se tão pesado que foi impossível tirá-lo. Uma caçarola com água, que estava em cima da

mesa de trabalho, ferveu sem lume durante meia hora até se evaporar completamente. José Arcadio Buendía e o filho observavam aqueles fenómenos com uma excitação assustada, sem conseguirem explicá-los, mas interpretando-os como avisos da matéria. (García Márquez 1988: 40)

Com efeito, a mais enxuta exuberância da ruralidade portuguesa (e nortenha) presente no romance de Agustina impõe ao real captável por Quina a previsível disciplina das coisas, dos seres e dos objetos e que, em *Cem anos de solidão*, claramente se desconhece. Em registo necessariamente simbólico, no já citado poema de Drummond, o referido retrato de família julga poder prender as personagens à moldura, mas a verdade dessa clausura é uma verdade ilusória e vã, pois é sabido que “elas [as personagens] estão ali voluntariamente, / [e] saberiam – se preciso – voar” (Andrade 2012: 95), tal como de facto vem a suceder, num dos episódios mais belos e marcantes do romance, à personagem Remédios, a bela, sumida nas alturas do seu enigmático voo:

Amaranta reparou que Remedios, a bela, estava transparente, com uma palidez intensa. // – Sentes-te mal? – perguntou-lhe. // Remédios, a bela, que segurava o lençol pela outra ponta, fez um sorriso magoado. // – Pelo contrário – disse –, nunca me senti tão bem. // Palavras não eram ditas e Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancou os lençóis das mãos e desdobrou-os em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas dos seus saiotes e tentou agarrar-se al lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a elevar-se. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento e deixou os lençóis à mercê da luz ao ver Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante adejo dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escaravelhos e das dalias, e passavam com ela através do ar onde acabaram as quatro da tarde e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde não poderiam alcançá-la nem os mais altos pássaros da memória.¹³ (García Márquez 1988: 220)

A “ressonância sobrenatural” (*idem*: 30) que adere a muitos dos episódios de *Cem anos de solidão* resulta, na verdade, da materialização da chama criativa do próprio real e assume, por isso, uma consciência coletiva que é reconhecida tanto no espaço público da aldeia fundada pelos Buendía como no da domesticidade familiar dos seus

habitantes – “Era como se Deus tivesse resolvido pôr à prova a capacidade de assombro e mantivesse os habitantes de Macondo num permanente vaivém entre o alvoreço e o desencanto, a dúvida e a revelação, até ao extremo de já ninguém poder saber com certeza onde se encontravam os limites da realidade.” (García Márquez 1988: 209). Inversamente, o romance de Agustina restringe o apelo do sobrenatural à personagem Quina, cuja singularidade havia sido assinalada por uma pequena mancha cor de sépia.¹⁴ Apesar de ter ganhado asas, Quina nunca conseguiu ensaiar o voo:

Criou asas sem jamais poder voar. Havia nela uma admirável capacidade de entusiasmo que podia arrastá-la ao sobre-humano. Mas o instinto prático pesava-lhe como chumbo no coração, e ela subordinava aos interesses a chama que Prometeu furtou e cujo valor ela nunca compreendeu. (...) Como veículo do sobrenatural, ela achava-se mais venerável do que as forças de que se propunha ser intermediária; e, quando se sentava à cabeceira de um moribundo, dizendo-lhe “durma, descanse, que eu estou aqui”, procurava-lhe no olhar velado o sereno êxtase que a sua presença lhe provocava, e lágrimas de alegria caíam-lhe pelas faces. (Bessa-Luís 2019: 97)

O afã audacioso do poder e a sua própria vaidade inviabilizaram a capacidade de voo da personagem, uma vez que o movimento do voo parece exigir do humano gesto a obediência à ssoberania da matéria, cuja fala Quina sempre procurou neutralizar, movida pelo inesgotável combustível da sua autossuficiência e da sua altivez. O seu apelo ao sobrenatural não se resolve, pois, na ilógica desmesura de uma ou outra situação capaz de induzir *os avisos da matéria* (como ocorre em García Márquez), mas apenas na sinalização de certos enigmas que só o corpo da linguagem poderá acolher, na medida em que a intermitente experiência do enigma induz uma presença sensitiva que é inalienável do próprio sujeito – no caso, da própria sibila:

Mercê de um sentido finíssimo para se embrenhar nos fenómenos da natureza, humana ou simplesmente do meio vital, (...) depressa adquiriu uma sabedoria profunda acerca de todos os ritmos da consciência, do instinto, das forças telúricas que se conjugam no fatalismo da continuidade. (...) Como o que distingue para lá das montanhas qual a sombra de fumo, de pó ou de nuvem; como o que na floresta conhece o rasto do animal em tempo de caça ou tempo de amores; como o que aspira no vento o perigo, como o que pressente na atmosfera a confiança ou a traição, assim ela vivia, intensamente adaptada

com essa capacidade selvagem de defesa, de astúcia, de previsão e pré-conhecimento da vida e das coisas e que o homem civilizado, unido em rebanhos pacíficos, amparado em convenções artificiais, vai perdendo ou nunca desenvolve por completo. Simples era, portanto, para ela, atingir uma ascendência espiritual sobre todos aqueles para quem essas qualidades inatas só poderiam significar símbolos de magia. Aos poucos, ela 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. Acima de tudo, Quina nunca soube até que ponto era poderosa. (Bessa-Luís 2019: 57-58)

O reconhecimento da excecionalidade de Quina por parte de Germa (a herdeira da casa da Vessada e do legado espiritual da tia) gera, no entanto, uma espécie de retraimento na própria Germana e que toma a forma de uma aceitação – a da prevalência do poder e do misticismo da tia por sobre a própria capacidade de presciência e liderança da sobrinha: “há em volta desta mulher um círculo que não posso transpor e que me torna invisível para ela. Parece não só que contempla alguma coisa que não vejo, mas que essa espécie de visão lhe é muito familiar” (Bessa-Luís 2019: 121).

No entanto, a retórica sempre chã de Bernardo Sanches acaba por reconduzir a questão ao âmbito do humano, uma vez que o misticismo e a sobrenaturalidade carecem sempre do aceno humano para se consumarem como tal, mesmo que essa consumação tome apenas a forma de um diálogo com as telúricas ou invisíveis forças e não necessariamente a de uma jovem mulher que ganha os céus com o auxílio de um lençol movido a asas de vento: “no fundo, o seu misticismo era humanista; era ainda uma revolta, a rebelião audaciosa e admirável da sua ignorância. Ela era, de resto, a mais profunda e inegável expressão do humano. A vocação para ultrapassar o humano está em todos nós” (Bessa-Luís 2019: 255).

