



*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/cassio>

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

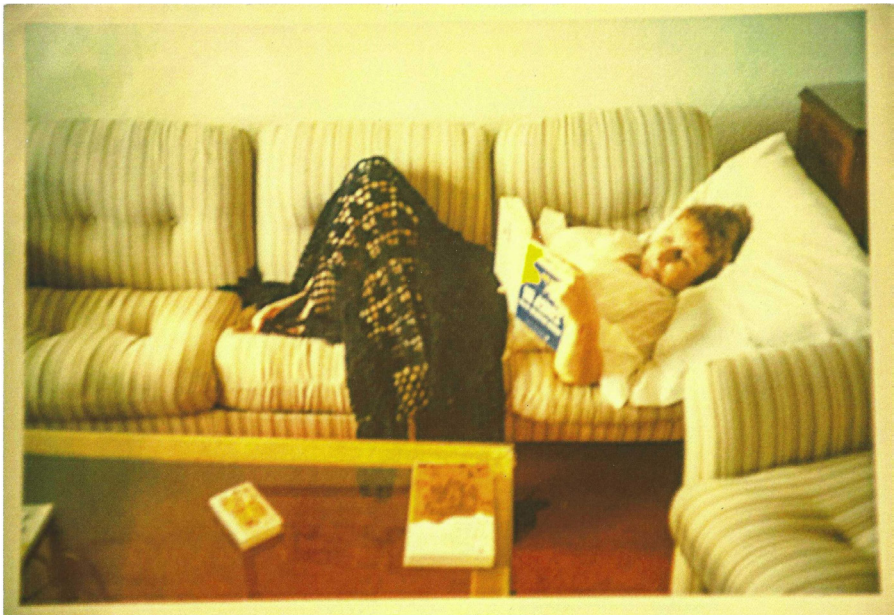
*Agustina Leitora.
Leituras
de Agustina*

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.

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 ininfluenciável 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 conceção 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 carácter 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 insofista 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”, lembra 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 Ôshima contorna as limitações impostas pela censura japonesa sobre a representação do ato sexual no ecrã é o texto “Transgression and the politics of porn: Ôshima 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: Ôshima Nagisa’s In the Realm of the Senses*. In Phillips, Alastair & Stringer, Julian (eds.). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Abingdon-on-Thames, Routledge.

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