NOTAS

- ¹ Cf., por exemplo, *Os Maias*, de Eça de Queirós (1888), e *Les Rougon-Macquart*, de Zola (1852-1870).
- ² Algumas referências, sem preocupação de exaustividade: *Die Buddenbrooks*, de Tomas Mann (1901); *À la Recherche du Temps Perdu*, de Proust (1906-1922); *Les Thibault*, de Roger Martin du Gard (1922) ou *Absalom, Absalom!*, de Faulkner (1936).
- ³ Cf. 'Chuva Oblíqua I': "E os navios passam por dentro do tronco das árvores / com uma horizontalidade vertical".
- ⁴ Cf. García Márquez 1988: 171: "Na longa história da família, a obstinada repetição dos nomes tinha-lhe permitido tirar conclusões que lhe pareciam determinantes. Os Aurelianos eram retraídos mas de mente lúcida, ao passo que os José Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas marcados por um signo trágico".
- ⁵ Assim se pronuncia o narrador: "Era em Setembro, e a casa, temporalmente habitada, expulsava o seu carácter de abandono e de ruína, com aquele calor de vozes e de passos que amarroram folhinhos amontoados em todos os sobrados". (Bessa-Luís 2019: 17)
- ⁶ Cf. "O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está a ser comido pelas formigas" (García Márquez 1988: 376)
- ⁷ Na longa conversa estabelecida com Plínio Apuleyo Mendoza em *El olor de la Guayaba*, García Márquez salienta precisamente a naturalidade da assimilação da casa pela família quando se refere à sua primeira tentativa de escrita do romance *Cem anos de solidão*, aos seus dezoito anos: – "Es cierto que a los dieciocho años de edad intentaste escribir esta misma novela? / – Sí, se llamaba *La casa*, porque pensé que toda la historia debería transcurrir dentro de la casa de los Buendía. / (...) Una historia lineal donde con toda inocencia lo extraordinario entrara en lo cotidiano" (García Márquez 1993: 40).
- ⁸ É de notar a presença da Árvore Genealógica da Família Buendía na abertura do romance e que permite ao leitor aceder à complexa sintaxe da família: casamentos, relações extraconjugais e filhos tanto legítimos como ilegítimos.
- ⁹ Cf. Ru 2001: 107: "Wendell Stacy Johnson observes that 'the relationship between fathers and sons as a subject of stories is as old as literature'. Since the plot of the family novel develops within the family, the father son conflict is one of its most important features".
- ¹⁰ Se, no romance *Cem anos de solidão*, a varanda das begónias delimita o espaço dos muitos quartos a que se reclusam os Buendía, também a Casa da Vessada possuía uma varanda onde se erguiam os quartos dos membros da família de Maria e Francisco Teixeira: "compunha-se o corpo principal da casa duma varanda aberta sobre o quinteiro e a cuja extensão estavam dispostos os quartos, por sua vez voltados para a eira. A varanda era coberta de um telhadinho sustido por barrotes, e possuía uma cancela raramente utilizada, de acesso à escada que o tempo ia fazendo musguenta. Maria dormia, os filhos aconchegados a si, naquela casa em que, como todas as outras, no dizer do povo, se trancava a porta com a carapuça" (Bessa-Luís 2019: 34).
- ¹¹ Cf. Ru 2001: 100: "to define the family novel as a genre, I argue that it is essentially realistic in describing the basic technique as fidelity to actuality, yet it does not belong to the literary movement of Realism."
- ¹² A este propósito confessa José Saramago, numa entrevista a Beatriz Berrini: "Creio que vai sendo tempo de rever umas quantas ideias feitas sobre o que se tem denominado «realismo mágico» ou «real maravilhoso» na ficção latino-americana contemporânea. Não para lhos negar, evidentemente, mas para distinguir neles o que haja de inovação autêntica e o que é aproveitamento e reelaboração de temas e visões provenientes doultras regiões literárias. Escusado será dizer que não pretendo (por absoluta falta de competência) pôr mãos nesse trabalho. Lembro, em todo o caso, que não faltam nas literaturas europeias exemplos de escritores que sendo considerados, com maior ou menor propriedade do termo, realistas, também percorreram em algum momento da sua vida os caminhos do maravilhoso. Realista, e mesmo naturalista, foi Maupassant, e escreveu *Le Horla*. De *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queiroz, apetece-me dizer que pode ser lido como um compêndio de temas do maravilhoso para uso de autores em crise de imaginação. O maravilhoso é coisa velha: realistas, e maravilhosos também, são a *Ilíada* e a *Odisseia*. No que a mim respeita [...], recordo um brevíssimo conto – «A morte de Julião» – publicado nos longes de 1948, onde já o maravilhoso dilui um acto de suicídio consumado. Atraveço-me mesmo a pensar que essa dimensão do olhar literário nunca esteve inteiramente ausente do meu trabalho. Mesmo nos livros que cita como exceções. *Levantado do Chão* não poderia ter sido escrito sem o presentimento do «real sobrenatural» (este rótulo, que acabo de inventar, serve tão bem como qualquer outro) e *História do Cerco de Lisboa*, com os seus distintos níveis sedimentares de leitura e as suas transmigrações de factos históricos, não é entendível de um ponto de vista estreitamente realista. E que direi das crónicas reunidas em *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*? Não é que eu queira ser «maravilhoso» à força, para aproveitar a maré, simplesmente me parece que a literatura não pode respirar fora dessa quarta dimensão que é a imaginação fértil. Para ser ainda mais claro: custa-me tanto a

compreender, para dar só este exemplo, um surrealista que não seja realista, como um realista que não seja surrealista... Ecletismo topa-a-tudo? Nada disso. Apenas uma visão circular do mundo” (*Apud* Berrini 1999: 242-243).

¹³ No volume *El Olor de la Guayaba*, Plinio Mendoza questiona García Márquez a respeito do voo de Remédios, a bela, e esclarece: “-¿Y Remedios la Bella? ¿Cómo se te ocurrió enviarla al cielo? // - Inicialmente había previsto que desapareciera cuando estaba bordando en el corredor de la casa con Rebeca y Amaranta. Pero este recurso, casi cinematográfico, no me parecía aceptable. Remedios se me iba a quedar de todas maneras por allí. Entonces se me ocurrió hacerla subir al cielo en cuerpo y alma. // - Has contado en alguna parte que no fue fácil hacerla volar. // - No, no subía. Yo estaba desesperado porque no había manera de hacerla subir. Un día, pensando en este problema, salí al patio de mi casa. Había mucho viento. Una negra muy grande y muy bella que ve-nía a lavar la ropa estaba tratando de tender sábanas en una cuerda. No podía, el viento se las llevaba. Entonces tuve una iluminación. «Ya. está», pensé. Remedios la Bella necesitaba sábanas para subir al cielo. En este caso, las sábanas eran el elemento aportado por la realidad. Cuando volví a la máquina de escribir, Remedios la Bella subió, subió y subió sin dificultad. Y no hubo Dios que la parara” (García Márquez 1993: 26).

¹⁴ A personagem é assim definida no início do romance: “era uma menina de aspecto pouco viável, roxa, moribunda, e que apresentava no pulso esquerdo uma pequena mancha cor de sêpia, motivada pelo facto de sua mãe ter sido salpicada de fígado de porco, por ocasião de uma matança, estando ela nos primeiros tempos de gravidez”. (Bessa-Luís 2019: 17)

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de (2012), *A rosa do povo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Bachelard, Gaston (1961), *La poétique de l'espace*. 3ª ed. Paris, Presses Universitaires de France [1957].
- Belo, Ruy (2000), *Todos os Poemas*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Berrini, Beatriz (1999), *Ler Saramago: O Romance*. 2.ª ed. Lisboa, Caminho: 242-243.
- Bessa-Luís, Agustina (2017a), “Cartas do Campo Alegre XIII”. 2ª série. In *Ensaio e Artigos (1951-2007)*. Org. de Lourença Baldaque. 2ª ed. Vol. II (1980-1990): 1740-1742 [1990].
- (2017b), “Mulheres-Homens”. In *Ensaio e Artigos (1951-2007)*. Org. de Lourença Baldaque. 2ª ed. Vol. III (1991-2007): 2177-2178 [1990].
- (2019), *A Sibila*. Lisboa, Relógio d'Água [1954].
- Bowers, Maggie Ann (2004), *Magic(al) realism*. New York, Routledge.
- Carpentier, Alejo (2010), “Prólogo”. In *O reino deste mundo*, trad. José Manuel Lopes. Lisboa, Edições Sáda de Emergência: 11-17.
- Durand, Gilbert (1989), *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa, Presença.
- Galle, Helmut Paul Erich (2014), “Evoluções do Romance de Família na Atual Literatura de Língua Alemã”. *Organon*. Porto Alegre, v.29, n.57: 199-218.

- García Márquez, Gabriel (1979), “Fantasía y creación artística em América Latina y el Caribe”, *Texto Crítico*, 14: 3-8.
- (1988), *Cem anos de solidão*. 38ª ed. Lisboa, D. Quixote [1967].
- (1993), *El Olor de la Guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. 3ª ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana [1982].
- Helder, Herberto (1996), *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Margarit, Joan (2002), *Joana*. Madrid, Hiperion.
- Masson, Alain (1998), «Écrire, habiter». *Tangence*, nº 58: 35-46.
- Pessoa, Fernando (2005), “Chuva Oblíqua”. In *Poesia 1902-1917*. Ed. Manuela Parreira da Silva et alii.: 214-218
- Ru, Yi-ling (2001). «The Family Novel: Toward a Generic Definition». *Comparative Literature: East & West*, 3:1, 99-133.
- Tavares, Gonçalo M. (2019), «Sobre A Sibila – Algumas Notas». In Bessa-Luís, Agustina (2019) [1954], *A Sibila*. Lisboa, Relógio d'Água [1954]: 7-12.
- Tolstoi, Lev (2006), *Anna Karénina*. Lisboa, Relógio d'Água [1877].

Agustina espectadora de cinema

David Pinho Barros

Universidade do Porto - ILCML

É sobretudo através do seu diálogo com a filmografia de Manoel de Oliveira — sob a forma de romances adaptados, escrita de argumentos e até uma breve aparição como atriz em *Porto da Minha Infância*, de 2001 —, que a relação entre Agustina Bessa-Luís e o cinema tem sido estudada. Injusto é, contudo, o esquecimento de uma dimensão menos visível, mas não insignificante, da relação da autora com esta arte: a sua atividade enquanto espectadora de filmes. Espectadora assídua,¹ mas desconfiada, tão surpreendentemente crítica de obras inabaláveis do cânone cinematográfico quanto entusiasta inquiridora de outras que caíram na indiferença antes de qualquer glorificação histórica. E este influenciável olhar crítico não foi apenas partilhado informalmente, entre os círculos familiares e de amizade,² mas comunicado ao público através de uma multiplicidade de breves textos críticos, publicados entre os anos 60 e 90 do século XX em jornais e revistas generalistas ou com inclinação cultural tão variados como o *Diário Popular*, o *Diário de Notícias*, o *Jornal Novo*, o *O Comércio do Porto*, o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, o *Primeiro de Janeiro*, o *Independente* ou o *Expresso*.

Em 2022, a Fundação de Serralves publicou uma seleção destes textos, criteriosamente extraídos dos monumentais volumes de ensaios e artigos de Agustina publicados em 2016 pela Fundação Calouste Gulbenkian e de dois volumes de *Alegria do Mundo*, acrescidos de excertos das obras de Agustina que tematizam o cinema, e enquadrados através de uma apresentação de António Preto e um prefácio de Lourença Baldaque. É destes textos que este artigo se ocupará, procurando colocá-los em perspetiva no quadro geral da produção jornalística da autora, mas sobretudo empenhando-se em retirar deles, não um sistema de pensamento sobre cinema

organizado, específico e definitivo, que Agustina nunca procurou, mas um conjunto de inclinações gerais de reflexão sobre a imagem em movimento que apoiam, de maneira sustentada e congruente, a sua postura crítica singular e penetrante perante o mundo.

O princípio do não-acotovelamento

Escrever sobre cinema é, por definição, um exercício de aproximação a uma outra arte, situando-se na vertigem do fosso entre a palavra e a imagem. No entanto, considerado na sua dimensão intermedial, um texto sobre filmes não é *mais cinematográfico* do que qualquer outro que não se ocupe desta arte. Estamos, aqui, no território da descrição, da evocação, da convocação, da éfrase, da hipotipose, e nunca no do hibridismo e da combinação medial. Agustina sabia-o bem, e apreciava o olhar exógeno que este trabalho lhe proporcionava. Escrever sobre cinema era assim, para ela, um exercício de conforto disciplinar, cuja liberdade lhe advinha precisamente do facto de saber que, ao fazê-lo, não estava a criar cinema.

Esta separação de práticas, herdada da concepção da arte enquanto a soma da “pluralidade das musas” (Benjamin, 1991: 834; minha tradução), é metodicamente explorada em *Longos Dias Têm Cem Anos*, obra dedicada à amiga pintora Maria Helena Vieira da Silva, num trecho sobre um serão passado por ambas em companhia de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Arpad disse que estavam ali as três mulheres de mais talento em Portugal, e, por sorte, ninguém mais o ouviu senão nós três. Ele sabia que não ia acender rivalidades porque tínhamos diferentes artes. **Modalidades**, como se diz no Porto. O Carlos Carneiro, que era um snob com muita fantasia para agourar o mau gosto burguês, dizia que um dia o chamou um pedante tímido, que os há nas faustas ruas da cidade, e lhe confessou: “Eu também me dedico à modalidade”. E deu em mostrar-lhe horrendas aguarelas, marinhas e não sei que mais. Pois nós não nos acotovelávamos na modalidade. Maria Helena pintava, eu escrevia romances, a Sophia fazia poesia – e assim continuamos dentro do território demarcado, sorrindo, aplaudindo e permitindo ao génio a cumplicidade em que a emulação não mete o dente. (Bessa-Luís 1982: 9)

Não se acotovelar com os cineastas era a premissa necessária para o sucesso e o prazer desta escrita sobre filmes — princípio, aliás, que deu origem a tantos deleites quanto dissabores na relação criativa de Agustina com Manoel de Oliveira.

A programática separação entre escrita e cinema atinge picos de notável destemor, como a afirmação esporádica da autora de que não viu os filmes sobre os quais escreve, confissão que, na boca de um crítico dos nossos dias, seria indesculpável. Como no seu texto de 1969 para o *Diário de Lisboa* sobre o *Teorema* de Pier Paolo Pasolini, filme que assume, desde logo, não ter visto, mas que lhe parece ser de admirável valor: “Não vi o filme, mas o seu conceito literário e ambiguidade da parábola que ele apresenta parecem-me perfeitamente aceitáveis, sem que a missão da imagem e a estética do que se chegou a denunciar como blasfémia e pornografia acrescentem algo ao teorema focado.” (Bessa-Luís 2022: 29).

Existe nestes textos, por outro lado, um desdém citacional constante, que implica erros de escrita de nomes, como o de Carl Theodor Dreyer, que por vezes grafa corretamente, como no texto sobre *Vredens Dag*, e outras “Karl Dreyer”, como na crónica sobre *Ordet*. Ou ainda a omissão da referência ao título da obra sobre a qual escreve, como no caso de “A idade de chumbo”, texto da rubrica “Escala de Richter” do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, onde a longa-metragem *Die bleierne Zeit* é sempre aludida através da locução “o filme de Margarethe von Trotta”, e nunca chamada pelo nome que a cineasta alemã lhe deu. O ápice desta irónica desconsideração é a repetida referência ao filme de Alain Resnais *On connaît la chanson*, na crónica “A Canção do bandido”, como *Connaissez-vous la chanson ?*, revelando, independentemente do potencial caráter propositado desta e das outras inexactidões, uma vontade de arredamento dos filmes em si e de preservação daquilo que realmente importa a Agustina: o material para pensar os gestos humanos e os seus códigos. A segurança que advém do afastamento do cinema e da clara consciência da natureza literária autónoma deste exercício de escrita alimenta, assim, um diálogo distante com as imagens, que toma os filmes de passagem e que se concretiza, por exemplo, num desafiador desprendimento de um cânone cinematográfico em construção.

Variações do desprendimento do cânone

Se, por um lado, Agustina escreve com grande admiração sobre Carl Theodor Dreyer (cineasta em quem insiste com veemência) e, em grande medida, Manoel de Oliveira, figuras inamovíveis do panteão da sétima arte, não se inibe de criticar duramente Stanley Kubrick, por exemplo, e o seu *Barry Lyndon*, que considera ser “[um] dos filmes mais aborrecidos que jamais [viu]” (Bessa-Luís 2022: 44). E esta é apenas uma prova de que o cânone de Agustina não se rege pelos mesmos parâmetros daqueles

que presidem à hirta conceção, pelos críticos, teóricos e académicos, de um classicismo cinematográfico, mas antes por uma peculiar cartografia temática e moral, onde cabem filmes completamente esquecidos como *Anthracite* de Edouard Niermans, de 1980, e *Houston, Texas* de François Reichenbach, de 1981.

Agustina dedica textos a ambas as longas-metragens na altura das suas primeiras exposições, não porque as considere obras-primas (conceito praticamente ausente destes textos — ao contrário, por exemplo, do termo “genialidade”), mas talvez até porque intua o seu veloz desaparecimento do foco crítico, a que não se opõe, mas que retarda momentaneamente. E desacelera este apagamento porque encontra nos dois filmes motivos fortes para uma digestão reflexiva, em nada devedores da sua qualidade artística. No caso do primeiro, pelas questões de género que levanta, que levam Agustina a especular sobre o que do filme de Niermans restaria caso fosse protagonizado por personagens femininas: “seria coisa muito diversa” (Bessa-Luís 2022: 47). No segundo, porque o falhanço do projeto, que diagnostica, é motivado pelo poder desconcertante e inesperado do documentarista sobre a realidade que filma, e que inevitavelmente modifica. Escondido nesta crónica sobre *Houston, Texas*, obra dedicada a um sórdido caso policial, está um pensamento sobre a ontologia do documentário, prolongando de forma insuspeita reflexões em torno do género que tinham preocupado os seus mestres incontestados, como Robert Flaherty, Jean Rouch ou Frederick Wiseman:

Reichenbach perdeu muitos metros da sua película a filmar cenas que não são ocasionais, mas testemunhos falsos. Quando uma câmara colhe um depoimento nessas condições de imprevisto e de desesperação, não pode fazer-se outra coisa senão filmar o vazio. O homem não está lá, mas sim o manequim, a colagem à realidade oportuna, ao documentário favorável ao consentimento da sociedade. (Bessa-Luís 2022: 52)

Por outro lado, Agustina toma como sua a missão de reacreditar cineastas que tinham assistido ao declínio da sua reputação na segunda metade do século XX, como é o caso de René Clair. Vítima da reescrita da história do cinema pelos críticos da Nouvelle vague, que desprestigiaram uma grande parte da primeira geração a fazer cinema sonoro em França,³ Clair tinha caído no oblívio em 1981, ano da sua morte. Agustina não se apresenta como adepta incondicional do trabalho do cineasta francês, atribuindo as culpas destas reticências à sua nacionalidade: “Não admirei René Clair porque não sou francesa” (Bessa-Luís 2022: 53). Mas é por uma via igualmente anedótica que o salva no

obituário publicado n’*O Comércio do Porto*, e não por um eventual brilhantismo de *mise en scène* que tinha mergulhado na obscuridade: defende-o como um inglorioso paladino de uma cultura em desuso, assente num espírito de artificialidade e amadorismo (termo que, aliás, dá o nome ao texto), e, portanto, merecedor de um olhar enternecedor pela “elegância e humor da sua obra, a lucidez tocada de caloroso consentimento pelo que a vida tem de doloroso e não ofensivo” (Bessa-Luís 2022: 53).

Agustina e o pretexto japonês

O cinema japonês não sai do seu país na primeira metade do século XX, e chega à Europa apenas de forma esparsa e imprevisível na segunda, na sequência de alguns prémios em prestigiados festivais de cinema, como o Leão de Ouro de *Rashomon* no Festival de Veneza em 1951, o Leão de Prata de *Ugetsu Monogatari* no mesmo festival dois anos depois, e a Palma de Ouro de *Jigokumon*, o primeiro filme japonês a cores a ser distribuído fora do Japão, no Festival de Cannes de 1953; de alguns louváveis ciclos, como o dedicado a Kenji Mizoguchi no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, com curadoria de João Bénard da Costa; e de uns tantos quantos escândalos. Apesar da sua circulação errática no Ocidente, o cinema japonês suscitará uma particular atenção em Agustina, sobretudo pela sua dimensão cultural. Atentemos em dois textos motivados por interesses distintos: o primeiro dedicado a Masaki Kobayashi e o segundo a Nagisa Ôshima.

Kobayashi serve a Agustina de pretexto para escrever sobre a literatura asiática que tanto a fascina,⁴ desculpa que é indiciada logo desde o começo do seu texto “As veneráveis ortigas”, de 1968: “Foi com os filmes de Kobayashi que regresssei à literatura japonesa” (Bessa-Luís, 2022: 22). A escritora toma este encanto, contudo, como o resultado do exotismo plástico e narrativo das obras nipónicas, sublinhado pelas dificuldades hermenêuticas que oferecem a um olhar ocidental. Tal como para o cinema em geral, a leitura de Agustina da arte japonesa é o resultado de uma perspetiva consciente do seu estatuto de observadora distante, para retomar uma expressão do poeta Ki no Tsurayuki, adotada pelo crítico e historiador do cinema Noël Burch para o título do seu livro teórico de capital importância *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema* (1979). *Seppuku* (1962) e *Kaidan* (1964) impressionaram Agustina pela sua dimensão épica e operática, e por neles se poder encontrar uma espécie de almanaque de “gestos incompreensíveis e fora de moda” (Bessa-Luís 2022: 22), elemento que também reconhece na obra do romancista Jun’ichirô Tanizaki.

Ôshima, pelo contrário, serve o projeto de Agustina de escrever sobre a moral, um dos temas prediletos na sua obra literária. O pretexto é o polémico *Ai no Korida* de 1976 (estreado em Portugal com o título *O Império dos Sentidos*), filme esteticamente construído em estreita interlocução com a tradição das estampas japonesas criadas entre os séculos XVII e XIX, sobretudo na sua variante erótica *shunga*. A obra abre precedentes no que toca à exploração da artificialidade e irresolução das fronteiras entre o prazer e a dor, a animalidade e a sociedade, o espaço público e a intimidade, o amor e a morte. E fá-lo graças à engenhosidade de Nagisa Ôshima, que consegue encontrar, através de um pioneiro sistema de produção e montagem desenvolvido no estrangeiro, sob a direção de Anatole Dauman, uma forma de contornar a severa censura japonesa sobre a representação da relação sexual, que impedia, por exemplo, a figuração do pénis.⁵ Mais uma vez, tal como em tantos outros textos, Agustina escreve apaixonadamente sobre um cinema que não lhe interessa, pelo menos não de forma direta. O princípio é semelhante ao do texto sobre *Teorema*: “Não cheguei a ver senão as primeiras cenas.” (Bessa-Luís 2022: 105), desde logo advertindo o leitor de que não encontrará um texto sobre o filme, mas sobre o território moral que perturba: o da sexualidade e do seu tratamento social.

No artigo de 1991, a autora sublinha repetidamente que a receção a *Ai no Korida* é um prenúncio de uma era de extremo conservadorismo, resposta natural e histórica a épocas libertinas: “Estamos, sem dúvida, no limiar de uma época puritana.” (Bessa-Luís 2022: 106) e “A cada era licenciada sucede uma época respeitosa, acanhada, cheia de praxes, de sentenças floridas, de sabedoria casta e bem-comportada. Estamos à beira de uma época dessas.” (Bessa-Luís 2022: 107). E defende que o mérito do filme será o de perceber de forma lúcida e eloquente o abismo que se abre com a exploração ilimitada do prazer sexual, e que, inevitavelmente, aproxima o indivíduo e a sociedade da morte. Como com “As veneráveis ortigas”, em que escreve sobre a estética de Kobayashi para falar sobre a poética de Tanizaki, o texto sobre *Ai no Korida* não é verdadeiramente dedicado a este filme: Agustina debruça-se sobre o Japão para discutir o Ocidente, e pensa com leveza o escândalo de Ôshima para refletir com gravidade o futuro da moral.

Nota final

No texto sobre *Barry Lyndon*, Agustina Bessa-Luís adota orgulhosamente um dos “ugly feelings” que Sianne Ngai afirma serem característicos da modernidade tardia — a “irritação”, para qualificar o filme de Kubrick. Ataca “a sucessiva parada de quadros vivos e postais ilustrados”, explicando que é a “coisa mais insípida que se pode ver”

(Bessa-Luís 2022: 44). Classificar um filme de inosso implica incorrer num dos mais agudos insultos que podem ser dirigidos a uma criação cinematográfica, mas Agustina fá-lo não por perfídia desportiva, mas porque encontra aqui o paroxismo do falhanço de uma obra de arte — a sua incapacidade de mover:

[Kubrick] cometeu um crime imperdoável ao produzir uma obra que não excita as paixões, não comove as mulheres, não distrai as crianças, não tranquiliza os velhos, não assusta o Governo, não deprava, não corrige, não educa, não exaspera, não critica, não alerta, não ama e não odeia. Nem sequer finge nada disto. Há de que entrar em pânico; pois quando os homens não simulam é porque a sua alma está desempregada. (Bessa-Luís 2022: 46)

Agustina, com esta atitude vulcânica (o termo é de Manoel de Oliveira: 2009: 50), assume, na verdade, uma postura de desafetação, que a equipara dignamente ao espectador comum. A escritora evidencia assim, neste texto como em tantos outros dos *Escritos sobre Cinema*, que aquilo que procura nesta forma artística não é uma experiência de satisfação plástica e material, mas sim uma outra fonte de emoção e de reflexão para a sua leitura, tão lata quanto clarividente, das sociedades humanas e dos seus meneios.

NOTAS

¹ Como a própria Agustina o contará na sua obra autobiográfica *O Livro de Agustina*, a atividade de espectadora de cinema começa cedo, com a frequência do Jardim Passos Manuel, espaço cultural e recreativo portuense gerido por seu pai: “Meu pai entrou no mundo do espetáculo com o Jardim Passos Manuel, um café-concerto com teatro ligeiro, canto, palhaços. E um cinema. Às quintas-feiras levava-me e deixava-me em liberdade. Ia para o escritório dele ver fotografias de atrizes que acompanhavam os filmes. Era um mundo de beleza ao alcance da imaginação, e aí tive companhia de grandes astros, de perfil, a fumar um cigarro turco. O cinema [e] os livros [...] deram comigo em escritora.” (Bessa-Luís 2014: 36).

² A dimensão íntima desta partilha cinéfila é confirmada por Lourença Baldaque, neta da escritora: “Numa nota pessoal, devo dizer que o cinema para Agustina, minha avó, fazia parte das suas conversas habituais — fosse um filme que vira na televisão ou numa das suas muitas viagens fora do país, nas quais, tendo essa possibilidade, passava horas numa sala de cinema.” (Bessa-Luís 2022: 13).

³ Apesar de René Clair não ser um dos autores visados pelo corrosivo artigo de François Truffaut “Une certaine tendance du cinema français”, publicado em 1954 nos *Cahiers du cinéma*, Joël Magny, no seu ensaio “La Nouvelle vague et René Clair”, relembra que “é um dado adquirido que a corrente não podia passar entre René Clair e a Nova Vaga”, tal como “é um dado [...] adquirido que o enfraquecimento progressivo da notoriedade de René Clair depois da guerra é em grande parte, como para Marcel Carné e Julien Duvivier, o resultado do combate deste grupo de futuros cineastas contra os representantes da Qualidade Francesa.” (Magny 2000: 86; minha tradução).

- ⁴ A sensibilidade literária japonesa é um dos temas tratados pela autora e por Maria João Seixas no segundo e terceiro episódios da série *Ela por Ela*, realizada por Fernando Lopes e exibida na RTP em 2006. Neles, Agustina defende aquilo que considera ser uma evidente superioridade, em termos de riqueza estética, apresentada pela história da lírica asiática em comparação com a ocidental.
- ⁵ A leitura indispensável para compreender as maneiras como Ōshima contorna as limitações impostas pela censura japonesa sobre a representação do ato sexual no ecrã é o texto “Transgression and the politics of porn: Ōshima Nagisa’s *In the Realm of the Senses* (1976)” de Isolde Standish, professora na University of London, que nele avalia “o impacto do filme nos debates japoneses sobre ‘obscenidade’ (*waisetsu*)” (Standish 2007: 218; minha tradução).

Bibliografia

- Benjamin, Walter (1991), *Theorie der Kunstkritik*. In *Gesammelte Schriften*, n.º 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bessa-Luís, Agustina (1982), *Longos Dias Têm Cem Anos — Presença de Vieira da Silva*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (2014), *O Livro de Agustina*. Lisboa, Guerra e Paz.
- (2022), *Escritos sobre Cinema*. Porto, Serralves.
- Magny, Joël (2000), *La Nouvelle vague et René Clair*. In Herpe, Noël & Toulet, Emanuelle (eds.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*. Paris, Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma.
- Oliveira, Manoel de (2009), *Genial e Vulcânica. Ler: Livros e Leitores*, n.º 76. Lisboa, Fundação Círculo de Leitores.
- Standish, Isolde (2007), *Transgression and the politics of porn: Ōshima Nagisa’s In the Realm of the Senses*. In Phillips, Alastair & Stringer, Julian (eds.). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Abingdon-on-Thames, Routledge.
- .

Uma pequeníssima visão

Andreia C. Faria

Pediram-me que falasse sobre o modo como Agustina Bessa-Luís continua presente na literatura portuguesa através do trabalho de outros escritores, como eu, leitores da sua obra.

Agustina estará onde quiser, invulnerável ao meu apelo. A arisca, indócil Agustina, que com o deleite acertado de uma palavra afastaria qualquer tentativa de acordo ou compenetração. Demorei a perder o medo de me dirigir a ela. Tive de ir à infância, e depois atravessar os anos até um Agosto desta minha maturidade, para encontrar um modo franco e precavido de lhe falar, ou melhor, de mostrar-vos como ela participa do meu entendimento do mundo. E cá estou, pelo menos a tentar. Para meu e para vosso bem, espero conseguir alguma coisa.

*

A infância:

Nos últimos anos da sua vida, quando já passava os dias pousada num cadeirão na marquise, a minha avó paterna tornou-se uma comentadora de histórias. Não digo uma contadora de histórias, embora fosse isso o que ela fazia, contar histórias, mas não eram os factos, as personagens, o enredo e a sua progressão, nem sequer uma moralidade, não era isso que a interessava. O que ela perseguia eram as hipóteses, os ecos, os desvios e as deformações, a órbita crescente em qualquer coisa acontecida ou dita.

Fechada na marquise, separada do mundo por um vidro que impedia a visão a partir do exterior, olhando o cimento desconexo dos lotes de garagens e dos logradouros, a minha avó brincava na areia dos dias, fazendo recrudescer de sentidos alguma coisa que chegara à sua atenção. Nada do que lhe diziam escapava a um fino crivo — ela

encontrava sempre o que lhe parecia rico, prenhe de significado, digno de mistério. E depois alongava isso numa febre, interpelava o coração dos outros, via sempre neles um excesso de experiência e de intenções.

Comentava, à deriva durante horas para ninguém em especial, para quem a quisesse ouvir, de tal modo que a história que primeiro lhe chegava através das filhas, noras e vizinhas, essa história adquiria, pelas táticas que a minha avó lhe impunha, tal novidade que era posta novamente a circular, entre as mesmas pessoas, regressando tão mudada que era como se a minha avó, que a transformara, a ouvisse pela primeira vez.

Nesses últimos anos, a minha avó tinha fama de ser uma mulher confusa, ou se calhar linguaruda. Ela tinha a luxúria movediça da memória e a excêntrica sedução das matriarcas ou das bruxas num tempo em que já ninguém lembrava, nem sabia mover-se nessas antigas cirandas de matriarcas ou de bruxas.

Hoje, quando regresso à obra de Agustina, quando penso naquilo que nela me é muito familiar, penso na minha avó. Do que a minha avó sofria, afinal, era de uma fértil e convulsa imaginação. A seu modo, e tal como Agustina, também a minha avó era “capaz de todas as composições que a natureza humana permite” (Agustina Bessa-Luís em entrevista ao jornal *Público*, 28 de Junho de 2004). Ela acrescentava à vida a sua luz e sombra, dava aos factos mais triviais a estatura humana e trágica que cada vez mais lhes faltava. A propósito de tudo e de quase nada ia tecendo essa “tapeçaria aberta”, expandida desde vários centros, de que falou Eduardo Lourenço (1964) a propósito da nossa autora. Assim como uma personagem em *As Categorias*, a minha avó encontrava no curto fio das suas relações “situações saturadas de bem e de mal, de destruição e de renovação” e “amava extrair do facto mais banal a fatalidade a que tinha direito” (Rodrigues 1992: 59). Tal como Agustina e as mulheres nos seus livros, a minha avó procurava o “sobrenatural quotidiano” (*ibidem*), e se isso não existia ou não lhe bastava naquilo que via, compunha-o ela.

Ocorre-me agora que aquilo que a minha avó exercia era um rudimento do génio. Com Agustina, aprendi que o génio tantas vezes mais não é do que uma pequeníssima visão, a crença ingénua de abarcar o mundo desde o próprio olhar e a audácia de explicar aos outros o que se vê. O génio pouco sabe, mas intui profundamente. Da escassez faz mundo. Da imaginação.

Em Agustina a imaginação é extrema, quer dizer, Agustina é, como ela própria diz em cartas ao poeta Rodolfo Wilcock, “barroca”, aquela “que exagera a realidade”, e desde logo rebentou com as minhas expectativas de jovem leitora de romances.

*

Entretanto aprendi outras coisas lendo Agustina. Prometo que mais nenhuma pretende averiguar a natureza do génio e fazer-me da sua linhagem, e também nenhuma me parece que Agustina desejasse especialmente ensinar.

Aprendi que a sensual obscuridade da linguagem é um método de chegar ao centro, ao cerne das coisas.

E que, no entanto, não se deve abusar disso. É que a transcendência se dá por via do que é terreno, por uma “metafísica que sublinha o concreto da existência” (Bessa-Luís 2002: 337). Fanny Owen precisou da lucidez da morte para ver que “o fogo arde no mais profundo das coisas vulgares”. E Agustina viu que “o amor é o invisível no habitual” (Bessa-Luís 2008: 17).

O que me leva à poesia e às prerrogativas dos poetas, grandes abusadores da linguagem. Agustina desconfia de quase todos, palavrosos, habilidosos, usando o desligamento da vida comum quer como eterno estado de menoridade quer como oráculo, extorquindo à sociedade senão admiração e fascínio, pelo menos uma certa tolerância.

Os poetas que Agustina desfaz sadia e brutalmente, deixando-me de sobreaviso. O próprio Camões é mantido à respeitosa distância de um admirável parceiro no jogo da gramática. E é célebre a frase com que Isidra, n’*A Sibila*, dispensa galanteios: “Versos? Meta-os pelo rabinho acima”.

Sobre si própria, quando lhe asseguram que também ela é poética, Agustina refreia os entusiasmos, ao mesmo tempo que anuncia, ao jeito de Cioran, que “a verdadeira poesia não tem nada em comum com a ‘poesia’”. Ela diz: “Se eu não sou poética, apesar de dizerem que sou, cada vez com mais veemência e singular teimosia sei descobrir nas coisas comuns uma directa via que as leva ao coração, que as torna mais dóceis do que a lírica mais melodiosa.” (Bessa-Luís 2008: 15) E continua: “Afinal, não sei o que será o melhor: se andar no sobressalto deste mundo, a endeusar as experiências e acabando com melancólicos pensamentos” [como fazem os poetas, suponho] “ou se, sem nunca perder de vista a realidade, ver nela a extensão do espírito, que em tudo se manifesta, e não só no ideal que foge à evidência e é engenho e arte” (Bessa-Luís 2002: 95).

Sem nunca perder de vista a realidade, diz Agustina: Eu nasci no auge do individualismo. Sou filha de um narcisismo auto-empresendedor, aleitado não tanto por sonhos de grandeza como por um requinte neurótico e filmes da Disney, por devaneios

de raridade, mais do que por sonhos de riqueza e de progresso. Um narcisismo sem dentes, sem a ferocidade que o mantivesse prático, de pés assentes no chão. E por isso terei sempre o vício de atormentá-la, à realidade, de dobrá-la até que coincida com as minhas fraquezas e limitações.

Hoje, sob camadas de identidade, ou de irrealidade, exigimos ao mundo que caucione as paixões e misérias de cada um. Mas Agustina mostra-nos que a vida é atrito, conflito. Pior, heresia das heresias num tempo em que tudo se explica por via da construção social, ela acredita que existe tal coisa como uma natureza humana, rasgada de contradições, gloriosa e miserável, terna e indomada. Agustina sempre desconfiou da completa urbanidade, da insistência na divulgação e no conhecimento absolutos. Afinal, de que serve uma sociedade da informação e do esclarecimento, se for incapaz de “cortesia para com o inexprimível”? (Bessa-Luís 2002: 283).

A uma relação meramente “pedagógica” com o outro e com o mundo, Agustina prefere o imprevisto, ou “a sensibilidade que é a glória da humanização” (*idem*: 133). E ainda assim há nela, em Agustina, uma enorme compaixão por todos nós, homens e mulheres que usamos de todos os artifícios da civilização para nos protegermos da natureza.

*

Falei de atrito, palavra implícita a qualquer dicionário agustiniano: Nunca me esqueço, em *Fanny Owen*, da cena em que José Augusto entra a cavalo no quarto do seu amigo Camilo e lhe garante que a alvenaria é firme, porque o cavalo está sereno, e os cavalos ficam nervosos num piso que range demais. As relações humanas são esse susto, essa ameaça, a violência exercida por mão amada. A amizade é o amor entre rivais. “Podes dormir descansado, isto está seguro” (Bessa-Luís 1979: 121), diz José Augusto pouco antes de tudo desmoronar.

Amélia, n’*O Sermão do Fogo*, é “possuída de um vício” que “havia de muitas vezes atrair-lhe a fama de ingrata e de coração árido, essa paixão, esse grave apetite da alma era a insatisfação de todo o convívio, o que fazia despertar nela uma espécie de desprezo pelas regalias obtidas, pelos amigos e fidelidades fixas, pela estabilidade emocional e as razões de bom proveito” (Bessa-Luís 1961: 40).

A amizade, em Agustina, exerce-se ao arrepio, a contrapêlo. O que é humano inclina-se, se não para o conflito, para um “capricho de viver sempre na folga de todas

as dedicações” (Bessa-Luís 1962: 40), e assim cada um se forja na dificuldade e na oposição ao outro, num viver arredio entre homens e mulheres, novos e velhos, ricos e pobres, patrões e criados, forasteiros e locais.

Diz Silvina Rodrigues Lopes que em Agustina “o apagamento das diferenças (...) corresponde ao próprio apagamento do humano, ao humano sem interioridade” (Lopes 1992: 51). As personagens de Agustina, como Amélia, “intrigam pela liberdade”, preferem a luta e a crise, e até mesmo a cólera, que “liberta o coração para razões que prolongam o desejo de viver” (Bessa-Luís 2008: 53). E quanto à bondade, há que ter cautela, porque muitas vezes mais não é do que “um egoísmo mascarado de estratégia que visa mobilizar uma sociedade pela satisfação oficial das suas exigências” (Bessa-Luís 2002: 336-337).

*

Com Agustina aprendi, lá está, a ter cautela. A desconfiar de ideias feitas e a acautelar-me *a favor* de um certo movimento das coisas, a respeitar-lhes a cadência e a opacidade. “Viver”, diz Agustina, “é dispensar a todas as coisas uma veneração oblíqua, que procede como se elas fossem deuses e parte da nossa liberdade face ao divino”. Ora, o oblíquo é o contrário do esclarecido, dessa “extrema claridade” que “apaga os contornos das coisas e as torna indecifráveis” (Bessa-Luís 2008: 292). Para “o mistério da vida e da morte não há explicação — científica — mas apenas experiência — simbólica” (Lopes 1992: 27) e essa experiência, visto que hoje tudo é programado — até o espanto é programado — é difícil e clandestina, muito incerta de adquirir.

Mas nem mesmo a mais programada das existências escapa totalmente, se não ao golpe com que Agustina acomete as suas personagens — esse súbito, ou susto, ou “revelação do demoníaco” (*ibidem*) de que fala Silvina Rodrigues Lopes —, nem a mais programada das existências, dizia eu, escapa pelo menos a um certo inesperado. Em férias no Alto Douro, em Agosto, deparei-me com uma gente que ali parecia disposta pela própria Agustina, gente na estação do pousio, vigiando em surdina o próprio desterro. E só à luz de um acordo Agustiniano com aquela paisagem, aquele mundo, me foi possível vê-las, a essas pessoas. Só por via dos romances de Agustina me era concedido o dom da presença ali. Não é para isso que servem os romances, mas também é.

Algumas dessas pessoas: apresento-as e aproveito imaginarmos juntos o que Agustina faria delas para me retirar.

Um enólogo, bêbedo alquimista exilado entre as pedras e as cigarras, construindo caves e tonéis, mastigando o pó do xisto, o picante do tomilho, a doçura agreste do rosmarinho e do alecrim. Fazendo da paixão um negócio, e assim arruinando ambos, paixão e negócio. Dormindo na adega e falando de Kafka, de como Kafka tinha a fantasia de passar todo o seu tempo numa caverna, a escrever, sem companhia humana.

Outro, um rapaz velho, emigrante, regressado à terra porque a vida lhe tinha corrido mal. Tinha a aura cabisbaixa daqueles que, lutando pela simples saciedade do corpo, acabam por passar tanto desamor e fome que se tornam humildes espiritualistas, anacoretas por inércia, quase santos. Este rapaz vivia de favor em casa da irmã, ia fazendo uns biscates, nem sempre pagos, para a patroa da vila. Bebia uns copos, mas a tristeza mantinha-o sóbrio. Uma rafeira com pêlo de rato, prenha, seguia-o para todo o lado. Ele dava-lhe melão que cortava em cubos pequenos e deixava-a dormir aos pés da cama.

E a patroa da vila, dona de um turismo rural, viúva há mais anos quase do que os que tinha de vida. Toda a sua tenacidade estava posta em aumentar a fortuna e em não deixar que os filhos a desbaratassem, dissipando um temor quase religioso que o nome da família incitava na vila. Esta mulher torturava de afecto e ciúme a criada que, por ela ser muito rica, tinha decidido que se situava fora do contingente humano. Mas ela, a patroa, era humana, e os seus sonhos de grandeza eram quase sempre entrecortados pelo lamento de que os hóspedes comiam muito ao pequeno-almoço e de que um dia seria obrigada a mudar a água da piscina.

Bibliografia

- Bessa-Luís, Agustina (1962), *O Sermão do Fogo*. Lisboa, Livraria Bertrand.
- (1979), *Fanny Owen*. Guimarães Editores.
- (2000), *Contemplação carinhosa da angústia*, org. Pedro Mexia. Guimarães, Guimarães Editores.
- (2008), *Dicionário imperfeito*. Selecção e Organização Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira, Guimarães Editores.

- (2017), *A Sibila*. Lisboa, Relógio d'Água.
- (2021), *Correspondência (1959-1965) de Agustina Bessa-Luís e J. Rodolfo Wilcok*. Lisboa, Relógio d'Água.
- "Sou perigosa porque conheço profundamente a natureza humana", Agustina Bessa-Luís em entrevista a Andreia Azevedo Soares, jornal *Público*, 28 de Junho de 2004.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1992), *Agustina Bessa-Luís: As Hipóteses do Romance*. Lisboa, Edições Asa.
- Lourenço, Eduardo (1964), "Os Quatro Rios", *O Tempo e o Modo*, nº 22, Lisboa, Dezembro: 110-117.

A cadeira verde

Mónica Baldaque

Era uma vez um salão vazio, e tão grande, tão grande, tão grande, que ali irão caber todos os móveis barrocos que vieram de Espanha, da casa do caminho de Zamora; do Douro, do Paço, de Vila Garcia, da Póvoa, da Maia, de Esposende, do Porto. Um dia chegarão numa longa fila de camiões, conduzidos por inexpressivos soldados, com um fumo vermelho no braço esquerdo; e também as caixas com os livros, as cartas, os vestidos dos bailes da província; os fatos de carnaval, os serviços antigos da Vista Alegre, os potes de ferro e os tachos de cobre; as armas, os brinquedos, régua e esquadros, canetas e tinteiros, cadernos de contas e ditados. Flores secas.

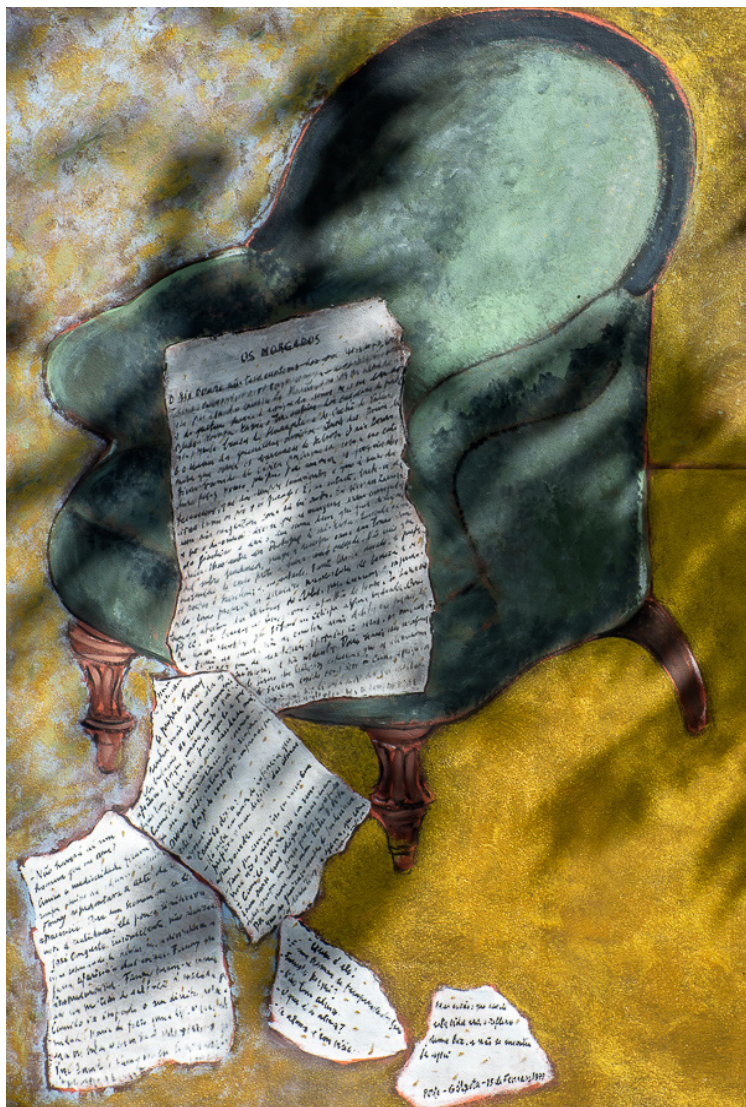
E outra vez, livros. Milhares de livros surpreendentes. Livros de letras e desenhos, e manchas de humidade, e páginas marcadas com as contas do alfaiate. E nomes a sépia, dos proprietários mortos, e inconformados por os terem perdido, e por isso condenados ao inferno.

Ah!...

Mas ali, por enquanto, está apenas uma cadeira de veludo verde. Chegou há pouco tempo, e pousaram-lhe em cima o manuscrito da *Fanny Owen*. Perderam-se umas páginas, que o vento extravagante levou para o mar, onde o brilho da luz na água, é efémero. E Agustina não gosta do efémero.

A cadeira de veludo verde de Agustina, belíssima, suficiente, majestosa, terrível como um trono. Destinada a ser o trono no monte Gólgota, como o do Outro, d'Aquele.

Gólgota, 29 de Março de 2023



Fotografia de Ana Paula Coutinho. Pormenor do Mural “Para Agustina. Extravagante Mural de Família” – Pintura de Mónica Baldaque.

Agustina Leitora.

Leituras de Agustina

Definitivamente, Agustina Bessa-Luís não foi uma erudita mergulhada em montanhas de livros, esquecida de si e alheia a tudo o resto que a rodeava; muito pelo contrário, diz-se que cultivava no quotidiano da sua vida real uma exigência e uma precisão nos detalhes que, pura e simplesmente, a enfastiavam no universo literário. Atingida por aquilo a que várias vezes chamou “a danação da escrita”, o continuado e intenso convívio com os livros tornaram-na naquele género de “leitor incomum” que se cumpre nas suas leituras criativas, tal como o definiu George Steiner (1978), embora em nenhuma circunstância se poderá imaginar Agustina a caber no modelo iconográfico a que o autor de *No Passion Spent* recorreu como exemplo.

ISBN 978-989-53476-9-8



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA