

METAMORFOSES

16.2



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

METAMORFOSES

16.2

Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros

A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Carmen Lúcia Tindó Secco

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

Representantes de Literatura Brasileira: Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto Araújo

Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

Eméritas: Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

Endereço para correspondência: Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena Faculdade de Letras/UFRJ Cidade Universitária – Ilha do Fundão CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil E-mail: catedrajorgedesena@gmail.com

METAMORFOSES

16.2

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos,
Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria,
Marlene de Castro Correia, Mônica Genelhu Fagundes,
Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina Cerdeira,
Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agrò, Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes, Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Monica do Nascimento Figueiredo, Rafael Santana, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier,
Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas

Organização

Jorge Vicente Valentim
Daniel Marinho Laks
Rafael Santana Gomes

Publicação *on line*
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas
Faculdade de Letras - UFRJ

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis

© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved.

Layout da capa: Mauricio Matos

ISSN 0875-019

Sumário

- 8** **Nota Editorial**
Luci Ruas Pereira

Dossiê

- 11** **Ler Agustina Bessa-Luís no Século XXI**
Jorge Vicente Valentim, Daniel Marinho Laks & Rafael Santana Gomes
- 14** **Para uma estética queerizante em Vale Abraão, de Agustina Bessa-Luís**
Alda Maria Lentina
- 23** **As hipóteses do biográfico ou a Carmen de Agustina**
Anamaria Filizola
- 34** **As casas e as personagens femininas na ficção de Agustina Bessa-Luís**
Fernanda Barini Camargo
- 47** **O drama estático das Três Mulheres com Máscara de Ferro: preceitos brechtianos no teatro de Agustina Bessa-Luís**
Rodolfo Pereira Passos
- 58** **“Job é o homem moderno”: a modernidade, a dúvida e o mal em Agustina Bessa-Luís**
Rodrigo Valverde Denubila
- 76** **Loucas, santas, hereges: faces do feminino em Agustina Bessa-Luís**
Tatiana Alves Soares

Olhares sobre e para Agustina

- 90** **Três lágrimas por Agustina**
Monica Baldaque
- 91** **Sibila**
José Emilio-Nelson
- 93** **“Agustina”**
Maria Lúcia Dal Farra

95 **Mário Cláudio**
Agustina em três instantes

Revisões

99 **Leituras e (re)escritas da viagem como experiência (Joaquim Magalhães de Castro, Maria Filomena Mónica e Miguel Portas)**
Teresa Nascimento

Entrevista com Eduardo Pitta

110 **Vivemos num país onde praticamente ninguém assume publicamente a identidade gay**
Fernando Matos Oliveira e Osvaldo Manuel Silvestre entrevistam Eduardo Pitta

Seniana

117 **Imigrantes como quaisquer outros – Jorge de Sena e a América**
André Correa de Sá

Ler e depois

132 **Cinco Meninos, Cinco Ratos, de Gonçalo M. Tavares**
Kairo Lazarini da Cruz

138 **Filho da Mãe, de Hugo Gonçalves**
Jorge Vicente Valentim

144 **Somente nos cinemas, de Jorge Ialanji Filholini**
Patrícia Resende Pereira

EDITORIAL

*Luci Ruas Pereira*¹

Neste número da *Metamorfoses* que ora vem ao encontro do leitor, mais uma vez cumprimos os objetivos da revista, ao divulgar, pela qualidade que apresentam e pela contribuição mais que efetiva para os estudos literários luso-afro-brasileiros, os trabalhos de estudiosos, pesquisadores e escritores, que se dedicam às literaturas de língua portuguesa, seja pela sua produção intelectual, seja pelas obras produzidas e reconhecidas pelo público.

Já se tornou praticamente uma tradição da revista a publicação de dossiês sobre escritores, sejam eles poetas ou romancistas, a que prestamos homenagem pelo contributo de suas obras para o enriquecimento das culturas e literaturas de língua portuguesa. Desta feita, nossa homenagem vai para Agustina Bessa-Luís, o que provoca em nós, como bem salienta Jorge Valentim (um dos organizadores deste número, ao lado de Rafael Santana Gomes e Daniel Marinho Laks), “um sentimento que nos estimula certamente, não [...] o de tristeza, em virtude de sua partida, mas o de gratidão por aquilo que nos deixou e que, ainda hoje, nos comove e nos inquieta”. Nos ensaios que aqui vão assinados por críticos já bastante conhecidos de todos nós, como Alda Maria Lentina, Anamaria Filizola e Tatiana Alves Soares, ou nos de jovens pesquisadores, como Fernanda Barini Camargo, Rodrigo Valverde Denubila e Rodolfo Pereira Passos, que aos mais experientes se associam; nos poemas de Maria Lúcia Dal Farra e José Emílio-Nelson, que homenageiam essa escritora “de dimensões hercúleas, dona de uma obra potente”, capaz de provocar emoção e inquietação permanentes; nos depoimentos emocionados de Mónica Baldaque, filha da escritora, e de Mario Cláudio, esse grande escritor que, para

¹ Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ (1994), com um tese sobre a obra ficcional e ensaística de Vergílio Ferreira. Professora Associada da Faculdade de Letras da UFRJ, onde desempenha o cargo de Regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros.



mais, era amigo de Agustina e a conhecia muito bem, esse tecido de homenagem e de crítica se vai construindo, dando seguimento a um caminho que foi aberto por tantos críticos e que, no Brasil, tem o pioneirismo de Simone Monteiro de Oliveira, por meio de quem tantos de nós conhecemos esse romance emblemático da narrativa portuguesa do século XX, que é *A Sibila*.

E todavia este volume nos oferece outras seções. Na seção intitulada “Revisões”, Maria Teresa Nascimento enfoca as narrativas de viagens, cujas publicações parecem alcançar um número bastante expressivo, analisando algumas dessas narrativas sob várias perspectivas. Na seção “Entrevista”, Eduardo Pitta aborda um tema de relevante interesse do nosso tempo: a identidade gay. Na “Seniana”, André Correa de Sá nos fala de “Imigrantes como quaisquer outros”, propondo-se a apresentar o percurso de Jorge de Sena na América. Fechando o número da revista, na seção “Ler e depois”, resenhas de Kairo Lazarini da Cruz, Jorge Valentim e Patrícia Pereira Resende apresentam livros recentemente publicados.

Encerramos este editorial agradecendo aos organizadores deste número da revista e a todos os que dela participaram. Mais uma vez, ratifica-se a qualidade acadêmica dos trabalhos aqui publicados, que engrandecem este número e justificam o nosso empenho para dar continuidade à publicação da *Metamorfozes*, com a certeza de que é mais que necessário divulgar as literaturas de Língua Portuguesa. Que os leitores experimentem muito boas horas de ótimas leituras. É o que pretendemos.

Luci Ruas



Dossiê



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

LER AGUSTINA BESSA-LUÍS NO SÉCULO XXI

Considerada por muitos críticos como um marco dentro da literatura portuguesa do século XX, Agustina Bessa-Luís é uma escritora de dimensões hercúleas, dona de uma obra potente e que, ainda hoje, desperta a curiosidade e a inquietação tanto em leitores já acostumados com a sua forma de expressão escrita, quanto os menos habituados aos universos sibilinos da autora. No ensaio *Introdução à literatura portuguesa* (1999), António José Saraiva resume bem o tamanho e a relevância da autora dentro do cenário das literaturas de língua portuguesa. Segundo ele,

Agustina é, depois de Fernando Pessoa, o segundo milagre do século XX português e será reconhecida quando, com a distância, se puder medir toda a sua estatura, como a contribuição mais original da prosa portuguesa para a literatura mundial, ao lado do brasileiro Guimarães Rosa (SARAIVA, 1999, p. 158).

Dona de uma obra extensa e de proporções poderosas, Agustina estreia na ficção com *Mundo Fechado* (1948) e obtém projeção com *A Sibila* (1954), quando o romance ganha o “Prêmio Delfim Guimarães” (1953) e o “Prêmio Eça de Queiroz” (1954). Com um projeto de criação literária amplo, a autora passeia entre as mais diferentes categorias genológicas: do conto à crônica, do romance ao teatro, da literatura infanto-juvenil às memórias, das biografias aos ensaios, além das adaptações cinematográficas e do seu constante diálogo com as outras artes, nomeadamente, a pintura e o cinema.

Sobre esse texto paradigmático dentro de sua trajetória (que soma mais de 90 títulos!), a própria escritora, em *Contemplação carinhosa da angústia* (2000), sublinha a relevância da obra no seu projeto de criação e afirma a sua frágil humanidade, não como defeito a ser superado, mas como qualidade irrefutável e saudável na sua convivência:

Ocorreu-me que o livro que me tornou conhecida se chama **A Sibila**. E as sibilas, diferente do que se pode pensar, não prediziam o futuro. Com mais ou menos punição convocadas nas palavras que se proferem em público, elas resolviam o caso do momento, denunciavam uma verdade capaz de agir no presente. O escritor, como os oráculos e as sibilas, não ordenam o mundo e talvez não tenham solicitude para com ele. Há hoje demasiada solicitude para com tudo e preocupações titânicas. O ser humano não pode com o futuro, e, honestamente, tem que o confessar” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 29).



Vale ainda lembrar que a sua fortuna crítica confirma tais proporções monumentais, na medida em que nessa se encontram nomes das mais variadas linhas de reflexão analítica e em diferentes momentos da historiografia literária. Desde José Palla e Carmo, João Gaspar Simões e Luiz Forjaz Trigueiros, por exemplo, até os casos paradigmáticos de Alda Maria Lentina, Álvaro Manuel Machado, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Catherine Dumas, Isabel Pires de Lima, Isabel Ponce de Leão, José Manuel Heleno, Laura Fernanda Bulger, Maria Alzira Seixo, Maria do Carmo Mendes, Silvina Rodrigues Lopes, dentre outros dedicados investigadores que sobre a obra agustiniana se debruçaram.

No Brasil, os estudos agustinianos muito devem, com certeza, ao trabalho pioneiro de Simone Monteiro de Oliveira, que, durante sua longa trajetória como professora na UFRJ, formou dezenas de leitores e pesquisadores não só da própria Agustina Bessa-Luís, mas também de outros escritores portugueses. Autora da primeira dissertação de mestrado (*A Sibila: uma narrativa em ritmo de rocking-chair*, 1972) e da primeira tese de doutorado (*O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís*, 1978), no Brasil (ambas orientadas pela Profa. Dra. Cleonice Berardinelli), completamente dedicadas aos textos de Agustina Bessa-Luís, Simone M. de Oliveira tornou-se citação obrigatória entre as propostas de análise e leitura dos títulos da autora de *Mundo Fechado* (1948).

Nesse sentido, é preciso frisar que homenagear a presença de Agustina Bessa-Luís, para nós, editores desse Dossier, significa também render um justo preito àqueles e àquelas que iniciaram todo esse processo de divulgação e motivação à pesquisa e à leitura da escritora portuguesa, e também reconhecer os que, ainda hoje, mantém a interrogação e a inquietação, típicas dos textos agustinianos, vivas nos jovens leitores e investigadores nos mais diferentes espaços de atuação.

No Brasil, referências relevantes, como Anamaria Filizola, Dalva Calvão, Fábio Mario da Silva, Luci Ruas, Marcia Zamboni Gobbi, Maria Lucia Dal Farra, Patrícia Cardoso, Paulo Motta Oliveira, Renata Soares Junqueira, Simone Pereira Schimidt, Tatiana Alves Soares e Viviane Vasconcelos, dentre outros, vêm se somar ao elenco de leitores atentos das obras agustinianas. Alguns deles estão presentes nesse Dossier, além de outros jovens pesquisadores que têm vindo a despontar no cenário da crítica literária, com investigações sobre o conjunto agustiniano, como Fernanda Barini Camargo, Rodrigo Valverde Denubila e Rodolfo Pereira Passos. A todos, indistintamente, agradecemos a preciosa colaboração.

Em virtude do curto espaço que um Dossier propõe, sobretudo, em relação à vultuosidade da escritora homenageada, agradecemos aos que, generosamente, puderam contribuir com suas intervenções, despertadas a partir das leituras dos títulos de Agustina Bessa-Luís. Talvez, mesmo sem saber quando escrevera, este também seja outro milagre suscitado pela autora, conforme sublinhara António José Saraiva: o de manter-se sempre atual e contemporânea, seduzindo-nos a novas indagações e outros desassossegos. Sim, é possível ler Agustina Bessa-Luís no século

XXI. Os artigos aqui presentes nesse Dossier, bem como os poemas de José Emilio-Nelson e Maria Lúcia Dal Farra e as crônicas de Mário Cláudio e Mónica Baldaque – escritores a quem também rendemos o nosso afeto em forma de gratidão – atestam essa “contemplação carinhosa da angústia”, como um dos títulos da autora aponta, que salutarmente acomete os leitores de Agustina.

Se há um sentimento que nos estimula ao homenagear Agustina Bessa-Luís nesse Dossier, certamente não será o de tristeza, em virtude de sua partida, mas o de gratidão por aquilo que nos deixou e que, ainda hoje, nos comove e nos inquieta. Exatamente como ela, certa vez, explicou: “A gratidão é o que há de menos efêmero na nossa vida. Por ela, somos provavelmente menos livres, mas também menos sós. Isto é bom.” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 196)

Bem haja.

São Carlos/Rio de Janeiro, 31 de março de 2020.

Jorge Vicente Valentim

Daniel Marinho Laks

Rafael Santana Gomes

Referências

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

SARAIVA, António José. *Introdução à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PARA UMA ESTÉTICA *QUEERIZANTE* EM *VALE ABRAÃO* DE AGUSTINA BESSA LUÍS

Alda Maria Lentina^{1*}

RESUMO

Propomo-nos, no presente estudo, retomar a ideia de “trans-sensualidade”, expressão usada no romance *O Mosteiro* para aludir a uma reconfiguração ambígua da masculinidade, para analisar o romance *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís, atentando em particular na personagem feminina de Ema Paiva (a Bovarinha). Pois, na nossa opinião, a identidade eminentemente *queer* da Bovarinha patenteia no romance uma estética *queerizante*.

Palavras-chaves: Agustina Bessa-Luís, sexualidade ambígua, cross-gender e identidade queer/nómada.

ABSTRACT

We propose, in the present study, to look into the idea of “trans-sensuality”, an expression used in the novel *O Mosteiro* to allude to an ambiguous reconfiguration of masculinity, in order to analyse Agustina Bessa-Luís novel *Vale Abraão*, paying special attention to the character Ema Paiva (a Bovarinha). For, in our opinion, Bovarinha’s *queer* identity contributes to the elaboration of a *queer* aesthetic in the novel.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, ambiguous sexuality, cross-gender and *queer/nomadic* identity.

1 * Professora Auxiliar na Universidade de Dalarna, Suécia. Doutorada pela Universidade de Sorbonne Université, com uma tese intitulada *Agustina Bessa-Luís et l’écriture de l’Histoire* (2012), orientada pela Professora Dra. Maria Graciete Besse e para a qual beneficiou de uma bolsa da FCT. É membro permanente do Centro de Pesquisas *Kultur, identitet och gestaltning (KIG)* - Grupo *Litteratur, Identitet och Transkulturalitet (LIT)* na Universidade de Dalarna e do *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques (CRIMIC)* na Universidade de Sorbonne Université.



No romance *O Mosteiro* (1986), Agustina Bessa-Luís usa a palavra “trans-sensualidade” para qualificar uma espécie de reconfiguração ambígua da masculinidade, prefigurando deste modo uma “con-fusão dos géneros” ou, melhor dito, um “cross-gender” *queer avant la lettre*, sugerindo deste modo que “o género pode deslocar-se além do binarismo naturalizado” (BUTLER, 2006, p. 60). Propomo-nos, no presente estudo, retomar a ideia de “trans-sensualidade” para analisar o romance *Vale Abraão*, atentando em particular na personagem feminina de Ema Paiva (a Bovarinha). A nossa intensão, porém, não será comparar a personagem de Emma Bovary, figura fulcral do romance de Gustave Flaubert, e a Bovarinha de Agustina Bessa-Luís, já que este trabalho foi levado a cabo por vários especialistas² da obra da autora. Dos estudos sobre a obra constam o Teresa da Silva Ribeiro e de Regis Salado, *Portrait de l’auteur en lecteur: madame Bovary au miroir de Vale Abraão*, onde os autores não só sublinham múltiplas semelhanças e distorções entre as duas personagens femininas, como também destacam uma relação “palimpsestosa” entre as duas obras. Assim, escrevem que:

[...] Vale Abraão peut se lire comme l’épopée de la transgression de la différence sexuelle par l’héroïne, ce en quoi la trajectoire romanesque d’Emma Paiva excède bien évidemment celle de son modèle flaubertien. [...] De la transtextualité à la transsexualité, il n’y a qu’un pas (une lettre), qu’Agustina Bessa-Luís n’hésite pas à franchir, faisant passer le motif de l’androgynie du registre de la suggestion à celui de la nomination. (RIBEIRO & SALADO, 1991, p. 97)

Esse é um aspeto do romance *Vale Abraão* que levou outra estudiosa a notar que a identidade sexual de Ema Paiva alterna entre a androginia de um “travesti inverso – mulher-homem” e “os signos exteriores de uma sexualidade ambígua revelada pela passagem de um sexo para outro, [...]” (BULGER, 1998, pp. 47-48).

Propomo-nos retomar a ideia de transsexualidade e de ambiguidade sexual para analisar este romance, atentando em particular na manifestação ou nomeação de uma identidade eminentemente *queer* na personagem da Bovarinha. Antes de mais, propomos a leitura de um pequeno passo do romance *Vale Abraão*, o qual constituirá o texto liminar e o ponto de partida das diferentes pistas desenvolvidas na nossa leitura *queer* do romance:

Quando era criança e perguntava o nome duma flor, diziam-lhe “rosa”, ou “malmequer”; ela punha em dúvida essa resposta.

- “Porquê rosa?”

- Porque é assim que se chama. Que disparate!....

2 Ver o capítulo *Vale Abraão or Madame Bovary c’est quoi? no trabalho de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso; Antigone’s Daughter? Gender, genealogy, and the politics of Authorship in 20th-Century Portuguese*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2011, p. 119-27.

[...] *Rosa*, como soube mas tarde, significava, de origem sânscrita, *balançante* ou *a que baloiça* [...]. *Rosa* não responderia nunca à pergunta: “Porquê *rosa*?” Mas a resposta respeitava o princípio universal nela reconhecido, o princípio que harmoniza duas coisas, o vento e a flor que, ao contacto, deixa de ser. No baloiçar é; e deixa de ser. Continua apenas noutras demonstrações pretensiosas de uso, como nome próprio, cor, formato, objecto, estado de alma; mas partiu de um princípio na sua origem pelo olhar humano – o ato de baloiçar, e nisso negar-se imediatamente.

Ema era *rosa*; nela se comprometia o movimento e a liquidação do mesmo. Se a mãe tivesse vivido com ela mais dez anos, transmitia-lhe o significado de *mulher*, a que é contruída para parir filhos, o que não constituiria surpresa. Mas seria esse critério apropriado ao objecto? Havia muitas categorias de objecções em causa, assim como para “o homem é macho”. Nenhuma linguagem é definitiva. Ema procedia dentro dessa noção; e causava repugnância por isso. (BESSA-LUÍS, 1991, pp. 211-12)

Como se define uma *rosa* ou a prova do seu contrário?

De maneira muito súpil, e diríamos genial, Agustina expõe neste curto trecho de *Vale Abraão*, um questionamento explícito da identidade feminina e dos papéis de género que lhes são associados. Estabelece um vínculo explícito entre a origem etimológica da palavra *Rosa* e a definição do que é “ser mulher”. A referência à origem da palavra *rosa* e a sua adequação ao objecto que pretende definir, funcionam como uma “mise en *abîme*” dum questionamento sobre a identidade feminina – um “princípio universal nela reconhecido” (BESSA-LUÍS, *ibidem*); ou seja, uma forma de mística feminina e um discurso falocêntrico que impõe à mulher um “nome próprio, uma cor, um formato, um objecto, um estado de alma” e, ao homem, o “ser macho”. Como sempre, Agustina escolhe como mote uma etimologia ou definição inéditas da palavra, pois *Rosa* é “*a balançante e que no baloiçar é e deixa de ser*”, para logo à partida, assinalar a arbitrariedade da linguagem e dos signos que servem para definir qualquer objecto, ou, no caso aqui estudado: a *Rosa-mulher*.

Ora, podemos desde já afirmar que, ao longo do romance, Ema é de facto *Rosa* porque se distingue pela sua atitude eminentemente “balançante”. Na verdade, esta personagem feminina consegue ser mulher em todos sentidos do termo e, ao mesmo tempo, acaba por sê-lo contradizendo os “significados” atribuídos ao seu sexo. Questionar, testar os limites e recusar as imposições feitas às mulheres, constituirão os primeiros gestos transgressivos de Ema Paiva. Em *Vale Abraão*, tudo começa por uma desconstrução da identidade feminina e, sobretudo, por uma série de desvios feitos às funções e ditames tradicionalmente ligados à posição da mulher na família. Como indicou Laura F. Bulger, *Vale Abraão* reflete um “contexto histórico pós-revolucionário, em que as mulheres começavam a ter gestos emancipatórios” (BULGER, *ibidem*, p. 35-6). Mas na verdade, em Ema Paiva, o que começa com um gesto emancipatório feminino acaba por ultrapassar aquele simples gesto. Haverá nela o que podemos definir como

um processo de reconfiguração dos modelos para desenhar um modo de existência pessoal. A personagem opta por atitudes que lhe são pessoais e que lhe permitirão autocriar-se. Logo de início, isto é assinalado no texto pelo facto de que tanto o seu pai como, mais tarde, o seu marido, consideram Ema “como um caso único: uma rapariga capaz de livre decisão e que nem sequer tinha ideia do que era submissão.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 18). Esta atitude manifesta-se, por exemplo, pela rejeição do “modelo da doméstica” (*ibidem*, p. 50) ou, ainda, pelo facto de ser:

[...] uma menina dócil, no entender das mestras e das criadas, mas era sobretudo distraída de tudo o que não fosse uma fuga, um plano de fuga [...]. O pai achava-a um pouco assustadora. Percebia que a estrutura da família despertava nela um movimento de repulsa, e não a obrigava aos deveres domésticos, nem nada muito concretamente. (*ibidem*, p. 11).

O tema da fuga às imposições ligadas ao seu sexo, relacionado desde já com a noção de insubmissão, apontam para uma repulsa de qualquer forma de normatividade ou de formatação implícitas nas identidades sexuais. Ora, o facto de ser definida como *Rosa-mulher*, como aludido no texto liminar, significaria, por extensão, o cumprimento de certas funções como a de casar e a de ter filhos. Se atentarmos no percurso de Ema Paiva, verificamos que esta cumpre essas funções e, em seguida, foge ao quadro delimitado por elas. Ao mesmo tempo que segue este percurso feminino obrigatório, aceitando finalmente casar com o médico Carlos Paiva, Ema associa paradoxalmente este ato a “um disparate” (*ibidem*, p. 38), tendo consciência de que: “O que lhe estava destinado era uma doce miséria de relações matrimoniais, com um homem que pagaria as suas contas.” (*ibidem*, p. 33). Mais tarde, a Boverinha torna-se mãe, cumprindo as suas funções biológicas ao dar à luz a duas meninas, Luisona e Lolota, mas, ainda aí, recusa-se a desempenhar um papel materno, não assumindo as obrigações de mãe. Não é por acaso que, a dado momento, Ema deixa bem claro considerar a maternidade como um “acidente de trabalho” (*ibidem*) na sua vida de mulher. Logo, ao ser mãe sem ter o suposto instinto materno, Ema consegue dissociar “o conceito de maternidade da sua própria feminilidade” (Badinter, 1980, p. 286), atitude altamente emblemática de uma personagem que se constrói através de vários movimentos de alternância, indicando simultaneamente uma conformação e um desvio aos papéis de género. A opinião expressa por Lumières, personagem masculina que desempenha o papel de confidente de Ema, é aqui bastante esclarecedora. Num passo do romance, este declara: “Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão. Não se nasce mulher ou homem: aprende-se³. Tu e eu somos uma negação disso. Eu sei porque te chamam a Boverinha. Ela também não aprendeu o ofício.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 209).

Consideramos particularmente interessante a expressão de “não ter aprendido o ofício” porque, em definitiva, esta revela o que está no centro de uma desconstrução das noções de

3 Esta frase ecoa estranhamente com uma das frases mais célebres da filósofa Simone de Beauvoir quando escrevia que “Não se nasce mulher, torna-se” em *O segundo Sexo*, mais tarde esta ideia será retomada e desenvolvida por Judith Butler através da fórmula “one is not born a man or a woman” em *Body that Matters*.

feminino ou da feminilidade nos romances de Agustina Bessa-Luís. Assim, no que diz respeito à Bovarinha do romance, as categorias associadas à *Rosa-mulher*, ou seja, as de esposa, mãe e até de amante⁴, são gradualmente distorcidas pelas constantes alternâncias/transgressões às quais a personagem feminina as submete. Este aspeto já foi analisado em particular por H. Owen e C. Pazos Alonso quando observam que a “desconstrução da normatividade sexual” em *Vale Abraão*, consiste numas:

[...] persistent and repetitive cultural citations, her compulsion to assume transgressive roles that no longer transgress (i.e., that “fail to repeat” successfully,) represent an unloosening of the bounds of absolute sexuality as determined by paternal social law and memetic (realist) language. [...] And her sexual outrages and performances do not, therefore, consolidate a fixed sexual identity as “Woman”. (OWEN & PAZOS ALONSO, *op. cit.*, p.125)

Não é de espantar que as transgressões repetidas de Ema Paiva /a Bovarinha sejam uma forma de expressar, e até reivindicar, a sua excecionalidade e uma “diferença”, ilustrando exemplarmente a ideia braidottiana de que “Difference [...] is indexed negatively on that standard definition of the human subject: normality is the zero-degree of difference.” (BRAIDOTTI, 2015, p. 1). Assim, tal como a *Rosa* do texto liminar deste trabalho, Ema Paiva: “No baloiçar é; e [ao mesmo tempo] deixa de ser.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 211-2).

Queering a Bovarinha

Porém, na nossa opinião, a ação de “baloiçar”, que caracteriza Ema Paiva ao longo do romance, tem uma dimensão bem mais profunda da que vimos até agora, ou seja, a simples problematização de uma recusa frente aos grilhões impostos à mulher pela sociedade. Na verdade, não será difícil ver nesse baloiçar, um movimento que possibilita a construção de uma subjetividade nova, elaborada através de uma identidade ambígua, transformando a Bovarinha numa personagem *queer* por excelência. O movimento de “baloiço identitário” da personagem, observado ao longo da obra, poderia em definitiva significar a manifestação de um “sujeito-em-processo” de metamorfose, tal como definido por Rosi Braidotti (BRAIDOTTI, 2002). Assim, o baloiçar da *Rosa*, Ema Paiva, acaba por definir outros parâmetros de existência, produzindo uma identidade outra, nómada.

Ora, partindo dos diversos movimentos de baloiço da Bovarinha, poderíamos postular que estes servem de alicerces para uma estética *queerizante* no romance *Vale Abraão*. Pois, não podemos deixar de entrever em cada movimento balançante da *Rosa-Bovarinha* (seja ele anti-normativo/sexual/identitário) várias coincidências com um ou mais dos sentidos atribuídos geralmente à palavra *queer*. Cabe aqui lembrar que a palavra “*queer*” provem do inglês e queria dizer na sua origem “estranho-bizarro”. Por outro lado, esta palavra também conotaria, como

4 A questão do adultério é, entre outros, um dos desvios da personagem, como fica aludido em certos trechos do texto, por exemplo: “Suspeitava que os amantes eram as melhores provas do seu conhecimento interior; que só eles podiam ser uma via de acesso para ela própria.” (AGUSTINA BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 31).

escreve David Halperin, “tudo o que se demarca do normal, do legítimo” (HALPERIN, 1995, p. 62), chegando, por fim, a manifestar um hibridismo identitário, ultrapassando a Androginia, e levando a uma “confusão dos géneros” ou, melhor dito, a uma identidade “cross-gender” que, segundo Judith Butler, “pode deslocar-se além do binarismo naturalizado” (BUTLER, *op. cit.*, p. 60). Tendo em conta estas definições do que é “*queer*”, seria fácil evidenciar em *Vale Abraão* pelo menos dois eixos de análise que contribuem para a elaboração do que poderia ser, por sua vez, definido como uma estética *queerizante*. O primeiro, é o da teatralidade/performance como vetor de emergência duma subjetividade híbrida e, o segundo, seria o da manqueira, produzida por um defeito físico que se torna marca distintiva e de exceção da Bovarinha.

Ao longo do romance, o carácter performativo da Bovarinha manifesta-se através de uma forma de teatralização das suas ambiguidades. Com efeito, é nos dito a certo momento que “enquanto Ema Bovary deixa perceber o equívoco, porque é um homem desencorajado da sua virilidade e se refugia no travesti, Ema Paiva era uma mulher-espetáculo. Quando a mulher se dá em espetáculo prefere uma retórica viril.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 245). O que, à primeira vista, poderia assemelhar-se à imitação da norma, “a mulher-espetáculo”, associada à imagem de um feminino excessivo e ilustrado no texto por comportamentos tais como o gastar “[...] doidamente em produtos de maquilhagem, pint[ar]-se como uma atriz, us[ar] cabeleiras e pestanas postiças, t[er] o ar duma deusa egípcia, os enormes olhos rasgados pelo lápis negro, as sombras azuis das pálpebras a carregar-lhe o olhar” (*ibidem*, p. 71), estas atitudes teatrais da Bovarinha acabam por exceder os modelos da própria feminilidade, deixando transparecer uma feminilidade *camp*. Observamos, contudo, que, na Bovarinha, esta feminilidade *camp* é sempre matizada ou misturada com uma masculinidade excessiva. Esta ideia está patente quando a voz narradora analisa a atitude de Ema como uma forma de adotar “[...] a doutrina de caçador, o porte de arma [...], uma posição vencedora usada pelas *vamps* do cinema, como Marlene a cavalgar a cadeira como o corpo de um homem. Homem feminino, oferecendo os joelhos como conspiração à virilidade da mulher” (BESSA-LUÍS, *ibidem*, p. 246). Aqui a imbricação do feminino e do masculino, inscrita na imagem da poderosa *vamp* e assinalada pelas imagens do homem feminino e da mulher viril, são as primeiras manifestações de uma identidade *cross-gender*, na medida em que implicam uma performance que joga com os limites entre os géneros. Salientemos também que, como escreve L. F. Bulger, essa performance de uma feminilidade-viril é acompanhada por “[...] signos exteriores de uma sexualidade ambígua revelada pela passagem de um sexo para outro, logo quase transexual” (BULGER, 1998, pp. 47-48). Como prova disso, basta atentar aqui na maneira como Ema Paiva encara o seu caso amoroso com o jovem Fortunato. Num primeiro momento, compreendemos que o que atrai Ema nesta personagem masculina é, paradoxalmente, a sua ambiguidade e, mais do que isso, a sua feminilidade: “Fortunato penteava os cabelos loiros que estavam em vias de deixar crescer até aos ombros. Parecia uma mulher e, visto de costas, não se podia distinguir. Usava ao pescoço uma cadeia de ouro e depois um brinco na orelha, mas isso um pouco sem saber o que significavam.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 140).

Além disso, e no momento em que se dá a união carnal entre estes dois seres já *queer* em

si, sabemos que Ema “Não o deixou possuí-la, tratou-o como a um eunuco trataria no serralho a sua sultana; permitindo-lhe carícias que a surpreenderam pela força do domínio que era como ferimento do sexo dele” (*ibidem*, p. 123). Neste trecho, para além da evidente inversão do papeis, ou melhor dito de um estilhaçar dos papeis sexuais tradicionais, ligado às dicotomias masculino-dominante *versus* feminino-dominado, observamos que a atitude da Bovarinha acaba por revelar um excesso de masculinidade, na medida em que, como diz a voz narradora, Ema é “violadora e autoritária” (*ibidem*, p. 140) e servia-se “dele para resolver a sua angústia de querer possuir, querer ser, querer valer” (*ibidem*). Ema Paiva acaba por completar a sua ultrafeminilidade com uma espécie de ultra-masculinidade, baloiçando entre uma feminilidade teatral e a dureza agressiva do “macho”. Ora é precisamente esta “trans-sensualidade” que levará a personagem de Lumières a afirmar: “És pior do que o Sade e Casanova juntos” (*ibidem*, p. 215). É através deste movimento “trans-sensual” que a Bovarinha consegue autocriar-se como um ser profundamente híbrido, integrando num só corpo o *Um* e o *Outro*, criando para si uma “singularidade irreduzível e estilhaçada em si mesma, plural, fluída, não idêntica” (KRISTEVA, 1996, p. 307). Como salienta Elisabeth Badinter, “[...] dire que l’Un est l’Autre ne signifie pas ici que l’Un est le même que l’Autre, mais que l’Un participe de l’Autre et qu’ils sont à la fois semblables et dissemblables” (BADINTER, 1986, p. 295).

No entanto, ao nosso ver, a marca de uma subjetividade *queer* e a pedra angular dessa estética *queerizante* em *Vale Abraão*, reside no tratamento do próprio corpo da personagem da Bovarinha, mais precisamente no estranhamento provocado pela sua perna defeituosa e pela manqueira que provoca. Se por um lado, podemos analisar essa manqueira como a inscrição no texto de uma rede «de claudication et [de] faux pas (RIBEIRO & SALADO, *op. cit.*, p. 97) – metáforas do percurso de vida da personagem, ou ainda, como aludido por Cláudia C. Ferreira, como uma “falha simbólica do feminino” (FERREIRA, 2017, p. 37) em que

O ser e o não ser perpetuado no movimento de balanço encontra-se, [...] na figura de Ema, quer na sua peregrinação física, quer na sua demanda interior, identitária, de que, aliás, a sua manqueira é reflexo. Em Ema, este bovarismo não é de ordem social, material, é, antes, rendido ao imaterial de não saber quem é.” (*Ibidem*, p. 36)

Gostaríamos, por outro lado, de enveredar para outra leitura, já que esse defeito afeta o próprio corpo da personagem e acaba por lhe dar um aspeto inquietante e monstruoso (objeto⁵). Com efeito, nalgumas passagens do romance a personagem é descrita nestes termos:

Parecia um gafanhoto ferido, tentando equilibrar-se nas magras patas. Às vezes, diante do espelho, ela exagerava esse efeito e ficava satisfeita por não sentir nenhum sofrimento. O riso desmascarava as intenções agressivas dos outros e causava pânico no grupo dominante. É por isso que alguém que é marcado com um defeito físico, ou que se marca a si próprio por meio de tatuagens e símbolos de terror, pinturas, cabelos eriçados, roupas ostensivas e macabras, sabe que está a valorizar o seu lado sério e a causar um efeito de superioridade que é um efeito sagrado; o riso fica interdito. (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 223)

5 O tema da abjeção, tal como definido por J. Kristeva em *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection* (1980), merecia uma análise mais extensa no romance.

Nesta passagem, vemos como o defeito físico contrabalança inicialmente a extrema beleza de Ema Paiva, ao promover “uma beleza feita de colagens e que não imita nada” (*ibidem*, p. 273) ou, ainda, “uma beleza de rutura com o mundo...” (*ibidem*), acabando em definitiva por ser valorizado e usado como modo de produção de uma “identidade superior”. Muito significativamente, a própria personagem diz saber que “[...] se não superasse o seu defeito, que a obrigara a usar aparelho de aço [...], ia ter de suportar que a reduzissem a uma matéria inanimada, como um fantoche” (*ibidem*, p. 223). É no momento preciso em que a Bovarinha incorpora a sua perna defeituosa e a manqueira como componentes centrais de uma identidade positiva (já não em devir), que o híbrido, o múltiplo, o estranho e o excêntrico *queer* de Bovarinha se transformam em modo de produção de uma subjetividade nómada⁶ (BRAIDOTTI, 2011). Com efeito, não podemos deixar de estabelecer uma relação entre a identidade positiva, manifestada aqui por Ema, e o que Rosi Braidotti escreve a propósito dos monstros:

Monstrous others are ‘metamorphic’ creatures who fulfil a kaleidoscopic mirror function and make us aware of the risks we are taking and living through in these post-nuclear/ industrial/ modern/ human days. The metamorphic power of monstrous others serves the function of illuminating the thresholds of ‘otherness’ while displacing their boundaries. Their effect is cathartic, as if the monster was within our embodied self, ready to unfold. (BRAIDOTTI, 2015, p. 5)

Nestas condições, podemos concluir que, a personagem da Bovarinha imaginada pela autora Agustina Bessa-Luís, a *Rosa-queer* de *Vale Abraão*, já não balança sob o efeito de um movimento imprimido pelo vento como no texto liminar deste estudo (ou por quaisquer imposições exteriores), mas sim por efeito de um movimento autónomo e pessoal, integrado e provindo do seu próprio corpo.

Referências

BADINTER, Elisabeth. *L’amour en plus. Histoire de l’amour maternel – XVII^e - XX^e siècle*, Paris: Ed. Flammarion, 1980.

—. *L’Un est l’Autre*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1986.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Vol. I e II, Paris: Editions Gallimard, 1949.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

BULGER, Laura Fernanda. *As Máscaras da Memória – em torno da obra de Agustina*, Lisboa:

⁶ Nomadic subjects push themselves to the limit in a constant encounter with external, different others. The nomadic subject as a non-unitary entity is simultaneously self-propelling and outward-bound. All becomings are minoritarian, that is to say they inevitably and necessarily move in the direction of the “others” of classical dialectics but not in order to consume them. It rather dis-places them and engages with his/her external others in a constructive, “symbiotic” block of becoming, which bypasses dialectical interaction. (Braidotti, 2015, p. 7)

Guimarães Editores, 1998.

—. *As Máscaras da Memória – em torno da obra de Agustina*, Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BUTLER, Judith. *Défaire le genre*, Paris: Editions Amsterdam, 2006.

—. *Ces corps que comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexes»*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphic others and nomadic subjects*, 2015, p. 1-9. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/370127590/LARIC-Braidotti-Metamorphic-Others-and-Nomadic-Subjects464f5-pdf>

—. *Nomadic theory. The portable Rosi Braidotti*, New-York: Columbia University Press, 2011.

FERREIRA, Cláudia. “Agustina Bessa-Luís e o feminino em “Vale Abraão”: Ema ou a negação de um centro de mesa para romãs”. *Revista Desassossego*, 9 (17), 2017, p. 25-50. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v0i17p25-50>

HALPERIN, David. *Saint Foucault*, Paris: Editions EPEL, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Paris: Editions du Seuil, 1980.

—. “Le temps des femmes” in *Les nouvelles maladies de l’âme*, Paris: Fayard, 1996.

OWEN, Hilary & PAZOS ALONSO, Cláudia. *Antigone’s Daughter? Gender, genealogy, and the politics of Authorship in 20th-Century Portuguese*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2011, pp. 119-27.

SILVA, Teresa Ribeiro da & SALADO, Régis. “Portrait de l’auteur en lecture: Madame Bovary au miroir de Vale Abraão”, in *Intercâmbio*, Porto: Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1991. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5593.pdf>

AS HIPÓTESES DO BIOGRÁFICO OU A *CARMEN* DE AGUSTINA BIOGRAPHICAL HYPOTHESES OR *CARMEN* ACCORDING TO AGUSTINA

*Anamaria Filizola*¹

RESUMO

Este artigo trata de uma abordagem do biográfico em um texto pouco trabalhado de Agustina Bessa-Luís, o ensaio “Carmen”, publicado, com tradução para o espanhol, de Eduardo Naval, na *Revista de Occidente* em 1993, e o original só posteriormente, em *Contemplação carinhosa da angústia* (2000). A partir de biografemas da Condessa de Teba, de sua filha a Imperatriz Eugénia e de Prosper Mérimée, Agustina propõe uma leitura inovadora da novela *Carmen*.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Prosper Mérimée; Carmen; biografemas; gênese literária.

ABSTRACT

This article deals with the approach to biography in a little-known essay entitled “Carmen” by Agustina Bessa-Luís. The essay was first published in Spanish (translated by Eduardo Naval) in the *Revista de Occidente* in 1993. The Portuguese original was published later on in *Contemplação carinhosa da angústia* (2000). In the essay, Agustina offers an innovative reading of “Carmen” based on elements of the biographies of the Countess of Teba, her daughter Empress Eugenia and Prosper Mérimée.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Prosper Mérimée; Carmen; “biographem”; literary genesis.

¹ Doutora em Letras (Teoria Literária) pela UNICAMP, com uma tese (2000) sobre as biografias de Agustina Bessa-Luís. Foi Presidente da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), na gestão 2002-2003. Atualmente, é Professora Aposentada da UFPR.



A verdadeira face do que é humano nunca ninguém a viu; toma muitos traços, muitas parencças, muitas fantasias.

Agustina Bessa-Luís, *O livro de Agustina*.

(...) a escrita, para retomar uma terminologia lacaniana, apenas conhece “insistências”. Roland

Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*.

Na coletânea *Longos dias têm cem anos* (BESSA-LUÍS, 2009), há duas pequenas composições que exemplificam o prazer do texto para Agustina Bessa-Luís (1922-2019) para além do assunto a ser tratado, diria mesmo para além de acertos e equívocos. Os escritos associam a pintura de Arpad Szenes à paisagem da sua terra de origem. Ambos os textos se intitulam “Un petit mot d’amour”, e ao primeiro, escrito no dia 28/09/82, acrescentou-se, após uma vírgula, “se Arpad fosse polonês”. O segundo, do dia 29/09/82, associa corretamente o pintor com a Hungria, sua terra natal. Os escritos são diferentes, da mesma forma que a Polónia difere da Hungria, mas há algumas frases que se repetem, talvez aquelas que Agustina quisesse mesmo que lá estivessem: “Arpad, para mim, é um mapa da Polónia/Hungria.” “Arpad e a Polónia/Hungria estão ligados para sempre” - e o final, “O amor é o invisível no habitual.” (BESSA-LUÍS, 2009, p.145 e 147) Inéditos que permaneceram nos arquivos da autora posteriormente agregados a outros textos sobre o casal Vieira da Silva-Szenes, podem ser lidos como exercício de uma escrita que percorre dois caminhos, similares no equívoco, para concluir o que já estava concluído mentalmente.

A referência a tais “variações” tem a ver com o caminho que percorri com os textos agustinianos sobre “Carmen”, sem equívocos tirante algumas conjecturas que se mostraram improcedentes, e, claro, sem certezas definitivas.

Aconteceu que fui ler com atenção a tradução espanhola do texto, há cerca de um ano, quando encontrei o número da *Revista de Occidente* (1993) em que estava publicada, sem a data do término, ao contrário do que é habitual na maioria dos textos de Agustina, e concluí ser a única publicação do ensaio, o que é um equívoco. O texto em português, datado de 06/03/1985, encontra-se na coletânea *Contemplação carinhosa da angústia* (BESSA-LUÍS, 2000). Diferentemente dos títulos da crônica de 1992 e do ensaio traduzido, o do original traz o artigo antes do nome: “A Carmen”.²

2 A formidável edição dos Ensaio e artigos (2016) lançou para a sombra outros três volumes de recolha de esparsos, de menor fôlego, mas igualmente significativos: *Alegria do mundo I e II*, (1996 e 1998, respectivamente); e *Contemplação carinhosa da angústia*, (2000), que não tiveram reedições. Não há prefácio nos dois volumes de *Alegria do mundo* que aponte a origem dos textos ou qualquer indicação se e onde foram publicados; mas na maioria dos textos há a data de sua finalização. Já na *Contemplação carinhosa da angústia* há um prefácio do organizador da recolha dos textos, ensaios ou comunicações em eventos de ordem diversa, indicados quando é o caso, assim como as datas de finalização em alguns dos textos. Mas Pedro Mexia, que assina o prefácio, não entra em detalhes de como se deu a recolha, concentrando-se na veia ensaística da autora. Os textos de *Alegria do mundo*

Com a publicação dos três volumosos tomos de *Ensaios e artigos (1951-2007)* (BESSA-LUÍS, 2016), o leitor agustiniano pode verificar – folhear - a já proverbial copiosa capacidade (no sentido de quantidade) de escrita da Agustina para além de sua obra ficcional. Os vários índices constantes do último dos tomos permitem uma “navegação” nesse universo particular que é a criação agustiniana e temos, ao alcance da mão, os esparsos publicados ao longo de mais de 50 anos.

Com relação à Carmen ou a Mérimée, foi possível mapear nas páginas dos *Ensaios*³ aproximações ao tema que, depois da edição com a data da finalização do texto, sabemos ser posteriores ao trabalho de maior fôlego.

“A Carmen” é um ensaio que mescla a interpretação da novela de Prosper Mérimée (1803-1870) que lhe empresta o título, o juízo sobre o Mérimée ficcionista e hipóteses sobre a gênese da novela. Essas últimas creio terem sido o motor da escrita, pois estão enunciadas nas duas crônicas já referidas e são enfatizadas ao longo do trabalho.

A crônica de 1985 é sobre um congresso acontecido em Madrid acerca do espaço cultural europeu. Entre irônica (entediada?) e divertida, Agustina enumera os assuntos aleatórios e/ou tratados de modo aleatório. “Mas os congressistas estão contentes”, adverte ao leitor, para que este não julgue o evento pelo seu enfado. E continua:

(...) “depois de falar sobre “a beata e a mística na condição feminina” (...) tive uma surpresa: uma jornalista italiana põe diante de mim um papelinho escrito com mão nervosa e rápida.

Que pergunta ela? Que frutos deu a minha precipitada narração em volta da mulher semi-conventual, em busca da liberdade e do poder? O que a jovem quer saber é como eu encaro a Carmen, protótipo do feminino à espanhola. *É uma disciplina que estudei na Primavera passada de que tenho boa recordação.*

A Carmen, positivamente inspirada a Mérimée por Eugénia de Montijo e mais ainda pela sua turbulenta mãe, pouco ou nada tinha de espanhol; era mais uma irlandesa fogosa, do que uma granadina desastrada. Afinal, este é um congresso que dança, como todos os congressos. (...) (BESSA-LUÍS, 2016, p. 1227-28, grifo meu.)

foram todos incluídos nos Ensaios, com a referência completa das publicações, mas sem as datas de finalização e sem fazer qualquer referência à sua publicação em *Alegria do mundo*. Por alguma razão, aqueles reunidos em *Contemplação carinhosa da angústia* não foram integrados nos Ensaios. Cabe ao leitor encontrar o fio de Ariadne, mesmo que seja para levá-lo a Ariadne e tão somente a ela. Agustina não deixou uma arca de papéis inéditos, como Fernando Pessoa, deixou imensos escritos, inéditos e esparsos, que pela importância da escritora, mereceriam ser publicados com criterioso cuidado.

3 Motivada pela leitura de “Carmen”, constatei nos Ensaios a publicação duma crônica homônima no Diário de Notícias, a 4/4/1992, assim como uma crônica da série “Cartas do Campo Alegre III” (1ª série), também no *Diário de Notícias*, de 27/10/1985, com referências ao tema, a que me reportarei oportunamente (BESSA-LUÍS, 2016, v. III, p. 1996-98 e v. II, p. 1226-28, respectivamente.).

Não resisto a alongar a citação em que retrata o dito congresso, cujo tema geral serve para todo o tipo de comunicações, que servem de pretexto para todo tipo de perguntas. A crônica continua com outras associações sugeridas pela própria escrita de Agustina, a espelhar a “dança” de interesses que há nos muitos simpósios que acontecem por toda a parte.

A outra crônica, de 1992, ano anterior ao aparecimento da tradução espanhola, leva o mesmo título, como já disse, sublinhando o interesse pelo assunto. O tema parte das notícias da feira de Sevilha, a Expo '92⁴, à qual agregaram-se as comemorações dos 500 anos da viagem de Cristóvão Colombo à América. Sevilha lhe traz à memória a história impressionante da torre sineira Giralda, como foi feita:

(...) ficou ligada à morte do filho do mestre-de obras, que do seu pináculo se precipitou vitimado por uma vertigem. (...) Eu tinha cinco anos e gostava de histórias tétricas; não por crueldade, mas porque a grandeza das pessoas era aí confrontada com o destino. (BESSA-LUÍS, 2016, p. 1996, grifo meu)

O gosto pelas histórias tétricas tem a ver com o anúncio dos filmes nomeados para o Oscar, em cujos “(...) excertos constava a crise de nervos, a gritaria, a descompostura conjugal, o delírio compulsivo dos casos-limite. A vida é menos arrebatada, menos afoita em crimes e sensualidades fatais”, comenta. (idem, ibidem) E passa a considerações sobre os comportamentos dos *gangs*, do chefe do ETA, dos homens perigosos, enfim, na realidade mais simples e comezinhos do que aparecem nas telas.

“Os homens perigosos não são estouvados como os que o cinema nos apresenta. Sabem que a vida é uma coisa de tática e não de paixões”, sentencia a cronista (idem, p. 1997). E cita o exemplo do Empecinado, herói galego das guerras peninsulares, que sabia ser “necessário mais teimosia do que estratégia”. Seguem-se as conclusões de Napoleão sobre o guerrilheiro espanhol: “Não há nisso nada de patriótico”, (idem, ibidem) e os adendos “corretivos” de Agustina, apontando as diferenças entre o soldado da Guarda Nacional e o guerrilheiro. E o que dizia Clemenceau sobre a guerra, com os comentários da cronista e a devidas observações de ordem temporal: “Os chefes da guerrilha já não são gente do campo, mas burgueses instruídos nas bases intelectuais que orientam os princípios do Poder, que todos os homens perseguem e todas as mulheres admiram.” (idem, ibidem). Eis a deixa para a entrada de Carmen, a personagem da novela de Mérimée, em cena: Espanha napoleônica, violência, vontade de poder, homem e mulher.

Foi quando estive na região de Biarritz, como animador da corte da imperatriz Eugénia, que Prosper Mérimée adquiriu os seus conhecimentos para a Carmen.

Não era na palradora e graciosa Sevilha que ele ia colher a fascinosa índole

4 A Expo '92 teve seis meses de duração, de 20 de abril a 12 de outubro. A crônica é publicada antes da inauguração do evento, a 4 de abril, mas foi escrita antes do dia 30 de março, data da entrega dos Oscar, cujo prêmio de melhor filme é atribuído a *The silent of the lambs*.

do contrabandista e da própria Carmen, mulher de obsessões sexuais, que se prendem com a mitologia do guerrilheiro. Primeiro ela é atraída pelo soldado, de facto um militar de carreira e apegado à sua promoção; depois é fascinada pelo toureiro, ídolo da arena em quem ela vê o déspota, vencedor da morte. (idem, p. 1997-98)

A Espanha napoleônica faz a ligação de Mérimée com a Imperatriz Eugénia (1826-1920), mulher de Napoleão III e Biarritz, nas terras bascas francesas, onde a corte passava o verão, e eis a ligação com D. José, natural de Navarra, homem que se perde por Carmen.

Carmen não será evocada em tom galhofeiro, como o faz na crônica sobre o congresso em Madri, “irlandesa fogosa” versus “granadina desastrada”, mas sim interpretada como uma personagem cuja vontade de poder se manifesta nas ligações com homens a quem abandona “para que sua natureza feminina se revele” (idem, p. 1998). A “boa memória” dos estudos feitos na primavera parece refrescada com a leitura da novela, de que aparecem detalhes pontuais.⁵

A interpretação de Pola Negri, no filme homônimo (1918) de Ernst Lubitsch igualmente concorre para a análise da personagem:

Pola Negri⁶ deu à figura de Carmen uma singular veracidade, entre a incorrigível e a tentadora. (...)

(...) Quando Pola Negri encontra D. José na taberna, corrompido e mergulhado num desespero sinistro (ele cometeu um crime contra as hierarquias e é agora um bandido, sem outra vocação senão a da guerrilha), tem um gesto de amor, semelhante a uma gratidão desabusada. Agarra-lhe os cabelos e beija-o, como se o premiasse. Ele já não é mais o sedutor mas o seu irmão de tribo, como qualquer um dos outros ciganos, com quem ela se deitou e com quem fez quadrilha. (...) (idem, p. 1998)

A cor local, o espírito do lugar, tão caros a Agustina, estão presentes:

(...) Só em Navarra ou nesses lugares bascos, onde a língua é uma forma de cifra, Mérimée pode criar os personagens da Carmen e sobretudo a própria Carmen, natureza que nada tem de ideal, mas que significa uma forma de génio: o de saber agravar as coisas pelo facto de amar os homens. (...) (idem, ibidem).

A crônica termina com referência a uma emocionante missa cantada, ouvida em S.

5 No entanto, agora sabemos que os tais estudos tiveram como resultado a produção do ensaio, terminado em princípios de março daquele ano, 1985. Talvez a crônica de 1992 coincida com entrega do ensaio para tradução e publicação na *Revista de Occidente*, tendo merecido uma releitura com refrescamento da memória e confirmação do interesse pelo assunto. Minha hipótese é que o ensaio terá sido fruto de uma encomenda à autora para fins de uma publicação que não acontece.

6 A referência do nome do ator e não o da personagem, é recorrente em *Agustina* e pode ser interpretada como o necessário afastamento para o reconhecimento do constructo fílmico, como no exemplo acima. O cinema concorre em igualdade com o ensaio interpretativo, tal como o texto ficcional. Não há o apagamento entre os diferentes gêneros discursivos, note-se. Há uma equivalência de valor epistêmico entre eles.

Jean-de-Luz, no País Basco francês, que evoca um “sentimento de morte e de expiação, o mais indomável dos sentimentos do ser humano.” (idem, ibidem)

“A Carmen”, o ensaio, desenvolve essas ideias com novas associações, como não poderia deixar de ser. Os temas que são gratos a Agustina, os que ela elege, são aqueles sobre os quais ela pode acrescentar algo diferente e mesmo contraditório com o que já foi dito por outros autores e isso vale para ela própria em alguns casos.

É ponto assente que Prosper Mérimée ouviu da condessa de Teba, Maria Manuela Kirkpatrick, (1794-1879), mãe da Imperatriz Eugénia, a história de Carmen. A amizade entre ambos data da primeira viagem do escritor à Espanha, em 1830. Tal como Stendhal (1783-1842), seu amigo, Merimée foi preceptor das duas filhas da condessa, Eugénia e Francisca, e a amizade se prolonga até aos dias do reinado de Napoleão III, com quem Eugénia se casa.

Agustina é leitora de Mérimée, encontra nele o contador de histórias téticas, tão do seu agrado. Há uma crônica de 1968, sobre o filme *A dança dos vampiros*, de Polanski, em que a nossa autora critica a banalização do medo e cita de memória o conto “Lokis” (1869), lido na adolescência, numa antologia. Mas não lembra que o seu autor é Mérimée, acredita ser um conto russo. A narrativa é louvada justamente pelo medo que provoca, possível de ser identificado e sentido em outras circunstâncias⁷.

“Carmen” (1845), tal qual “Lokis”, vai ser igualmente louvado no geral e em especial pela construção da personagem que lhe dá nome:

(...)Tal como Mérimée a descreve, ela corresponde à *anima*, inveterada nas suas premissas de liberdade; é uma projeção do espírito humano, com os seus profundos abismos de perdidos conhecimentos. (...) A grande aliança de mais de um século com essa figura mítica que é a Carmen, diz-nos que não se trata apenas de uma mulher caprichosa e bárbara e com algum mistério, acaso de ordem mais fisiológica do que psicológica. Ao estilo de Mérimée, tão reservado, quase cruel ao proibir-se a emoção e tirar disso efeitos ou não revelar sentimentos, teria que acrescentar-se hoje uma linguagem mais científica. Eu creio que Edgar Alan Poe podia ter visto a Carmen, é certo que duma maneira completamente diferente, mas tinha-a feito compreender melhor. (...) (BESSA-LUÍS, 2000, p.292-293)

Como já disse, o ensaio é uma interpretação da novela, entre outras coisas, e as afirmações acima já anunciam a leitura agustiniana: Carmen corresponde à *anima*, além de ser uma mulher

7 Cf. “Lokis” (BESSA-LUÍS, 2016, v. I, p. 434-436). “Foi assim que eu li um conto russo pouco conhecido. (...) Bem ou mal lembrada, Lokis é o nome que dou ao conto que me pareceu uma recriação intelectual de uma dessas lendas grosseiras que na província se recitam para entreter as longas noites de inverno. Mas para além da imaginação sem grande força poética, havia uma sombra de mística, um calor de saciedade, de profecia, de ameaça. (...) Eu sentia a presença de Lokis; nos carreiros dos bardos, a passagem dele fica impressa. O súbito estalar de um ramo, o rolar de uma pedra, o que não se via, o que não se acreditava, punham no ar uma faísca de terror.” (p. 435)

caprichosa, bárbara e misteriosa, eis os elementos que fazem com que o seu fascínio seja duradouro no tempo, estando aí implícito as outras artes, como a ópera de Bizet, talvez a mais popular das óperas, e os vários filmes, como o já mencionado *Carmen*, de Ernst Lubitsch⁸, bastante responsáveis pela celebridade da cigana ao longo de mais de cem anos. Mas Agustina trabalha o campo literário, que é o seu. Edgar Allan Poe (1809-1849), contemporâneo de Mérimée, talvez tivesse feito a personagem mais compreensível, observa Agustina, pois as personagens femininas de Poe “são mais directamente aparentadas com a alma, a desmesura do mundo vista por dentro, a respiração espiritual e animal do homem no seu espaço impenetrável.” (idem, p. 293) Desnecessário lembrar que Poe é também um escritor de histórias tétricas.

Ao tratar do discreto ficcionista Prosper Mérimée, pois ele foi igualmente bem sucedido em outras atividades interessantes e eruditas, Agustina declara considerá-lo perfeito, não tendo recebido o merecido reconhecimento, e acrescenta:

Há em Mérimée o mesmo propósito castrador de Jorge Luís Borges, e as suas novelas têm necessariamente que estar marcadas pela crueldade, pela fria audácia do oculto que não quer que chegue aos seus leitores. Eu lembro-me quanto o seu conto *Lokis* me impressionou quando o li. Ainda hoje continua a ser meu preferido entre todas as histórias de todos os contistas. (idem, p. 294)

Com relação ao conto “Lokis”, agora atribuído ao seu autor, Agustina relata um biografema de Mérimée, quando da leitura da novela, num serão de verão, no Palácio de St. Cloud, para uma plateia indiferente. Ao término da leitura, ele pergunta ao preceptor do príncipe se havia compreendido, e sem esperar a resposta, acrescenta: “Não compreendeu. Ótimo!” Agustina interpreta a resposta do ficcionista como desejo de não ser claro. A história por ele trabalhada ficcionalmente, o enredo e a mulher fatal, é pouco para prender o leitor. Segundo ela,

(...) O que nos agarra, logo desde o momento em que o viajante encontra o bandido famoso em toda a Andaluzia, é um perigo obscuro, opressivo, que entra na história como personagem principal. O viajante, ou seja, Mérimée, descobre que, “há um certo encanto em encontrarmo-nos ao pé de um ser perigoso, sobretudo desde que o sentimos domado e aprisionado”. Até ao segundo capítulo, Carmen está ausente. D. José precede-a; ele é que é admirado, mas não temido. (...) (idem, ibidem)

Eis o segundo ponto da interpretação, o perigo obscuro e opressivo como personagem principal. D. José, o famigerado bandido que anuncia-o, e Carmen como *anima*, com “os seus profundos abismos de perdidos conhecimentos. Conhecimento da vida e da morte; fruição do prazer e do castigo.” (idem, p. 293). A leitura de “Lokis”, na corte, materializa melhor a Carmen e a D. José, conclui Agustina:

⁸ Lembro aqui, a título de curiosidade, os filmes homônimos de Charles Vidor (1948), de Carlos Saura (1983) e de Francesco Rossi (1984), porventura todos assistidos por Agustina.

(...) D. José, o bandido, e Lokis, o conde eslavo que se transforma em urso quando sente o apelo da profunda floresta lituana, são a mesma coisa. Carmen, essa é a presa, e não a caçadora de homens; ela é, mais exactamente, Mérimée com a sua imaginação provocadora e a terrível arte da liberdade que se consoma na morte. (...) (idem, p. 295)

Agustina repete o que disse no começo do ensaio e que consta das duas crônicas, como assinalai: (...) “Dissemos que o enredo da Carmen foi contado por Manuela de Montijo, a mãe da Imperatriz Engénia, a Mérimée. (...) Ele tinha vinte e sete anos, e é possível que a própria Condessa de Teba, Maria Manuela, fosse, em grande parte, inspiradora da Carmen. (...). (idem, p. 296)

Logo nas primeiras linhas do ensaio, Agustina evoca o início do conto, em que o narrador viajante faz referência a uma viagem à Andaluzia em 1830, o que coincide com a altura em que Mérimée trava conhecimento com a Condessa, interpretando a coincidência das datas como um índice da gênese do conto. Mas para demonstrar a afirmativa de que Maria Manuela seria a inspiradora da personagem, Agustina faz uso de biografemas que aproximam o comportamento da condessa daquele da personagem. Filha de um pai escocês esclarecido e rico, a “explosiva Maria Manuela desempenharia no seu tempo o papel de amante do século” (idem, ibidem) “A exuberante Manuela”, “a pura dinamite”, casa-se com o Conde de Teba, mutilado nas guerras de Napoleão, ao lado de quem lutara. “Eram tão opostos de maneiras e educação como semelhantes no espírito aventureiro”, informa Agustina. Nascida muitos anos depois do casamento, Eugénia “foi suspeita de bastardia”, tida como filha de “Jorge Villiers, depois 4º Conde de Claredon e Secretário do Ministério dos Negócios Estrangeiros britânico”. Agustina cita ainda o seu “temperamento ardente, e não completamente feminino” pois era “uma caçadora de homens, com tudo que isso implica de viril e de activo”. Os seus escândalos eram famosos, chegou ao ponto de sequestrar rapazes, relata Agustina. E interpreta o temperamento frígido e ambíguo de Eugénia, assim como um certo desprezo pelos homens, como fruto da impressionante força sensual da mãe, influência da qual Eugénia não consegue se libertar. E afirma: “Manuela e Eugénia, inseparáveis, guerreando-se, profundamente idênticas e antagónicas, devem ter sido para Mérimée uma só pessoa: a Carmen”. (idem, p. 297-298).

Agustina passa então a exemplificar semelhanças entre as Montijo e Carmen. Ao longo do ensaio, as aproximações estão inseridas numa narração que as enreda em detalhes retirados da novela e da(s) biografia(s). O que temos de certo e palpável é a novela de Mérimée, publicada em 1845, relembro aqui. Sobre as fontes consultadas por Agustina a respeito do criador da Carmen, da condessa e sua filha imperatriz, nada nos é dito, não há pistas disso em nenhum dos textos aqui mencionados sobre o assunto, ou seja, as duas crônicas⁹ e o ensaio.¹⁰ A modalidade

9 Note-se que os nomes da condessa e da imperatriz, assim como o de Pola Negri, não estão referidos no índice onomástico dos *Ensaio*s. Chega-se ao assunto pelo nome de Prosper Mérimée.

10 Sabemos não ser do feitio de Agustina as referências a fontes, com exceção de algumas das biografias de maior fôlego, como *Santo António* (1973) ou *Sebastião José* (1981), ou mesmo o romance

discursiva de Agustina, caudalosa, imaginativa mesmo fora dos domínios da ficção e sempre singular, ocupa toda a cena, ou seja, toda a escrita; e toda a leitura que faz, e sabemos ser muita, fica digerida nesse ato de antropofagia. O que nos é dado a ler são análises dos comportamentos de Manuela, Eugénia, Carmen e Mérimée com o intuito de interpretar a novela de maneira inovadora. Não se trata de um trabalho tipo o “homem e a obra”, para o qual concorreria a biografia – literária e não só – de Mérimée, muito menos uma análise centrada tão somente na obra. A empreitada é mais complexa, como se verá.

Os biografemas escolhidos por Agustina são aqueles que exemplificam atitudes e comportamentos desmedidos, tanto na mãe quanto na filha, para encontrar paralelo no comportamento cigano de Carmen, sempre em mudança de lugares e de homens, para sofrimento e danação de D. José.

Aos dezenove anos, numa corrida de touros, Eugénia é a escolhida para entregar o prêmio ao toureiro vencedor e eis que, exímia cavaleira, aparece montando um cavalo andaluz, sem sela, com um cigarro na boca e uma adaga na cinta. E veste botas altas de seda vermelha. É uma cena impressionante, e Agustina aposta que Mérimée guardou-a na memória. Quando Carmen aparece ao viajante narrador da novela, veste sapatos de marroquim vermelho e traz uma flor de acácia no canto da boca. A semelhança é notória.

Outro exemplo citado é uma carta escrita por Eugénia ao Duque de Alba, de quem a irmã está noiva, oferecendo-se a ele. Agustina interpreta a carta como consequência do amor obsessivo de Eugénia pela irmã Francisca. Era 1843, Eugénia tinha dezessete anos. “A carta que Eugénia escreveu ao débil, pálido senhor de Alba, um jovem muito culto e, pelo visto, muito prudente, essa carta podia ter sido escrita pela própria Carmen” (idem, p. 299), sentencia Agustina e cita trechos da carta, concluindo:

(...) É Carmen que fala e é Eugénia que representa.

(...) A vocação dela era teatral, foi isso que fez de Eugénia uma imperatriz popular, e Mérimée viu isso quando escreveu a Carmen. A Carmen é uma figura teatral, excessiva e própria para impressionar um público. (idem, ibidem)

O outro biografema de Eugénia é um atentado ao Imperador, quando o casal se dirige para a ópera, em 1858:

(...) mas foi Carmen quem saiu da carruagem, impassível, e encarou os assassinos. Estava vestida de branco, ferida, manchada de sangue, porém

A monja de Lisboa (1985). Note-se que a década de 80, quando o ensaio é escrito, é das mais fecundas de Agustina em termos de criação biográfica. Além das biografias e do romance já citado, lembro aqui, sem querer ser exaustiva, *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982), *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Os meninos de ouro* (1983), *Um bicho da terra* (1984), *Martha Telles – o castelo onde irás e não voltarás* (1986), *Eugénia e Silvina* (1989).

indiferente. Como o Imperador queria ficar a falar com os feridos no meio da confusão, Eugénia disse-lhe, com a ríspida eloquência da Carmen: “Não seja parvo, basta de farsas dessas...” (...) Que sentiu ela? Reagiu como imperatriz ou como a mulher de Navarra, indomável e provocadora? Não há diferença talvez entre a mulher que ocupa um trono e aquela que vive da faculdade soberana da imaginação. (...) Eugénia foi realmente a Carmen.(...) (Idem, p.301-302)

A longevidade de Eugénia, a maneira como se via, não como exilada na Inglaterra, mas sim livre, são biografemas confirmadores da tese de Agustina, que questiona se Mérimée teria noção de ter feito uma cópia do natural. O questionamento é retórico, claro. Agustina faz um quadro de como Mérimée e Eugénia eram próximos e parecidos no temperamento, como mutuamente se apoiaram, com desprendimentos e fidelidades. Podemos acrescentar, a partir do ensaio, claro, que há um cosmopolitismo de costumes comum a Mérimée e à condessa e suas filhas: as viagens, o domínio de várias línguas, as festas, o próprio País Basco, francês e espanhol, que aproxima a todos.

Em conclusão, pensamos que Mérimée fez de Manuela de Montijo, sempre envolvida em histórias escabrosas, fez o barro mais grosseiro da Carmen; sendo Eugénia a porcelana. (...)

A Carmen foi o melhor livro de Mérimée. Sem modelo vivo, decerto ele nunca teria sido escrito dessa maneira que ultrapassa o ilustrado do seu estilo. (...) O que torna Carmen uma novela admirável é essa espécie de culto pela independência do sexo, essa espécie de banditismo do espírito que encontramos em Manuela e que acaba por fazer de Eugénia uma imperatriz de zarzuela. (...) Mérimée não pinta caracteres. Atinge forças mais elementares e até mais solenes do que as que resultam dos costumes e até do sentimento humano. A natureza, matriz do homem, vence e governa a ordem estabelecida pela cultura em momentos imprevisíveis, Carmen é a natureza – tudo o mais são os seus objetos. (idem, p. 303-304)

Assim o ensaio é terminado, e não podemos de deixar de ouvir uma certa ressonância das ideias de Nietzsche sobre *Carmen*, para ele a grande ópera, depois de se ter afastado de Wagner.¹¹

A pequena e seleta série literária evocada no ensaio, de criadores de histórias tétricas – Mérimée, Poe, Borges – é completada, claro, por ela, Agustina. A esses discursos, caracterizados os de Mérimée e Borges por “frios” e “castradores”, o de Poe pela “desmesura do mundo visto por dentro”, todos discursos lunares, à sua maneira, são complementados/supridos, pelo de Agustina, igualmente imaginativo, mas solar, que atualiza, no momento em que é escrito, a história de Carmen e a sua gênese, a partir de biografemas de Mérimée, da condessa de Teba e de sua filha, a imperatriz Eugénia. Agustina abduz os três biografados de suas respectivas vidas e histórias de vida e os coloca no seu discurso, na sua escrita, no sentido barthesiano, por

11 Cf. O caso Wagner. Um problema para músicos. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, p. 9-44.

força de seu desejo, mais, de sua vontade de poder. Não sabemos de onde vêm os biografemas. Parece-nos, a nós leitores, que as informações estão ali de primeira mão, porque já não estão no seu contexto, mas sim nesse terreno ambíguo das hipóteses que deixam de ser hipóteses para serem certezas, num trânsito lúdico entre o real (que é de papel, de escritos) e a ficção¹²: as botas vermelhas de Eugénia se metamorfoseiam nos sapatos de marroquim vermelhos de Carmen, que por sua vez escreve a carta exaltada de Eugénia ao futuro cunhado, o Duque de Alba; sai da carruagem imperial e enfrenta os bandidos do atentado, numa cena descrita por Agustina com requintes de detalhes, “quando os cavalos rompiam os arreios, as pessoas se atropelavam pisando os mortos”.

É um pouco como as “variações” de “Un petit mot d’amour”, onde “Arpad e a Polónia estão ligados para sempre”, ou “Arpad e a Hungria estão ligados para sempre”. Tudo se torna verdade no discurso agustiniano. A verdade mora ao lado.

Referências

- BESSA-LUÍS, Agustina. Carmen. *Revista de Occidente*, Madrid, nº 142, p. 78-90, mar. 1993.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do mundo I*. Escritos dos anos de 1965 a 1969. Lisboa, Guimarães, 1996.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do mundo II*. Escritos dos anos de 1970 a 1974. Lisboa, Guimarães, 1998.
- BESSA-LUÍS, Agustina. A Carmen. In: BESSA-LUÍS, Agustina. *Contemplação carinhosa da angústia*: Sel. e intr. de Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães, 2000. p. 292-304.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Ensaios e artigos (1951-2007)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, 3v.
- DUMAS, Catherine. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto, Campo das Letras, 2002.
- MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen e outras histórias*. Novelas contos completos. (Trad. Mario Quintana. Apres. Gloria Carneiro do Amaral.) Rio de Janeiro, Zahar, 2015. Edição digital: março de 2015.

¹² Cf. o artigo de Catherine Dumas “Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos” (DUMAS, 2002, p.107-121) em que a autora estuda a Agustina biógrafa, centrando-se na biografia de Florbela. Destaco aqui dois traços: a biografia concebida como leitura, daí a biógrafo como leitor e o fascínio pelos outros como personagens potenciais. Pode acrescentar que o inverso também é verdadeiro. Há um fascínio por certas personagens como sujeitos biográficos em potencial. Carmen é um exemplo.

**AS CASAS E AS PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO DE
AGUSTINA BESSA-LUÍS**
*THE HOUSES AND THE FEMALE CHARACTERS IN
AGUSTINA BESSA-LUÍS'S FICTION*

Fernanda Barini Camargo^{1}*

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma breve análise de alguns romances de Agustina Bessa-Luís sob uma perspectiva: o modo como as personagens femininas relacionam-se com o espaço, principalmente o espaço da casa. Segundo o nosso estudo, a casa, na literatura da autora, é elemento fundamental para entendermos as identidades de suas figuras ficcionais femininas.
Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, espaço ficcional, casas na ficção, personagens femininas.

ABSTRACT

This work aims to present a short analysis of some Agustina Bessa-Luís's novels under a perspective: the way the female characters relate to the fictional space, mainly the housing space. According to our study, the house within the writer's literature is a crucial element to understand her female characters' identities.
Keywords: Agustina Bessa-Luís, fictional space, houses in fiction, female characters.

¹ * Mestre em Estudos Literários pela UNESP/FCLAr, onde, atualmente, vem desenvolvendo sua pesquisa de Doutorado sobre a obra de Agustina Bessa-Luís e suas interfaces com o cinema, sob a orientação da Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, com Bolsa CAPES.



“As *Meninas* são profundamente perigosas. Não devem andar pela cozinha nem pelos lugares desertos da casa. Sabe Deus que descobertas podem fazer [...]”(BESSA-LUÍS, 2014b, p. 121)

Agustina Bessa-Luís (1922-2019) conduziu os olhares de seus leitores para fora do Portugal cosmopolita lisboeta. Levou-nos à província lusitana, a lugares como o Porto, os arredores do rio Douro, Vila Real, Régua, Viseu, Vila Nova de Famalicão, Lamego e outros. As viagens ficcionais nas quais embarcamos em seus romances e contos também nos guiam a casas, quintas e solares, cujas elaborações literárias contam com um alicerce memorialístico como, por exemplo, a casa onde nasceu, em Vila Meã, Amarante – ou ainda a casa do Paço², cujas recordações de férias em Travanca (também Amarante) não prescindem das imagens das tias e dos avós. Outras residências marcaram a biografia e a literatura agustinianas, tais como a casa na Póvoa do Varzim e o seu último lar, na rua do Gólgota, atrás da Faculdade de Letras do Porto, com o Douro ao fundo – onde passou alguns dos seus últimos anos a cuidar das flores e a passear pelo jardim. Ao contar a sua própria história, a ficcionista confere relevo a alguns temas recorrentes em sua obra, a saber, a casa, o espaço que a rodeia, a água e a genealogia:

[Minha mãe] dizia sempre que os deveres a impediam de sair de casa, mas a verdade é que ela gostava da casa, como eu gosto, e da cidade, e do mundo que considero a minha casa. O Torga escreveu que lhe bastava uma escova de dentes para se sentir em casa. Eu viajo com um saco de água quente, gosto de água quente, como os leões. A água quente foi a primeira noção de conforto do mundo pré-histórico, a primeira aproximação à civilização. Depois do calor da água, antes do fogo, tudo foi possível; instalou-se, suspenso sobre a terra, o sentimento do seu confortável conhecimento. (BESSA-LUÍS, 2014a, p. 100)³.

Em **Dicionário Imperfeito**, o verbete “casa” reforça, para aqueles que já se dedicaram à leitura das narrativas de Agustina, como as habitações foram-lhe fecundas inspirações:

Sempre gostei de casas. Ou porque as habitava e enfrentava nelas a minúcia dos dias, seus ócios e suas eventualidades; ou porque eram enigmas, como os dos castelos memoráveis de Babilónia, guardados por um leão neurasténico. Em menina, acamando com gripe ou com sarampo, lá vinha um tempo de recolhimento propício aos livros. De um ainda me lembro em que havia muitas casas, umas lacustres, outras isabelinas ou mouras. E eu recriava para

2 Da casa do Paço, Agustina recordava a Tia Amélia, na qual a escritora afirma ter se inspirado para escrever *A Sibila* (1954). No documentário *Agustina Bessa-Luís: nasci adulta e morrerei criança* (2005), Laura Mónica Baldaque, filha da ficcionista, comenta as suas memórias de infância nessa casa. Revela o carácter espectral da residência, devido à ausência de luz elétrica, ao uso de candeias e à presença “das sombras das tias”.

3 Em *O livro de Agustina* (2014), categorizado como uma autobiografia incompleta da escritora, constata-se uma característica do espaço, a qual se verificará em muitos de seus romances: o deslocamento no espaço promove o avançar no tempo. Intitulam-se seções do texto com referências aos lugares onde a romancista passou parte de sua vida. Desse modo, o passar dos anos e a apresentação das figuras que marcaram a sua história são apresentados através da locomoção por cidades e casas. Descrevem-se, assim, “a família do Paço”, “meu pai, o brasileiro”, “o tio do Mato”, “a gente do Douro”, “a Póvoa em toda a sua glória”, “o Douro portanto”, “Coimbra” e “o regresso ao Porto”.

mim o viver das gentes que as tinham habitado, flamengas de toucas frisadas, romanas patrocinadoras das artes olhando o espectáculo do mundo através de um monóculo de esmeralda. Habitar foi sempre uma maneira íntima de aborrecer a sociedade. [...]. A casa era o belvedere, o asilo reforçado contra as insídias e as conjuras do convívio estranho. Nelas se prorrogava a mudança dos tempos, se ensinava a respeitar tradições, nem sempre porque fossem excelentes, mas sobretudo porque elas poupavam o espírito a civilidades novas. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 45-46).

O fragmento acima traz informações que coincidem com características que assinalam a presença das casas nos textos agustinianos: possuem destaque na narrativa, abrigam enigmas, são detalhadamente descritas, constituem o patrimônio familiar de famílias burguesas e aristocratas da província, guardam as tradições. Recorrentes são, na ficção de Agustina Bessa-Luís, as casas portuguesas nomeadas⁴: a Vessada, em **A Sibila**; o Vilar do Paraíso e a quinta do Lodeiro, em **Fanny Owen** (1979); a Malhada, em **Eugénia e Silvina** (1989); o Romesal, a quinta de Vale Abraão, a quinta das Jacas, a Caverneira e a quinta do Vesúvio, em **Vale Abraão** (1991), entre tantas outras. Habitam tais edificações famílias durienses das quais as mulheres são, além de protagonistas da ficção, as figuras de maior potência na narrativa. Contrastam com essas mulheres homens parvos, que com elas mantêm relacionamentos difíceis. As personagens femininas agustinianas são as destabilizadoras da fábula. O tempo estendido de seus romances trata de genealogias femininas, nas quais as figuras da mãe, das tias, das primas, das avós transmitem à sua descendência traços de sua personalidade, o conhecimento, as tradições e uma disposição por assegurar o patrimônio familiar a todo custo. Em **Joia de família**⁵ (2001), a protagonista Camila casa-se para poupar-se da ruína financeira da família. A alcunha, que intitula o romance, deve-se ao fato de ser ela quem os salvará da completa decadência, como enuncia o narrador:

As mulheres da casa tinham o seu espaço demarcado: as velhas, o oratório e a varanda coberta, as mais novas as áreas onde se salgavam carnes e se faziam compotas. Camila pertencia àquele contrato com um futuro de ambições e de grandeza que as gerações anteriores não tinham cumprido. Era a ela que competia avançar, levar a família a um ponto de abastança e de felicidade. No fundo, era às jovens mulheres, como as princesas, que era atribuído o dever das alianças mais favoráveis, as que contribuíam para levantar a casa até melhores favores da sorte. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 339).

Chama-nos a atenção a relação entre as personagens femininas e o espaço doméstico. De fato, o espaço, enquanto categoria da narrativa, merece especial atenção na ficção de Agustina. Além do relevo na fábula, metáforas espaciais são exploradas para a caracterização das relações sociais e, o aspecto que aqui nos interessa: ele é fundamental para a caracterização das personagens, principalmente das mulheres. Em **Fanny Owen**, o método de descrição dos espaços, por contraste, faz com que a quinta do **Lodeiro**, fatal para o trágico desenlace da

4 Destacamos que essa característica é regular na cultura portuguesa e, portanto, na literatura lusitana. Basta pensarmos nos romances de Eça de Queiroz e nos nomes dados às casas de suas narrativas.

5 O romance **Joia de família** é o primeiro volume da trilogia **O princípio da incerteza**. O segundo e o terceiro volumes intitulam-se **A alma dos ricos** (2002) e **Os espaços em branco** (2003), respectivamente.

história do amor funesto entre José Augusto de Magalhães, Fanny e Camilo Castelo Branco, sobressaia como o lugar onde a tragédia da morte da protagonista se dará. Embora o rapto da personagem, por José Augusto, ocorra com o consentimento dela, os dois capítulos cujos títulos remetem a, primeiramente, o *home* inglês da família Owen, o Paraíso, e à casa-alcova de José Augusto, o Lodeiro, conduzem o leitor ao movimento da primeira quinta à segunda e, portanto, de um contexto eufórico à morte. A oposição entre o Vilar do Paraíso e a quinta do Lodeiro está para a oposição entre Éden e Inferno, respectivamente. Quando Fanny passa a habitar a quinta do Lodeiro, rememora a residência paterna com ternura, apesar de a fuga tê-la poupado da relação conflituosa com a mãe e com a irmã. Lembra-se do “apoio dos objetos familiares, os seus móveis, os retratos, a vista do jardim do Paraíso com as suas gigantes japoneiras de folhas rajadas de branco” (BESSA-LUÍS, 2002a, p. 158). A quinta do Lodeiro, por seu turno, não se mostra apenas estratégica para delinear José Augusto – morgado e poeta medíocre – bem como a sua ascendência. Ela propicia a ação: a morte. A aparência de um “jazigo” da edificação torna-se cada vez mais lúgubre nos momentos em que a enunciação apresenta a percepção das personagens⁶ sobre o lugar. Camilo arrepiava-se diante do musgo dos degraus e do criado que “parecia sair das trevas com as suas luvas brancas, mais no jeito de estrangular um conviva do que de servir-lhe o fricassé” (p. 25). A casa sem flores, cujas “hortas tinham um ar apodrecido” (p.29) deixa transparecer, na ambientação fúnebre, que se transformará na sepultura de Fanny.

Em seu comentário sobre **Fanny Owen**, Maria Alzira Seixo (1981, p.) destaca “motivos e temas” do romance, tais como “a carta, o sentimento, a confiança, os binômios amor/morte, rosa/ lodo”, dividindo a obra esquematicamente em “I – argumento ou proposição, II – o amor, III – a morte” (p. 70). Dentro dessa organização, sublinha os componentes da “cena” agustiniana no referido romance: “o baile, o rio e as flores, a lua e a noite – sendo de salientar a significação de cenas como a do rapto nocturno em II e as escadas do Bom Jesus em III”. A reflexão de Seixo, bem como dos componentes de cena e motivos sublinhados por ela, nos conduz à conclusão de que o deslocamento de Fanny no espaço significa, no nível da fábula, o deslocamento temático na direção de seu trágico fim.

A Vessada e o “espírito de clã” feminino

O narrador, em **A Sibila**, inaugura a sua enunciação com a presença de Germa, a sobrinha da personagem da Sibila, Quina, na casa da Vessada. A memória de Germa conecta a história da tia, já falecida, à sua. Para que esse processo se desenvolva, a casa da família é condição *sine qua non*.

⁶ Osman Lins define “ambientação” como “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (p. 77). Em **Lima Barreto e o espaço romanesco** (1976), o estudioso atribui a nomenclatura “ambientação franca” para os casos em que a aferição do espaço é feita por um narrador onisciente. Quando realizada pelo ponto de vista das personagens, Lins a nomeia “ambientação reflexa”.

No romance mais conhecido de Agustina Bessa-Luís, a Vessada é a residência secular, cuja trajetória – da decadência ao reerguimento – é retratada de maneira imbricada à trajetória da família Teixeira. O patriarca, Francisco, dissipa os rendimentos da família. O ressurgimento triunfal da habitação e dos bens, após a morte do pai, ocorre graças à força de três mulheres: Joaquina (Quina); Estina, sua irmã e Maria, a sua mãe. Observemos o excerto abaixo, a propósito do falecimento de Francisco Teixeira. No trecho, Agustina Bessa-Luís expressa, através do espaço, a passagem de um estado de tensão – enquanto o patriarca ainda vivia – a um estado de liberdade e de conforto sentido pelas mulheres⁷ da casa, com o seu finamento:

Maria sentiu bem que a sua vida espiritual sofrera um destes danos que nada pode reparar; mas dir-se-ia que um grande suspiro de alívio se comunicou entre aqueles corações, que um painel que fechava o horizonte acabava de cair e, para lá, era campo aberto, era caminho arroteável e livre. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 39).

O “painel” que as impedia de ver o horizonte é representado pela figura do pai. Como aqui constatamos, é frequente, nos romances de Agustina, a caracterização das identidades ficcionais femininas pela designação do espaço. O casamento⁸ entre a gente do povo do campo, por exemplo, é apresentado como “a união de dois patrimónios” (p. 40), não como um “imperativo da espécie” ou como fruto do amor entre dois. Entendendo a “propriedade dividida” como um “corpo que se destroça” (p. 54), Estina decide se casar, pois “casando, ela aumentava as possibilidades de um dia licitar sobre os bens, manter ainda aquele aconchego de campos ligados por carreiros brancos, a Vessada com a sua presa [...] (p. 54)”. Está em Quina, mais do que na irmã, todavia, a inclinação por manter o patrimônio familiar a todo custo. A Sibila transforma-se na verdadeira senhora da Vessada. Caracteriza-a, assim, o traço de deixar a casa apenas poucas vezes, pois tem uma relação visceral com a sua morada.

A passividade masculina para salvaguardar os bens da família é tal, que confere ainda maior relevo à virilidade da tríade das Teixeira:

Elas tinham se habituado a contar apenas com o seu pulso, a serem mulheres sós, sem a confiança dum ombro másculo a que arrimassem ou uma razão que por elas decidisse o litígio: a soldada, a sementeira, o negócio. Por isso, o seu carácter não podia deixar de adquirir acentos viris, assim como as suas mãos tinham calos e nodosidades [...]. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 53).

A virilidade e a cólera são componentes comuns na constituição das identidades ficcionais femininas na literatura de Agustina. As virgens, aquelas imunes ao amor e ao casamento se tornam personalidades ainda mais potentes e icônicas. Quanto maior o afastamento dos homens,

⁷ Vale destacar que Maria e Francisco Teixeira, além de Joaquina e de Estina, também têm outros filhos: João e Abel, “fatais para a casa da Vessada” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 53).

⁸ Também em *A alma dos ricos*, a ideia de casa, entendida como patrimônio, é apontada como principal motivo para os casamentos: “A ruína dos telhados leva às vezes a alianças inesperadas” (BESSA-LUÍS, 2002b, p. 11).

mais força adquirem. A trindade formada por Maria, Quina e Estina é definida por Inácio Lucas, cunhado da Sibila: “Perante as três mulheres, o seu profundo respeito ao espírito de clã, ele permaneceu sempre como um intruso” (p. 55).

Como se pode observar, as relações entre homens e mulheres no texto agustiniano são sempre apresentadas sob o ponto de vista da conflitualidade. Os laços que as unem devem-se ao gênero e à transmissão, nas mulheres da família, de sua essência, da tradição e de atributos femininos insondáveis. Em *A Sibila*, Quina, embora experimente a maternidade, adotando Custódio, delega a Germa a sua continuidade. A sobrinha torna-se, portanto, a herdeira da Vessada. É a casa, e não apenas o sangue, o símbolo do legado.

Para esse fim, a estrutura do romance confere especial relevo às duas personagens. A fábula narra uma série de intrigas da burguesia rural. A alcunha que intitula o volume e faz referência a Joaquina Teixeira, a Quina, remete à ideia de feiticeira, de uma mulher capaz de predizer o futuro. Na verdade, a protagonista era uma conselheira extraordinária, com habilidades que ultrapassam o humano. Conhecida como sibila nos arredores da Vessada, tem o seu título questionado pelo ponto de vista de Germa. Graças a um narrador demiurgo, heterodiegético, em focalização interna variável – a qual privilegia as perspectivas de ambas as personagens – é perceptível que, assim como a tia, a sobrinha desenvolve um dom de percepção muito apurado. Germa carrega, em si, o gérmen que também está em Quina. Por isso, a passagem da Vessada para a herdeira justifica-se como a transmissão de um legado maior do que o patrimônio familiar. Corroboram, para esse efeito, a abordagem das genealogias e a escolha de inserir na história a estadia de Germa na casa da Vessada.

Utilizando o romance como exemplo para tratar da eternidade e do que denomina de “estética do inacabado” nas narrativas agustinianas, Catherine Dumas (2002) explica a ciclicidade na literatura de Agustina Bessa-Luís. Para a compreensão das gerações ulteriores, é necessário que se analisem as gerações anteriores. Nos textos de Agustina, o balouçar constitui uma maneira de representação da temporalidade cíclica e de, assim, orquestrar um feminino icônico, o qual transmite o seu legado infinitamente. A pesquisadora cita, em seu argumento, a primeira cena de Germa, no início do romance, sentada numa *rocking-chair*, item de relevo do *décor* no espaço da Vessada, “imóvel no seu constante, lento ou vertiginoso baloiçar” (BESSA-LUÍS apud DUMAS, 2002, p. 75). A reflexão de Dumas leva-nos a reforçar a observação sobre a importância do espaço, aqui representado por um de seus componentes (a *rocking-chair*). Se o movimento da peça de mobiliário leva-nos a pensar a temporalidade cíclica ou eterna do romance, dirige-nos à causa desse efeito: a transmissão de um legado patrimonial e feminino insondável através das mulheres.

Essas questões iluminam outras, também abordadas pela estudiosa, em outra crítica de sua autoria. “Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís” (DUMAS, 1982) principia com a associação de um “infinito espiritual” (p. 31), constituinte das identidades ficcionais

na obra de Bessa-Luís, a um “sentimento da terra”. Realça-se, em **A Sibila**, a ancoragem da protagonista a um contexto de rusticidade (a ideia de propriedade, o fenômeno da colheita, os ritos rurais – como a “matança do porco”). Do embate entre o mistério – sobretudo aquele que concebe as personagens femininas – e a realidade vivida resultam “dor”, “stress” e o “*spleen*” (p. 32) nas figuras ficcionais agustinianas. “O seu itinerário é difícil. Sofrem com a sua falsa inserção na realidade. Antes de serem habitadas pela ‘fúria’ que as arrastará para além desses laços sem significação, passam pela neurose, a histeria” (DUMAS, 1982, p. 32).

Para Dumas, o desconcerto entre sujeito e presente, representado pela realidade circundante, está na construção temporal da narrativa de Bessa-Luís, na recusa do presente em detrimento do pretérito, o “que permite a destemporalização do passado impondo-o como *durée*, logo como eternidade” (p. 33). Salientamos duas particularidades da prosa agustiniana que bem ilustram o raciocínio da pesquisadora: a abordagem das genealogias e o uso ostensivo do imperfeito.

A argumentação da estudiosa também incide sobre o nosso escopo. Do mesmo modo que se verifica a rejeição de uma instância temporal, observa-se o desprezo pelo “espaço social aniquilado por um vivido cronológico”. Valendo-se de ponderações de Genette⁹, Catherine Dumas afirma que Agustina elabora um “espaço-vertigem” em suas “casas ancestrais, lugares de reencontro consigo mesmo e da revelação, espaço que é apenas impulso para as profundezas dos celeiros ou para as alturas dos sótãos da infância, evasão para os jardins, a natureza selvagem, a montanha” (p. 33). Se a casa, na ficção agustiniana, é o acesso da personagem feminina a uma espécie de cosmogonia, ilustrada pelas imagens da natureza, convocamos Gaston Bachelard (1989), para quem o espaço da floresta seria um mergulho num mundo sem limites. Fora do espaço construído, a imagem da natureza teria atributos primitivos e se constituiria do poder de transcendência psicológica. Assim, a casa, na prosa de Agustina Bessa-Luís, se mostra como o potente espaço para a travessia, das mulheres da ficção, rumo ao transcendente.

Nesse sentido, Girola (2011, p. 58) aponta que a metamorfose de Quina na figura da sibila ocorre em seu quarto, ou seja, no cômodo mais íntimo da casa. Este é o *turning point* da protagonista, a qual paulatinamente se transforma na senhora da casa paterna. Então, a personagem constituir-se-á do desarranjo entre “a sua natureza ambiciosa e materialista” (p. 59), encoberta pela sua “a aura mística e espiritual”. Aí reside, segundo a estudiosa, a “complexidade” da identidade ficcional de Quina¹⁰.

9 Nas notas, a autora explica que Genette utiliza o termo “espaço-vertigem” para tratar um dos aspectos da literatura de Thomas Mann: a incongruência entre homem e a vida, o que o fragmenta. Alivia-se da angústia “‘projetando o seu pensamento nas coisas, construindo figuras e figuras que vão buscar ao espaço um pouco do seu enquadramento e da sua estabilidade’ (GENETTE apud DUMAS, 1982, p. 38). Todavia, é efêmera a criação dessa espécie de “espaço-refúgio” pelo sujeito, uma vez que a modernidade constrói o seu discurso, nas humanidades, numa temporalidade irregular, isto é, na arquitetura de um “espaço-vertigem”, “labirinto” largamente explorado pela literatura.

10 Em **O cisco e a Ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa** (2000, p. xvi), Anamaria Filizola chama a atenção para o fato de que, mesmo na feitura de biografias, em seu processo de pesquisa, Agustina demonstrava predileção por “cartas, bilhetes, poemas, sermões, discursos, que se apresentam como

A partir dessa reflexão, a pesquisadora dirige a sua discussão para as oportunidades que se abrem para Quina graças à alcunha de sibila. Com o prestígio alcançado nas casas fidalgas, a protagonista tem as portas abertas para os espaços privados e íntimos de outras mulheres: “Quina tornou-se indispensável para presidir obscuramente nesse mundo secreto, íntimo, sem artifício, em que os espartilhos afrouxam” (BESSA-LUÍS apud GIROLA, 2011, p. 61). O domínio feminino, como já afirmamos, é o meio transmissor das tradições e do conhecimento. Entende-se, portanto que a preservação da casa e a sua continuidade enquanto legado significa pontuar no espaço um elemento cuja função é a propagação do universo matriarcal ancestral.

Se numa ponta, Quina promove uma devassa da privacidade da fidalguia feminina, adentrando salas e leitos, noutra revela-se exemplar na tomada do espaço público, isto é, do espaço dos negócios, representado pelo exterior e predominantemente masculino. A protagonista é, além de pilar familiar e senhora da Vessada, aquela que parte para “o espaço público, o espaço dos homens”, como afirma Maristela Girola, para assegurar a preservação do “patrimônio da família” (p. 62):

Quina era diferente. Tinha grande fé nas artimanhas dos advogados, achava que sempre, sem exceção, se pode iludir a lei. Cultivava-se em coisas do foro, fazia-se importuna, corria de um juiz a um influente e deste a um delegado, agia de moto próprio, desejava precipitar o lento esmoer da burocracia judicial, comprava testemunhas, impunha teorias. (BESSA-LUÍS apud GIROLA, 2011, p. 62-63).

Eis dois dos vetores que orientam a relação entre as casas e as personagens femininas na literatura de Agustina Bessa-Luís: 1) o universo feminino é dotado de sabedoria e natureza ancestral, cujo legado há de ser transmitido. As habitações das protagonistas agustinianas representam a resistência de tal legado à transformação dos tempos e a sua continuidade – assegurada pela mudança de gerações; 2) há uma forte relação entre as mulheres ficcionais e as casas que as abrigam; 3) as figuras femininas da romancista inserem fissuras no sistema patriarcal em que estão inseridas. Tais fissuras podem também ser encontradas nas relações estabelecidas entre as personagens femininas e o espaço.

A Malhada

Outro dos clãs femininos conhecidos na obra de Agustina está em **Eugénia e Silvina** (1989). O clã das Eugénias habitou a Malhada, onde se constrói o elo entre ele e Silvina. Remotamente, o território onde é edificada a habitação fora povoado por descendentes dos druidas, ligados à cultura celta e ao culto à divindade feminina pagã, arraigada à natureza¹¹. Na

meios autênticos de expressão do ser”. Tal constatação reforça a característica da romancista por tratar, nas construções de suas identidades ficcionais e biográficas (para as quais se exigiria uma pretensa objetividade), dos aspectos mais complexos dos seres humanos e, portanto, de suas contradições.

11 Outra referência à divindade feminina pagã, à semelhança dos celtas, está no conto “A mãe de um rio”. BESSA-LUÍS, Agustina. **A mãe de um rio**. Lisboa: Guimarães, 1998.

povoação de Ranados, havia a “morada das mestras” (BESSA-LUÍS, 1990, p. 44), “mulheres bentas e de virtude” (p. 44). Nutriam um poder mágico e a sabedoria de substâncias medicinais graças ao contato com a água. Relacionam-se, ao casarão das Eugénias, as Mestras, como se observa quando o narrador comenta a relação entre a baronesa, Eugénia Cândida, e Maria da Natividade, uma das Mestras que tornou a amiga fértil: “as Mestras conheciam, acima de tudo, essa disposição natural para a infelicidade. Digamos que a tinham percebido na casa da Malhada” (1990, p. 57). Vejamos como o narrador descreve a Malhada e as gerações que nela viveram:

A Malhada, propriedade famosa da baronesa da Silva, não menos famosa virago que desafiou D. Miguel e os seus sequazes, deve o nome ao título que se dava aos liberais. A baronesa, Eugénia Cândida, proprietária já sumptuosa na sua herança de solteira, casara com um comerciante que ganhou nos negócios e com as rendas da Mitra uma fortuna considerável. Era contado entre os seis maiores ricos de Viseu, e, como se pode calcular, não eram gente de brasão de armas. O título recebeu-o Eugénia Cândida pela dedicação que teve para com a causa liberal, chegando a ser presa e a sofrer humilhações; como os filhos, notoriamente Francisco António, que faleceu emigrado em Paris. Este tirou o brasão dos Silva Mendes, por Alvará de 1818, e foi a interessante personagem, por casamento e por concubinato, que deu origem a uma casta de homens e mulheres verdadeiramente formados conforme o romance mais exigente. A sua filha natural, Eugénia, educada pela avó baronesa, casou com Henrique Nunes Viseu, seu primo, e morreu depressa; a filha de ambos foi a primorosa dama da Malhada, Eugénia Viseu, que a lenda informa e, com ela, o inventário da sua fortuna. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 30).

O fragmento acima nos permite concluir que o clã abordado no romance é protagonizado por mulheres com inclinação para a liberdade e para a liderança feminina. As gerações que habitam a residência já manifestam tal orientação pelas suas origens, pois carregam em si o legado das Mestras. Eugénia de Viseu, a bisneta da baronesa, apresenta uma beleza que a todos encanta, traz a virgindade com um caráter mítico e caracteriza-se por ser muito ilustrada. Produz, desse modo, um efeito arrebatador naqueles que a rodeiam. A presença de uma herança desse passado faz-se sentir no casarão, já comprado por João Trindade:

A Malhada, que ele conhecera no seu esplendor, iluminada e festiva em noites de récita musical, era o seu objectivo. Viver dentro daquelas paredes que tinham ainda a marca dos quadros e velhos cordões da campainha que pareciam galardões reais, era restituir-se ao passado [...]. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 196).

Silvina, ao contrário da pureza e da sublimidade de sua antecessora Eugénia, dá o remate ao patriarcado na obra, matando o próprio pai, João Trindade. Nesse sentido, a Malhada se mostra como território significativo para o crime, com a sua edificação labiríntica e os seus “tantos cantos e esconderijos” (p. 287). Silvina, uma parricida, lava o sangue do pai justamente nas águas que, antes nas mãos das Mestras, eram curativas. A Malhada torna-se, desse modo, o território da afirmação do pagão feminino.

Durante os dezoito anos na prisão, Silvina recupera a figura das Mestras, pois ministra aulas às outras prisioneiras, sendo considerada uma mulher honrada e respeitável. A caridade estratégica conquista-lhe a liberdade. A sua história é a história da mulher capaz de transformar o próprio destino. Com uma vida cercada pela castração e pela claustrofobia do sistema patriarcal, Silvina é o *turning point* das mulheres que passaram pela Malhada. Se em **A Sibila** a caracterização das personagens femininas (Quina e Germa) dá-se pela semelhança, em **Eugénia e Silvina** o novo método mostra-se fundamental: criá-las pelo contraste.

A mobilidade de Ema em Vale Abraão (1991)

Em **Eugénia e Silvina**, a virilidade e a cólera estão em Silvina, ao assumir-se uma parricida, em **Vale Abraão**, por seu turno, a virilidade está em Ema por outro viés: os atributos da sedução. O romance, uma paródia de **Madame Bovary**, narra a história da Bovarinha portuguesa – ou pequena Bovary, habitante do Portugal província. Desse modo, Ema Bovary é, em Agustina, Ema Cardeano Paiva e Charles Bovary converte-se em sua versão portuguesa: Carlos Paiva. Ao contrário da referência francesa, a protagonista não é uma leitora obsessiva e, apesar de ter amantes, abandona-os todos antes que eles a abandonem. Intrigantemente, Agustina Bessa-Luís escolhe afastar-se do título do romance matricial, intitulado o seu com o nome do lugar, Vale Abraão, não com o nome da protagonista.

Certo protagonismo ao Vale também se constata pelo método de caracterização do espaço na narrativa. O narrador caminha do macro ao micro, ou seja, antes descreve o Vale Abraão e, então, as quintas que nele se instalaram. À certa altura do romance, a enunciação destaca o carácter do rio Douro, rio para onde todas as janelas das casas se voltam e que exerce o seu poder sobre Ema:

Quanto a Vale Abraão, é um cântico ao Douro, região nobre de Portugal. Portugal tem lugares pitorescos, formosos, poéticos, secretos. Mas a nobreza é o Douro; a nobreza com os seus ingredientes de sensualidade, crueldade, inóspita convivência. É um lugar, não de excursões, de turismo de massas, mas de provocação. É também dum certo idílio com o demoníaco. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 148).

Trata-se, além de território diabólico, de uma sociedade claramente provinciana e claustrofóbica. Ema desafia o lugar e da mesma maneira com que se comporta num *modus* Don Juanesco, a sua virilidade está na maneira como se move: na contramão de outros romances de Agustina, nos quais a mulher possui uma relação estável, de apego ou de imobilidade em relação à casa, Ema desenvolve o movimento viril de penetração – penetra as quintas pelas quais passa. **Vale Abraão** destaca cinco edificações: o Romesal, descrito com um certo onirismo, embora tenha já um carácter de casa paterna castradora; a quinta de Vale Abraão, residência provinciana e claustrofóbica; as Jacas, o *debut* da metamorfose de Ema; a Caverneira, um lugar de secretismo e paixão e a quinta do Vesúvio onde a tragédia se consuma. Contudo, há um elemento unificador

dos espaços: eles são cruciais para definir a identidade de Ema.

O início do texto nos apresenta o Romesal, a casa paterna, como “um ninho de abelhas, agitada, enrolada no próprio zumbido, cativoiro de sonhos e de avisos; promíscua, doce, pachorrenta, zelosa”¹² (BESSA-LUÍS, 2008, p. 16). A ideia de “cativoiro de sonhos” está também no modelo das janelas (janelas de guilhotina), bem como num dos objetos do *décor* que ganham destaque (um oratório na sala) e num terço nas mãos do pai, Paulino Cardeano. Esses elementos denunciam a iniciativa do pai de tentar moderar, na filha, as paixões.

Assevera Gaston Bachelard, a propósito da casa natal, que ela nos habita em manifestações de “hábitos orgânicos” (1988, p. 33). Como se constata no caso do Romesal para Ema, a primeira morada representa proteção e uma dimensão onírica que nos acompanha pela narrativa. O recheio dos telhados dos Cardeanos interessa a Carlos que, depois do casamento, leva a esposa para viver na quinta de Vale Abraão.

É o casamento e a mudança para a quinta de Vale Abraão que evidenciam em Ema o desejo de mudança, de se destacar no provincianismo que a rodeia. Experimenta diversas mudanças no *décor*, mas os seus efeitos não resultam em distinção ou em sofisticação. O exagero do mobiliário é tal que a residência chega a assemelhar-se a um altar Barroco. Há, na casa, uma região especialmente apreciada por Ema, como vem a seguir:

Uma coisa Ema apreciava na casa de Vale Abraão: a varanda. Dizem que varanda é uma palavra celta, que significa barreira. Talvez seja. Não se sabe porque teve tão alto crédito na arquitectura rural e urbana. É uma espécie de ventre que se projecta sobre a rua; é uma demonstração de poder e de afectação de desejos. Serve para cortejar o mundo e dar prova das condições do indivíduo, comparando-o ao imaginário que a sociedade cresce e perdura. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 52).

Se, numa ponta, a varanda “permite o olhar que avalia, até ser pecaminoso” (p. 52) e, portanto, é artifício para a sedução, ela também confere poder ao sujeito que nela está. Disso usufrui Ema: graças à sua própria arquitetura, a varanda eleva. Noutra ponta, está uma observação que muito nos interessa: da mesma maneira que a protagonista, no nível da história, age como um Don Juan, a sua virilidade está, como acima dissemos, no seu modo de se movimentar. A varanda é uma parte da casa que penetra o espaço da rua ou o espaço externo, invade-o. Por isso, a sua relevância e o seu uso são indícios sobre a constituição da personagem. O provincianismo o qual Ema é incapaz de superar também está na varanda, “pintada de zarcão e em mau estado, sendo que os barrotes de madeira estavam podres e toda ela em vias de ruína” (p. 52).

A relação com o mundo demonstrada pela varanda, de o penetrar, encontra-se na entrada

12 Ao comentar a série **As meninas**, da pintora portuguesa Paula Rego, Agustina menciona a inserção das criadas no Romesal, em Vale Abraão: “Esta vida de interior está descrita na **Madame Bovary**, mas sem aquele acompanhamento de servas a que eu dei mais significado no Vale Abraão. É o gineceu [...]” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 43).

social de Ema, na quinta das Jacas. Vemos a casa em seu fulgor de recepções à decadência, a qual coincide com a queda de Ema. Na Caverneira, há um adensamento das paixões, na submissão do Jovem Semblano – rapaz mais jovem e herdeiro do casarão – à Ema. Finalmente, o desenlace trágico dá-se na quinta do Vesúvio, no fundo de um vulcão adormecido. Ema inclui-se no conjunto de personagens femininas agustinianas que buscam qualquer coisa que as transcendam, mesmo se o preço para o alcançar seja a morte. Atingem um radicalismo existencial tal e ensimesmam-se. Assim, “Ema já não era deste mundo [...] diria que isso não era para ela e que estava muito bem como estava – no fundo do Vesúvio” (p. 270).

O que se mostra, afinal

Através de um breve panorama sobre alguns romances de Agustina Bessa-Luís, desenvolvendo reflexões sobre as relações de suas personagens femininas e dos lugares que habitam, destacamos algumas constatações: a recorrência de narrativas nas quais a construção do espaço ficcional doméstico da casa é método de criação das identidades femininas; a maneira como mulheres e casas se relacionam é variável ao longo da obra da autora e constitui fecundo material para elaborar estudos sobre os processos de elaboração das identidades ficcionais, na literatura de Agustina, não apenas no eixo da história, mas no eixo do discurso. Dentre tantas possibilidades de leitura e investigação que a obra de Agustina Bessa-Luís engendra, pensar os recursos de caracterização das mulheres ficcionais à luz das casas, quintas e solares, nos parece um terreno muito fértil.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Eugénia e Silvina**. 2ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

_____. **A Sibila**. Campinas: Pontes Editores, 2000.

_____. **Joia de família**. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

_____. **Fanny Owen**. Coleção mil folhas. Lisboa: Guimarães Editores, 2002a.

_____. **A alma dos ricos**. Lisboa: Guimarães Editores, 2002b.

_____. **Dicionário Imperfeito**. Seleção e organização de Manuel Vieira da Cruz e de Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

_____. **Vale Abraão**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. **O livro de Agustina**. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2014a.

_____; REGO, Paula. **As meninas**. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2014b.

DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. In: **Revista Colóquio Letras**. n. 70. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1982, p. 31-38.

_____. **Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campos das Letras, 2002.

FILIZOLA, Anamaria. **O cisco e a ostra**: Agustina Bessa-Luís biógrafa. Tese de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2000.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. **Entre a casa e a rua**: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX. Tese de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras. Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica: Porto Alegre, 2011.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

SEIXO, Maria Alzira. Agustina e Fanny Owen. In: **Revista Colóquio Letras**. n. 64. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1981, p. 68-71.

Referências Audiovisuais:

Agustina Bessa-Luís: nasci adulta e morrerei criança. Documentário. RTP 2. Produção: Olga Toscano. Realização: José de Almeida, 2005. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/agustina-bessa-luis-nasci-adulta-e-morrerei-crianca/>. Acesso em 20 de outubro de 2019, às 15 horas e 45 minutos.

**O DRAMA ESTÁTICO DAS *TRÊS MULHERES COM MÁSCARA DE FERRO*:
PRECEITOS BRECHTIANOS NO TEATRO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS.
THE STATIC DRAMA CALLED *THREE WOMEN WITH IRON MASKS*: BRECHT'S
CONCEPTS IN THE THEATRE OF AGUSTINA BESSA-LUÍS.**

Rodolfo Pereira Passos^{1}*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a peça intitulada *Três Mulheres com Máscara de Ferro* (2014), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (1922-2019). É nosso intuito mobilizar os preceitos do teatro épico brechtiano para refletirmos sobre o caráter anti-ilusionista da obra em questão, uma vez que as personagens mulheres se revelam como pura ficção. Esta análise se aplica ainda ao enlace e à referência intertextual marcante com o “drama estático” *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. De modo semelhante, as peças apresentam o seguinte formato: apenas três mulheres imóveis dialogam entre si sobre a questão do ser, problematizando, fundamentalmente, a noção de realidade e de ficção.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, Brecht, Drama estático, Intertextualidade, Teatro épico.

ABSTRACT

The present work aims to analyse, in order to understand, the play *Three Women with Iron Masks* (2014), by the Portuguese writer Agustina Bessa-Luís (1922-2019). We have the intention of using the principles from Brecht's epic theatre to illuminate Agustina's play that accurately avoids illusion: that means the three women with iron masks (the Sibyl, Fanny and Ema) are totally fiction. This work also analyses the existent relation between Agustina's play with the static drama of Fernando Pessoa called *The Mariner*. In a similar way, both plays show three static women talking about human being and, essentially, asking about reality and about fiction.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, Brecht, Static drama, Intertextuality, Epic theatre.

¹ * Mestre em Estudos Literários pela UNESP/FCLAr, onde, atualmente, vem desenvolvendo sua pesquisa de Doutorado sobre o teatro de Agustina Bessa-Luís, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar), com Bolsa CAPES.



“Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...”
(*O Marinheiro*, Fernando Pessoa)

Segundo Antônio Braz Teixeira (2017), em seu completo artigo “Em torno do Teatro de Agustina Bessa-Luís”, integrante do livro *Humores e Humor na obra de Agustina* (2017), os textos até hoje conhecidos da escritora portuguesa tendem a uma recusa do realismo, da imitação da realidade como ela aparece ou superficialmente se manifesta, incluindo uma recusa da fenomenologia dos sentimentos e das paixões. Daí o tom sentencioso, obsessivamente aforístico (e intencionalmente literário), rechaçando propriamente uma naturalidade banal ou ilusionista da arte, o que culmina, por fim, em um conteúdo amiúde paradoxal e irônico da fala de suas personagens.

O mesmo autor indica ainda um distanciamento afetivo das relações amorosas, mais comandadas por uma reflexão fria e calculista do que por um impulso cego ou arrebatamento sentimental (Cf. TEIXEIRA, 2017, p. 23). Nesse sentido, percebe-se uma visão pessimista ou desencantada da natureza humana, abarcando principalmente o tédio e a desilusão nas relações amorosas entre os personagens.

É necessário ressaltar que o caráter imaginativo da escritora se mescla, em seu teatro, com uma preocupação notável de caráter social. Trata-se daquele aspecto que Óscar Lopes, de modo sensível, destacou ao analisar os chamados *Contos Impopulares*, de Agustina Bessa-Luís. Segundo ele, esta obra singular continha, com efeito, uma “fina e nervosa notação do real”, mas que parecia ser, sempre, “varrida por um vento de sobrenaturalidade” (LOPES, 2009, p.16).

Neste sentido, de modo análogo, Eduardo Lourenço considera a obra de Agustina Bessa-Luís como “realista e fantástica ao mesmo tempo” (2009, p.16). Não obstante, o crítico pontua que a autora produziu uma obra a ser considerada inaugural, pois, pela primeira vez, a partir de *A Sibila*, de 1954, a transcrição literária de uma experiência e de um mundo aparecia “solidária, fundida, indistinta desse mesmo mundo” (2009, p.16).

À luz desta perspectiva, nosso interesse de estudo se centra na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, de Agustina Bessa-Luís; texto escrito em 1998 e publicado em 2014. Aqui há um diálogo dramático (mais tarde, transformado em ópera, pelo músico Eurico Carrapatoso), sustentado por três personagens agustinianas fundamentais: Sibila, Fanny e Ema. Estas mulheres são protagonistas de três romances da autora que, justamente, subvertem os valores vigentes a partir de uma perspectiva feminina. São elas, respectivamente, *A Sibila*, de 1954; *Fanny Owen*, de 1979; e *Vale Abraão*, de 1991. Vale a pena sublinhar que, de acordo com Isabel Pires de Lima (2014), a obra *Três Mulheres com Máscara de Ferro* nasce de uma espécie de “autointer-pelação” da autora com os seus próprios textos, sem deixar de notar também os significativos cruzamentos intertextuais que, por exemplo, *Fanny Owen* realiza com o universo camiliano ou *Vale Abraão* com *Madame Bovary* de Flaubert e a tradição do bovarismo.

Podemos verificar um notável distanciamento épico na peça em questão, cujo anti-naturalismo é um traço relevante; isto é, as três personagens se destacam e se revelam como ficção, indicando um anti-ilusionismo patente. Desta forma, o espectador é levado ao questionamento constante, e passa a refletir, primordialmente, sobre o tema da imobilidade das mulheres com máscara de ferro². Para Brecht, tal espírito crítico era essencial, e, portanto, o distanciamento deveria promover no espectador uma crítica pertinente do ponto de vista social e político.

Neste sentido, o que, de fato, as mulheres-estátuas de Agustina Bessa-Luís poderiam suscitar no leitor-espectador já no final do século XX e início do século XXI? Os pressupostos épicos ainda permitiriam o questionamento do espírito do tempo, que, de certa forma, tende também a imobilizar os indivíduos?

Iná Camargo Costa (1998) responde a essas perguntas de modo exemplar em sua obra *Sinta o Drama*, também de 1998: o teatro épico não se preocupa apenas com o indivíduo de modo isolado, mas antes, olha para as grandes organizações de que estes são parte: “o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que exijam explicação por não serem evidentes nem naturais” (COSTA, 1998, p.72-73).

Deste prisma, pensamos que o campo do “poder”, como refletiram mais tarde Foucault e Barthes, torna-se um solo propício para um questionamento daquilo que pode cooperar ou imobilizar as ações dos indivíduos no mundo moderno e contemporâneo. Os sistemas manipuladores dos gestos e do pensamento devem ser problematizados, e, por conseguinte, as ações dos homens no plural (a esfera da vida pública) podem ser questionadas pelo viés da arte; nessa medida, poder-se-á refletir ainda sobre uma constante e pungente alienação cotidiana.

Na obra teatral de Agustina Bessa-Luís, verifica-se um questionamento pautado nas relações de poder (humanas e intersubjetivas), considerando fundamentalmente o binômio masculino-feminino como parte integrante da problematização da produção literária. É necessário ter em conta que a problemática do *poder* se encontra propriamente nas relações sociais, logo, devemos lembrar que de acordo com os estudos de Michel Foucault (2015), o poder não se encontra em nenhum lugar específico da estrutura social. Da mesma forma, Roland Barthes (2007) compreende o poder como algo presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social, não apenas no Estado, nas classes e nos grupos, mas também na moda, nos jogos, nos esportes, nas opiniões correntes e nas relações familiares e privadas.

Vale a pena sublinhar que Roland Barthes (2007) chamou o poder de *libido dominandi*, sendo que este estaria, fundamentalmente, atrelado a todo e qualquer discurso. Desta forma,

² De acordo com o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), o ferro é comumente adotado como símbolo da robustez, de dureza, de obstinação, de rigor excessivo e de inflexibilidade. Todas essas características, contudo, são qualidades físicas do metal em questão que só se confirmam de modo incompleto.

chama a atenção o fato de que as relações de poder estão situadas e inseridas justamente na *linguagem*. Assim, o embate fundamental entre as personagens agustinianas (nosso interesse essencial de estudo) vem comprovar esta mesma linha de questionamento, uma vez que os diálogos produzidos pela escritora evidenciam uma expressão complexa e autorreflexiva sobre tais ligações de poder no nível essencial das relações familiares.

Este fato pode dar lugar a duas observações importantes no momento de análise da obra dramaturgica de Agustina Bessa-Luís. Primeira: verificamos a relevância de uma construção teatral assente numa matriz de relações conjugais e familiares, comumente elaborada pela autora portuguesa, e ancorada no nível da linguagem ficcional para uma constante subversão dos valores vigentes. Segunda: a outra face deste mesmo problema parte da constatação de que não há exterioridade possível para o poder, pois ele está presente em todas as relações sociais. A princípio, é possível entender o teatro agustiniano como um projeto tendente a dar ênfase ao choque intersubjetivo, delineando um espaço representacional próprio para o questionamento das relações de poder, principalmente entre homens e mulheres. Contudo, na obra *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, não há a presença masculina no drama e este fato também nos é muito significativo: o questionamento identitário poderia ser visto como a tônica de toda a obra da escritora portuguesa.

É preciso ressaltar que a questão da liberdade é marcante nesta discussão, na medida em que o problema sobre a libertação da mulher reflete-se sistematicamente em toda a obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, com reflexos significativos no seu teatro. A título de exemplo, em um texto intitulado “A Condição da Mulher”, de 1967, a escritora já antecipa suas ideias sobre a condição feminina de modo essencial:

A mulher teve uma prolongada aprendizagem da humildade, esteve durante milênios sujeita ao seu drama biológico, à sua natureza restringida à defesa da prole que todas as adversidades iam dizimando. Aprendeu as artes dos fracos, a duplicidade, a mentira, a exploração a lisonja. Lentamente, o espírito vai polindo o seu rosto, libertando-a da ambiguidade, até que a beleza se revela, não no que sugere de sensualidade, mas de eternidade (BESSA-LUÍS, 1967, p.164).

Este ponto estabelece um significativo enlace com a questão da liberdade; isto implica dizer que a estética do inacabado (uma característica da escrita agustiniana e própria do pensamento moderno), unida a um potencial imaginário libertador corroboram mutuamente com a atuação e presença subversiva de suas personagens, sobretudo no que tange às ações das personagens mulheres.

Refletindo, de modo análogo, sobre o problema da liberdade simbólica da mulher, Catherine Dumas (2002) verifica que as personagens femininas de Agustina Bessa-Luís, comumente, vivem o drama de um processo de libertação pela inversão simbólica de valores, no tocante

aos signos do masculino e do feminino³. Em outras palavras, as mulheres tendem a infringir a ordem masculina vigente e, neste sentido, a passividade é constantemente problematizada. Assim, por este viés, constata-se que “a inversão simbólica serve ao propósito da romancista de escrever e interpretar o mundo moderno das relações humanas” (DUMAS, 2002, p.92).

É preciso frisar que as três mulheres do drama de Agustina Bessa-Luís em estudo estão “na atitude das três Graças”, como a didascália principal da peça indica:

Três mulheres, na atitude das três Graças, duas de costas, uma de frente, como se dançassem. Uma veste como camponesa, é a Sibila. Outra veste como uma senhora rica do século passado, é Fanny. A terceira é Ema e usa um vestido de baile. Voltam-se lentamente umas para as outras (BESSA-LUÍS, 2014, p.15).

Segundo Pierre Grimal, (2005), as Graças (*Cárites*), em latim *Gratiae*, são divindades da Beleza e talvez, na origem, fossem apenas forças da vegetação. São elas que espalham a alegria na natureza e no coração dos homens e dos deuses. Moram no Olimpo, na companhia das Musas, com as quais, às vezes, formam coros. Fazem parte do séquito de Apolo, o deus músico. Geralmente, são representadas como três irmãs que têm os nomes de Eufrosina, Talia e Aglaia: três donzelas nuas agarradas umas às outras (pelas mãos ou pelos ombros). Duas delas olham numa direção, a do meio olha na direção contrária. Têm Zeus como pai, e como mãe Eurínome, filha de Oceano, mas, por vezes, a mãe é Hera. É importante sublinhar que se atribui às Graças toda a espécie de influências nos trabalhos do espírito e nas obras de arte. Foram elas que teceram a veste de Harmonia. Acompanham de bom grado Atena, deusa dos labores femininos e da atividade intelectual; também fazem companhia a Afrodite, a Eros e a Dioniso.



Tela: *A primavera* de Sandro Boticelli (1480)



Detalhe das “Três Graças”

De acordo com Isabel Pires de Lima (2014, p.41), a partir do lugar das Graças do mundo clássico como divindades da beleza, isto é, inebriando o coração dos homens e dos deuses – por meio da dança e do coro – as mulheres da obra de Agustina também cantam através do

³ Por este viés, Catherine Dumas (2002), a propósito da obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, percebe que não nos parece apropriado falar de uma escrita feminina, mas antes de uma escrita do feminino. Devemos compreender, portanto, que o trabalho de escrita da escritora portuguesa dá primazia a um espaço contemporâneo no qual a partição dos sexos confere um conteúdo dramático à sua obra.

manuseio da arte da palavra, num jogo de desvendamento e de ocultação.

Estas mulheres que vão apresentar-se umas às outras se assemelham, de modo apaixonante, às mulheres veladoras de Fernando Pessoa, no drama estático *O Marinheiro* de 1913, cujo enredo dramático, de modo análogo, não apresenta nenhuma ação; porém, promove, justamente, “a revelação das almas” por meio da palavra. Desta perspectiva, parece-nos importante recordar a própria definição de Fernando Pessoa:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas (PESSOA, 1966, p.113).

Segundo Renata Soares Junqueira (2013, p.90), são precisamente as características simbolistas da peça de Fernando Pessoa (sobretudo a valorização de elementos rítmicos e sonoros), que perfazem uma linguagem sensivelmente poética, capaz de sugerir com eficácia o universo onírico das protagonistas (das mulheres veladoras) deixando entrever essencialmente os mistérios que envolvem a vida e a morte, diante dos quais não somos nada e a realidade aparente do nosso cotidiano torna-se insignificante; valores simbolistas que, reelaborados pelo notável poeta português, criam um espetáculo musical, uma sinfonia de vozes femininas com poder de acalantar, e, ao mesmo tempo, causar um terrível efeito de choque no espectador.

Por esta perspectiva, pode-se dizer que, de modo semelhante, Agustina Bessa-Luís pensou e elaborou sistematicamente uma genealogia feminina em sua obra ficcional, compondo uma linhagem de mulheres ficcionais também ilustres, e que se destacam, justamente, por uma subversão (criada a partir da esfera da literatura), em que as vozes sibilinas, de mulheres fortes e sábias, pudessem ecoar no tempo de forma perene.

De acordo com Sarrazac (2012, p.104), mais do que meramente objetos cênicos, a noção de “material” se desenvolveu para designar, atualmente, o próprio texto, ou “os textos” que entram na composição de um espetáculo. Por esta perspectiva, o material remeteria a um texto teatral moderno, despedaçado, cujas partes caberiam ao “autor-rapsodo” costurar (no seio de uma vasta trama híbrida e fragmentária). Podemos citar, como exemplo, autores como Heine Müller ou Didier-Georges Gabily, que compõem seus textos a partir de materiais literários e mitos transmitidos pelo tempo, para propô-los ao leitor ou ao encenador como outros tantos materiais; neste sentido, podemos lembrar a obra de Heiner Müller, intitulada “Medeamaterial”, cujo material é operacionalizado no bojo de uma forma polifônica aberta, na qual o sentido é suspenso e sempre a ser construído. Assim, a materialidade da peça está intimamente relacionada à própria linguagem (Cf. Sarrazac, 2012, p.104).

De modo semelhante, Agustina Bessa-Luís trabalha em suas peças, fazendo uso de uma intertextualidade plural e significativa; significação esta que vem de autores como Almeida Garret, Kierkegaard e Fernando Pessoa, para citar apenas algumas referências proeminentes de seu texto teatral. Todavia, ao mesmo tempo, sua criação transcende esses mesmos autores, devido a uma “abertura” que a escrita agustiniana promove de modo propositado. Esta questão contempla a noção de um “presépio aberto”, um artifício criado pela própria escritora portuguesa, a partir dos escritos de Kafka; mais especificamente, trata-se de uma reflexão a partir das cartas de Kafka e que a escritora incorpora, de modo análogo, à sua obra. Isto é, para Agustina, a obra de Kafka é minuciosa e não se reduz a dois ou três livros célebres; isto implica dizer que o próprio Kafka (toda a sua criação) torna-se um presépio aberto, um “fato messiânico de nascimento” (BESSA-LUÍS, 2012, p.46), nas palavras da escritora portuguesa, em que o mundo está presente: todos nós o podemos abordar, visitar e amar.

Assim, à transparência do material-objeto que “conta”, que se anuncia como signo, pode-se pensar mais na opacidade do “material texto”, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido único, de interpretá-lo de forma inequívoca, pois ele é justamente aberto. Esta mesma abertura contempla o teatro de Agustina Bessa-Luís e sua produtora intertextualidade. Assim, em consonância com as ideias de Jean Pierre Sarrazac já mencionadas (2012), esse processo pode ainda estar relacionado com toda uma corrente filosófica: com Derrida, que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou com Foucault, que defende a entrada do acaso, do descontínuo, da materialidade no pensamento. Essa estética do material desemboca em outra concepção de teatralidade: não mais como representação, mas apresentação, “*mise en présence*”.

Assim, o desafio estético se desloca, uma vez que não se trata mais, evidentemente, de uma encenação do real, mas de colocar em presença os signos. Nesse mesmo sentido se dá o teatro de Agustina Bessa-Luís, uma vez que o palco não pode ser mais contíguo à realidade e, contemplando as ideias de Sarrazac, o teatro não pode mais ser dominado ou “colonizado” pela vida. Portanto, é a dimensão da ficção que acaba sendo sublinhada, e colocada em primeiro plano; todavia, sem mais a pretensão de iludir o espectador. Esta é a nossa hipótese essencial de leitura: o “drama estático” de Agustina Bessa-Luís, *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, estabelece um significativo enlace com os conceitos brechtianos de teatro épico; isto é, sua formulação anti-ilusionista e fundamentalmente crítica é adaptada e potencializada pela autora portuguesa para promover um pungente viés crítico no espectador: uma espécie de eterno retorno das ideias de Brecht e de Fernando Pessoa.

À luz desta perspectiva, Álvaro Manuel Machado (1983) detectou aspectos em boa medida coincidentes com uma plenitude do imaginário na obra de Agustina Bessa-Luís. Segundo ele, as efabulações agustinianas possuem uma íntima relação com a chamada estética do inacabado: questão fundamental, aliás, do próprio pensamento moderno. É necessário, portanto, ter em mente que tal estética do inacabado é, paradoxalmente, uma plenitude do infinitamente

recomeçado: “[...] o introito exemplar à exemplaridade inacabada da obra de Agustina seria um pouco assim: como fonte do imaginário, tudo é pretexto para recomeçar, nela e sobre ela, tudo ficando afinal em suspenso, como sucessivas fragmentações da poesia do inacabado” (1983, p.9-10).

Desta forma, podemos pensar que a sibila agustiniana se duplica (ou se multiplica, de modo feérico), sendo que sua voz se torna nossa contemporânea (isto é, ecoando até mesmo no século XXI), pois o espaço ficcional criado pela escritora ganha força por meio da palavra e, exclusivamente, pela voz de suas personagens mulheres. A título de exemplo, na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, são colocadas em cena apenas três seres ficcionais com valor e força suficientes (Sibila, Fanny e Ema), promovendo a supressão da presença masculina. Dito de outro modo, há um significativo valor social na peça, por meio do qual a exclusão das mulheres não é, nem pode ser efetuada (no universo ficcional de Agustina Bessa-Luís), garantindo, assim, uma emblemática perspectiva feminista.

Contudo, o homem como tema não é em nenhum momento excluído dos diálogos agustinianos. A primeira personagem a falar sobre os homens na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro* é Ema (Bovarinha), que se revela ou autointitula-se, logo no início da peça, como “a mulher do médico”, explicando às demais mulheres que se casou por amor: “Ele vivia do outro lado do rio e eu via-o pelo binóculo e parecia-me que estava ao meu lado. Parecia que podia arranjar-lhe a gravata e tirar-lhe um fio do casaco” (BESSA-LUÍS, 2014, p.16). Fanny, porém, a contesta logo em seguida, supondo ou desconfiando de uma traição por parte de Carlos, o marido de Ema: “um cabelo, queres dizer”. Ema, todavia, responde: “Um cabelo? Hã não! Os homens são-me fiéis, não sei porquê. Acho que tenho qualquer coisa de bruxa” (BESSA-LUÍS, 2014, p.16). Ema, na verdade, confessa não se importar com os homens; entretanto, preocupa-se, principalmente, com a sua imagem diante deles, ou seja, com a sua aparência: “Então tenho que agradar ao meu espelho. Aos homens não me importo. Eles são o meu espelho, também é verdade” (BESSA-LUÍS, 2014, p.17).

Logo depois, Fanny Owen, que parece saber tudo sobre Ema, tece a sua opinião sobre os amantes de Bovarinha: “Acho que eles a amam. Amam-na como doidos. Choram e torcem as mãos de desespero e depois fingem que não sentem nada e abandonam-na para parecer que não sentem nada. Eles também têm orgulho. (BESSA-LUÍS, 2014, p.17). Fanny, conclui, de modo categórico, que somente acredita nos hábitos, declarando: “As mulheres são hábitos de homens”, e que “um homem que ama nunca é um homem honesto” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18).

Pode-se dizer, assim, que Agustina apresenta um feminismo por meio do paradoxo; em toda a sua obra os *homens* são tema e motor para as suas reflexões sobre o amor; porém, na maior parte das vezes, a representação compreende homens falidos ou inválidos; por sua constante fraqueza ou sedução duvidosa, corroboram, no fundo, um pungente tédio nas relações

amorosas. O feminismo velado e complexo de Agustina Bessa-Luís, todavia, se torna patente e inequívoco, em *Três Mulheres com Máscara de Ferro* por meio da contundente fala de Ema: “Vamos pôr as nossas máscaras e voltar para o nosso lugar. Elas escondem que somos iguais aos homens e que temos direito ao reino deles. Mas como os iguais não se podem amar temos que usar estas máscaras de ferro toda a vida” (BESSA-LUÍS, 2014, p.24).



As Três Graças de Antonio Canova (1813)

Em suma, fica claro que, na visão de Agustina, a liberdade e a tão sonhada igualdade entre homens e mulheres ainda não foram alcançadas ou, simplesmente, não foram conquistadas. Se o feminismo, a partir de 1980, começou a preocupar-se com o tema da diversidade entre as mulheres, da mesma forma, de modo significativo, ele se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria “mulher”. De acordo com Garcia (2015, p.94), apesar dos diferentes rumos que foi tomando, a maior força do feminismo (e de sua longa história) nasce, em primeiro lugar, por ser uma teoria sobre justiça, e em segundo, por ser uma teoria crítica: isto implica dizer que “o feminismo politiza tudo o que toca”. De fato, verificamos que o mesmo ocorre a partir da revisitação das noções do teatro épico de Brecht. Isso implica a revelação da face política de Agustina Bessa-Luís.

Nesse sentido, é premente ainda compreender o rico universo ficcional e social de Agustina Bessa-Luís, que joga, sobretudo, com a potência da intertextualidade e a complexidade do ser mulher; radicando uma genealogia ficcional de mulheres fortes e ilustres, cujas vozes conseguem, de modo crítico e feérico, permanecer no tempo.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Três Mulheres com Máscara de Ferro*. Lisboa: Babel, 2014.

_____. *A Sibila*. São Paulo: Mediafashion. Col. Folha de S. Paulo, 2017.

_____. **Fanny Owen**. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.

_____. **Vale Abraão**. São Paulo. Ed Planeta, 2004.

_____. **Kafkiana**. Lisboa: Babel, 2012.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUENO, Aparecida de Fátima. "Agustina, entre a História e a Ficção" In: *Estudos Agustinianos*. LEÃO, Isabel Ponce de. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009.

BULGER, Laura Fernanda. **As Máscaras da Memória**. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BURKE, Peter. (org). **A escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BRECHT, Bertold. **Escritos sobre teatro**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado: Ensaio de Literatura**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998.

DUMAS, Catherine. **Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campo das Letras, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2005.

HELENO, José Manuel. **Agustina Bessa Luís: A paixão da incerteza**. Lisboa: Edições Fim de Século, 2002.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Transfigurações de Axel**. Leituras de Teatro moderno em Portugal. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LEÃO, Isabel Ponce de. **Estudos Agustinianos**. Porto: Univ. Fernando Pessoa, 2009.

LIMA, Isabel Pires. “Um inédito de Agustina Bessa-Luís. Três Mulheres Com Máscara de Ferro: Cristalizações do Feminino”. Posfácio. **Colóquio/Letras**, n. 187, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo**. Existência e Literatura. Lisboa: Ed. Presença, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís: O Imaginário Total**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

PEREIRA, José C. Seabra. Relances no cosmograma crítico de Agustina. Prefácio. **Estudos Agustinianos**. LEÃO, Isabel Ponce de. Porto: Univ. Fernando Pessoa, 2009.

PESSOA, Fernando. **O Marinheiro**. Lisboa: Parque Expo S.A., 1997.

_____. **Páginas de Estética e Teoria Literárias** (textos prefaciados por G.R. Lind e J. P. Coelho) Lisboa: Ática, 1966.

SARRAZAC, Jean Pierre (org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

_____. **Poética do Drama Moderno**. De Ibsen a Koltés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCOTT, Joan. História das mulheres. **A escrita da História**. BURKE, Peter (org). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do Tédio**. Trad. Maria Luíza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TEIXEIRA, António Braz. Em torno do Teatro de Agustina Bessa-Luís. **Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís**, (org.) MENDES, Maria do Carmo; LEÃO, Isabel Ponce de. Braga, Edições Húmus, p.21-32 set. 2017.

**“JOB É O HOMEM MODERNO”: A MODERNIDADE, A DÚVIDA E
O MAL EM AGUSTINA BESSA-LUÍS
“JOB IS THE MODERN MAN”: MODERNITY, DOUBT AND EVIL
IN AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Rodrigo Valverde Denubila^{1}*

RESUMO

No ensaio “A educação na fé”, presente em *Contemplação carinhosa da angústia*, Agustina Bessa-Luís (2000) entende que a personagem bíblica Jó equivale ao homem moderno. Diante dessa percepção aparentemente anacrônica, investigam-se as razões envolvidas nessa aproximação por intermédio dos conceitos de moderno, de modernidade, de pós-moderno e de pós-modernidade, bem como pela temática fomentada pelo texto religioso, como o mal, o sofrimento e a natureza divina. Nesse percurso, ganham contornos aspectos estruturais e temáticos qualificadores da poética da romancista portuguesa, como a valorização da multiplicidade inerente ao romance como enciclopédia aberta, a pulverização de perguntas, a problemática do mal e a presença da angústia. Retoma-se a fortuna crítica acerca da autora pelas reflexões de Silvina Rodrigues Lopes (1992), assim como se vale das meditações sobre o moderno e o pós-moderno, bem como sobre o texto bíblico e sobre o mal com base em Frederico Lourenço (2017), Étienne Borne (2014), Harold Bloom (2005), Sigmund Freud (2011), Clément Rosset (1989), Andreas Huyssen (1991), Octavio Paz (2013) e Gianni Vattimo (1996).

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; *Contemplação carinhosa da angústia*; moderno; modernidade; mal.

ABSTRACT

In the essay “A educação na fé”, present in *Affectionate Contemplation of Anguish*, Agustina Bessa-Luís (2000) understands that the biblical character Job equates to modern man. Given this seemingly anachronistic perception, we investigate the reasons involved in this approximation through the concepts of modern, modernity, postmodern and postmodernity, as well as by the theme promoted by the religious text, such as the evil, suffering and divine nature. In this journey, structural and thematic aspects are gaining qualifying aspects of the poetics of the Portuguese novelist, such as the appreciation of the multiplicity inherent to the novel as an open encyclopedia, the spraying of questions, the problem of evil and the presence of anguish. The critical fortune about the author is resumed by the reflections of Silvina Rodrigues Lopes (1992), as well as the valley of meditations on modern and postmodern, as well as about the biblical text and evil based on Frederico Lourenço (2017), Étienne Borne (2014), Harold Bloom (2005), Sigmund Freud (2011), Clément Rosset (1989), Andreas Huyssen (1991), Octavio Paz (2013) and Gianni Vattimo (1996).

Keywords: Agustina Bessa-Luís; *Contemplação carinhosa da angústia*; modern; modernity; Bad.

¹ Doutor em Estudos Literários (Doutorado Direto) pela UNESP/FCLAr, com uma tese sobre a ficção de Agustina Bessa-Luís, produzida a partir da década de 1980. Foi Professor Substituto na UFTM e, atualmente, é Pós-Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/FCLAr, sob a supervisão da Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, com Bolsa CAPES/PNPD.



Introdução

Em “A educação na fé”, publicado na coletânea de ensaios *Contemplação carinhosa da angústia*, Agustina Bessa-Luís (2000, p. 338) diz: “Job é o homem moderno”. Quando retoma a personagem bíblica, a romancista portuguesa convoca cadeias associativas se valendo desse nome. Tal fato corrobora a construção rizomática do romance contemporâneo como enciclopédia aberta, sendo essa uma das marcas da poética da romancista portuguesa e da forma como as suas considerações são apresentadas. Na sentença que funciona como guia destas reflexões, há intrincado caminho entre as concepções de tradição (discurso religioso, reflexão sobre o mal) e a de modernidade (característica psíquica do mundo moderno).

A autora liga o aparentemente distante, o que está ao gosto do romance como enciclopédia aberta. A afirmação permite, então, sendas interpretativas que dialogam com outros ensaios e com a entrevista *Agustina por Agustina*, quando aponta, por exemplo, como o desejo de recolocar Deus em seu lugar privilegiado qualificaria o século XXI. Percepções como essas ajudam no reconhecimento de como a escritora foi grande intérprete do seu tempo psicocultural em prolífica obra que atravessa a segunda metade do século XX e que adentra na primeira década do século XXI.

Quatro momentos marcam este percurso reflexivo sobre a cosmovisão de Agustina Bessa-Luís, sobre o moderno, sobre a narrativa de Jó e sobre o mal; todavia, reconhece-se de antemão a brevidade da ponderação apresentada, pois essas temáticas precisam de amplo debate. No primeiro momento, discutem-se aspectos da poética e da mundividência da romancista que auxilia no entendimento de por que “Job é o homem moderno”. No segundo, privilegia-se a relação moderno e modernidade, afinal de contas, o que é o homem moderno identificado na frase, assim como se continua a discutir particularidades da produção agustiniana. No terceiro, investiga-se a tradição exegética da personagem bíblica para, dessa forma, compreender-se a junção entre o homem moderno e Jó, conseqüentemente, quais qualidades a personagem traz. Por fim, o episódio bíblico fomenta a discussão sobre o mal, tema de predileção da autora.

Um

Agustina Bessa-Luís representa um dos nomes-chaves da literatura portuguesa do século XX. Cartografa afetos e fatos qualificadores do hoje, contudo alicerçados no ontem. Em movimento crescente, precisa de ser lida como pensadora voltada ao imaginário luso, entretanto, em maior grau, ao Ocidental. Fato esse que ajuda na construção do caráter enciclopédico da poética agustiniana, em que aparecem ampla gama de saberes e de áreas do saber, como a filosofia estética, a moral, a existencial, bem como a ponderação sobre a teologia e sobre a História. Em vista disso, torna-se interessante vislumbrar como descreve seu método de observação:

Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos da

minha época. A minha tarefa é compreendê-los, tentando arrancá-los à circularidade das verdades que a angústia e o tédio autorizam num tempo medido entre a vida e a morte. (BESSA-LUÍS, 2000, p.23)

As palavras acima identificam o movimento pendular afetivo entre a angústia e o tédio qualificador da existência humana, sendo esta, nas palavras da autora, “o tempo medido entre a vida e a morte”. A angústia se apresenta como termo caro ao campo semântico da autora quer em seus romances, quer em seus ensaios, como exemplifica o título da coletânea *Contemplação carinhosa da angústia*.

Ao ser “uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos da minha época”, Agustina Bessa-Luís (2000) aborda esses elementos sem rodeios otimistas, o que faz com que surja ao mesmo tempo a angústia estrutural dos seres, o caráter trágico da existência e o tom cruel de muitas narrativas como *As pessoas felizes*. Entende-se o trágico como a maior presença de interrogações do que de respostas. Assim, avultam-se a ausência de sentido unitário e a de justificativa harmônica existencial como marcas do trágico, o que provoca a angústia – afeto demarcador do homem como ser que sofre a ação do tempo e da contingência e que se sente perdido em busca de respostas. Ao longo da ponderação agustiniana, tal fato se desenha tanto quando costura os caminhos ambíguos e ambivalentes de suas personagens, assim como quando apresenta os caminhos ambíguos e ambivalentes de sua leitura da contemporaneidade.

A busca por significação configura-se como um dos eixos da existência humana e as diferentes respostas ofertadas marcam a história do pensamento ocidental dos pré-socráticos aos pós-modernos. Nesse cenário em que se entreveem respostas diferentes para as mesmas perguntas, Agustina Bessa-Luís (2000) investiga a tradição (filosófica, histórica e religiosa) para encontrar contradições e formações discursivas, como exposto no ensaio “A educação na fé”, em que apresenta a sua visão de modernidade como virada epistêmica formada por forças contrastantes e complementares: “Mas se contemplarmos a oração de Job, vemos nela o padrão da dor humana que atinge sobretudo o tempo da razão” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 338). O “tempo da razão” equivale ao mundo; contudo, para investigar o mundo moderno e o padrão da dor humana, ela se volta ao discurso bíblico. A dinâmica argumentativa priorizada pela romancista visa à busca de relações e de complementariedades; não de exclusões. Isso faculta a lógica aditiva frente à alternativa.

Como referido, quando contempla o mundo moderno, Agustina Bessa-Luís (2000, p. 338) destaca: “Job é o homem moderno”. Mas o que significa ser um homem moderno? Como o discurso bíblico se relaciona com a realidade moderna? Antes de destrinchar essa oração, cabe distinguir, portanto, o que se entende por moderno e por modernidade - conceitos polissêmicos -, assim como realizar incursões sobre o pós-moderno e a pós-modernidade estabelecendo como eixo as reflexões da romancista.

Dois

O mundo moderno possui quatro momentos-chave iniciados nos séculos XV e XVI, quais sejam, a volta, no humanismo renascentista, do culto à razão caracterizador do pensamento grego clássico do século V a.C. frente ao ideário escolástico cristão medieval; a expansão marítima e formação de um pensamento eurocêntrico alicerçado na relação endógeno e exógeno; a reforma protestante estabelecendo outras morais frente ao ato religioso; a revolução científica modificando o entendimento sobre os fatos naturais. Na concepção de Gianni Vattimo (1986, p. XVIII; grifo do autor), em *O fim da modernidade*, o mundo moderno traz a concepção de progresso, de linha ascendente: “O progresso também se torna *rotina* porque, no plano teórico, o desenvolvimento da técnica foi preparado e acompanhado pela ‘secularização’ da própria noção de progresso”. A secularização consiste em afastar o aspecto religioso em detrimento do científico.

Altera-se, assim, dialogando com Octavio Paz (2013), em *Os filhos do barro*, o sentido do tempo. Na lógica católica e do mundo medieval, consoante com a argumentação do poeta e pensador mexicano, a semântica da existência e a do tempo se configuravam no tempo sem tempo da eternidade do plano divino, pois “o tempo perfeito é atemporal” (PAZ, 2013, p. 22), assim como o espaço do divino é o da unidade e o da eternidade. Nas sociedades medievais, monárquicas, cristãs e europeias: “A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de sucessivas mudanças, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal” (PAZ, 2013, p. 22).

No mundo moderno, há a secularização da existência à proporção que se intensifica a importância da História. O ser passa a sentir e a ofertar os valores em si mesmo - não que não fosse assim antes, porém as dinâmicas psicossociais e os entendimentos coletivos eram outros. O progresso como desenvolvimento do espírito e da sociedade enquanto rumo ao melhor, ao mais moderno, ao mais científico, se exterioriza como lógica imperativa e o sentido do tempo se altera. Afasta-se da lógica teológica cristã como eixo privilegiado em detrimento da razão humana. Isso, sobretudo, não implica extinção da religião, mas sim a modificação do discurso religioso que tenta se aproximar da razão e da lógica matemática.

Acerca da modernidade, compreendem-se os aspectos psicoculturais envolvidos nas alterações da configuração da realidade e da mentalidade medievais para as do mundo moderno. O sufixo *-idade* oferta valor de identidade, de configuração emocional e identitária. Muda-se, dessa forma, a relação do sujeito com o mundo fenomênico, com os outros e consigo mesmo. Todavia, tais alterações psicossociais são lentas e não excludentes, logo, não se apaga a urgência humana da transcendência. O ser se entende como ente dotado de consciência, de valores e de autoconsciência, ou seja, se seculariza. Há um lado envolvendo dinâmicas históricas e outro envolvendo dinâmicas afetivas e emocionais, mas, claro, moderno e modernidade se coadunam e até mesmo se confundem. Com a modernidade, a semântica passa a ser construída no Eu e,

nesse ambiente, a razão ganha local de destaque como doadora de sentidos para a existência à medida que fomenta o mundo moderno alicerçado na evolução técnica e na científica.

O ente humano pensa e entende o mundo com base na sua subjetividade e nas suas capacidades, logo, sabe que pensa e que apreende as coisas apenas em si e com os seus sentidos, portanto, não acessa a Verdade, mas sim sente a historicidade e a contingência. Com a ascensão do Eu, desanuviam-se as potencialidades, os limites e as falhas da razão, bem como o arbitrário da linguagem, conforme identifica Julia Kristeva (2014), em *História da linguagem*. Tais fatos implicam consequências emocionais e a excrecência da angústia como afeto qualificador da modernidade, assim como identificado por Sigmund Freud (2011), em *O mal-estar na civilização* – civilização esta entendida como sinônimo de modernidade. Usar a linguagem equivale despertar “as coisas do silêncio que foram criadas” (BESSA-LUÍS, 2000, p.16). Ao reconhecer o *silêncio* em que as coisas foram criadas, logo, o arbitrário da linguagem, pois o fundamento enquanto verdade está mudo, o que não significa que não exista, mas sim que não se apresenta de forma lógica, o inteligível e o espírito esbarram no ininteligível, ou seja, no ilógico, no inexplicável.

Com o ilógico e com o inexplicável, assinala Agustina Bessa-Luís (2000, p. 91; grifos da autora), intensifica-se a presença da angústia e esta sobremodo marca afetivamente os seres da modernidade, pois a “*angústia* seria o sentimento da temporalidade humana”. Se o mundo moderno modifica a concepção de tempo e semelhantemente produz afetos como a angústia, uma vez que esta se liga ao tempo e o mundo moderno altera o sentido desse, consoante com Octavio Paz (2013).

Quando valoriza a importância da memória por intermédio do conceito memória do amor, central à produção da autora, Agustina Bessa-Luís acentua o tempo de uma vida como conjunto de conexões abertas e até mesmo ambíguas deixadas pelo ser. Isso acontece, quando biografava a poeta Florbela Espanca, na medida em que a romancista portuguesa realiza esse movimento ao apontar não único caminho para explicar a semântica dessa existência, mas sim rizomáticos e contrastantes desenhos para esse ser. Mas a pluralidade fomenta a angústia da indefinição, de certa forma, inexistente quando o mundo se funda na centralidade do argumento divino ou de uma única lógica impositiva para explicar a realidade.

O mundo medieval aproxima Deus dos homens com preponderância do primeiro; o mundo moderno se afasta de Deus e se aproxima dos homens pelo “tempo da razão”; o pós-moderno se afasta dos homens e novamente tenta se aproximar de Deus. Contudo, o ser humano pós-moderno não mais consegue se aproximar de Deus como antes e nem sentir a centralidade da razão como responsável pelo desenvolvimento ético e humano dos seres. Há outros tempos, outros fatos e outras mentalidades. Em entrevista realizada em 1986, quando interrogada sobre o aumento no número de pessoas religiosas, a romancista apresenta o seu entendimento para o século XXI. Agustina Bessa-Luís (1986, p. 35) entende que o foco não

deveria estar mais nas ciências e nas tecnologias, sim no desejo de retomada do sentimento religioso, “porque volta a necessidade de pôr Deus no seu lugar. Deus humanizou-se demasiado e o ser humano quer um Deus à distância, porque a perfeição tem que estar a distância. [...] de maneira que não me admiro nada que haja um recrudescer das religiões e dos mitos”.

A reflexão agustiniana, tanto sobre o aspecto existencial do homem, quanto sobre a modernidade, constantemente, dialoga com a necessidade de significação e se aproxima da ânsia de transcendência. O desejo de “pôr Deus no seu lugar” relaciona-se, portanto, com a ruptura da concepção essencialista de Verdade. A reflexão sobre o mal - um dos temas de predileção de Agustina Bessa-Luís - associa-se à temática religiosa, assim como se apresenta também como marca da transição entre o mundo moderno e o pós-moderno, bem como se configurou entre o medieval e o moderno. A autora não realiza um estudo sobre a essência da fé, mas sim sobre a necessidade antropológica dessa mesma fé.

“Deus humanizou-se demasiado” ao longo da alteração social e epistêmica, características do mundo moderno e, conseqüentemente, na consciência da modernidade. Deus se humanizou tanto ao longo do mundo moderno, que os nazistas se deram o direito de escolher quem viveria e quem morreria, quem estava na esfera do bem e quem estava na esfera do mal. O mundo pós-moderno e a conseqüente pós-modernidade iniciariam na seqüência da divulgação das atrocidades cometidas na II Grande Guerra, conforme atesta Andreas Huysen (1991), em “Mapeando o pós-moderno”. Tal fato, sobretudo, não representa que se saiu de uma lógica para adentrar a outra, mas sim que compreensão diversa da dominante nos últimos séculos surgiu.

O progresso ofertado pela razão aconteceu, o mundo tecnologicamente melhorou, bem como hoje sofre-se menos de enfermidades pelos avanços científicos. Mas o progresso pode servir para matar melhor, para impor lógicas de extermínio mais efetivas e mecânicas. Portanto, progresso não implica melhoria ética, sendo este termo entendido como o conjunto de relação entre os homens, de acordo com Sigmund Freud (2011, p. 90), em *O mal-estar na civilização*: “Entre as últimas, as que concernem às relações dos seres humanos entre si são designadas por ‘ética’”. Tais relações são balizadas por juízos críticos que atendem pelo nome de moral, que se aliança com concepções como a de bem e como a de mal. Mas as ideias de bem e de mal podem ser relativas, pois valores são subjetivos. Ética e moral possuem, pois, intrincada relação.

Não sentir o terreno sólido da Verdade e a crise da razão pós-1945 configura-se como força centrífuga de dissipação da angústia como potência da indeterminação. Nesse sentido, aponta Agustina Bessa-Luís (1986), na atualidade, há anseio de recolocar a transcendência em local privilegiado, pois essa ofertava conceitos claros, o que auxilia no afastamento do incômodo da dúvida. Revalorizar o religioso - nunca inexistente nesses séculos - funciona, portanto, como tentativa de (re)estabelecer sentido pretérito e translúcido para a existência após a falência da razão como fomentadora de um mundo melhor e de relações mais éticas.

Como “testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos”, Agustina Bessa-Luís sabe que as estruturas do pensamento e a forma de decompor o plano sensível significativamente mudaram a partir de 1945. A obra dela, iniciada em 1948, com a publicação de *Mundo fechado*, atravessa a segunda metade do século XX e, como um sismógrafo, mostra percursos e poéticas caras ao novo momento, mas também ao anterior, o que ajuda a garantir o cariz enciclopédico de sua obra. Se a metaficção historiográfica surge em obras como *Crónica do cruzado Osb.*, igualmente, o sentido do discurso religioso ganha densidade em *Um bicho da terra*.

Agustina Bessa-Luís vale-se de ambivalências e de ambiguidades ao construir sua analítica da modernidade, à medida que aponta a centralidade da categoria existencial fundamental da angústia, principalmente na sequência da crise da razão. Ambivalências e ambiguidades chamam o erro - termo lido como a possibilidade de disjunção de caminhos, conforme exemplificam obras como *A corte do Norte*. Leia-se, então, esta significativa apreensão retirada de *Dicionário imperfeito*:

Quando uma sociedade aceita o significado de alguma coisa, a dúvida instala-se imediatamente, porque a sociedade compreende que toda a tentativa de reduzir as coisas a uma discriminação implica um erro. Dizem. Por isso, no domínio da política ou no domínio religioso, depois dos primeiros esclarecimentos e configurações que conduzem a uma norma, surge a contradição como medida que estabiliza a função da consciência. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 56)

A ponderação aborda a subjetividade envolvida na noção de verdade. Esse ponto aparece quer na construção ficcional, quer nos ensaios críticos, pois a romancista recorrentemente aponta como axiologias de certos grupos foram transformadas em verdades coletivas: “Continuamente se confunde a verdade como as realidades a que nos afeiçoamos, a nossa moral, a nossa visão estética do mundo, os nossos gostos” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 346). Em outro momento, frisa: “Até hoje ninguém sabe o que ela [a verdade] é a certo” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 24). Com expressões distintas, a autora pontua a inacessibilidade da Verdade como valor último e aplicável à totalidade. E, assim, “a dúvida instala-se imediatamente” após estabelecidas definições, já que dentro do definido há o arbitrário e os que não cabem dentro da definição. Neste sentido, em crônica que homenageia a autora, António Lobo Antunes (2017, p. 11) entende: “Os livros de Agustina são um alimento difícil porque a transgressão sistemática dos nossos conceitos racionais é metodicamente eficaz, substituindo-os por uma espécie de nudez primordial.”

Ao balizar a dúvida e a relatividade, Agustina Bessa-Luís (1986) reconhece como a realidade estabelecida por uma gama de pessoas altera a configuração identitária e subjetiva de outras. Quando determinado grupo diz o que é certo, o moralmente desejado, ou seja, confunde a sua verdade com a Verdade, seres fora dessa moral e desses gostos determinados como corretos passam a habitar a esfera do errado e até mesmo do mal. As navegações que ajudam

na construção do mundo moderno se apresentam como importantes nesse quesito, já que o bom estava no catolicismo e o diabólico nos costumes locais. Hoje a lógica se inverteu. Aqueles que almejam impor sua verdade como imperativa ocupam a esfera do mal, possuem “o fantasma da pretensão político-civilizadora” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 343). Contudo, durante séculos, padres jesuítas habitaram a esfera do desejado e do correto e a impuseram aos estabelecidos como diferentes. Todavia, tanto o lado eufórico, quanto o disfórico são construções discursivas ficcionais que alteram relações entre os seres e os conceitos que os circundam. Retoma-se igualmente a discussão sobre o arbitrário da linguagem.

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991) vale-se de percepção similar quando estabelece o conceito de cêntrico e o de ex-cêntrico. No primeiro, identifica as ficções desejadas; no segundo, as indesejadas. Ambas imperam na forma como a realidade é lida e decomposta pelos homens. Nessa linha argumentativa, a crítica canadense identifica como a ficção pós-modernista, no tempo pós-moderno, se volta aos silêncios da História aspirando a apontar arbitrariedades e injustiças, assim como estéticas e plasticidades do passado se misturam com as do presente para quebrar com a tradição da ruptura, segundo Octavio Paz (2013). Retomando termos agustinianos, autores diversos almejam instalar a dúvida “imediatamente, porque a sociedade compreende que toda a tentativa de reduzir as coisas a uma discriminação implica um erro”; discriminação no sentido de diferenciar, de determinar. Erro, como pontuado, como possibilidade de outro caminho, logo, como bifurcação, como rizoma, como errância.

Realizado este sucinto percurso sobre o moderno e a modernidade ainda fica a necessidade de ponderar por que Agustina Bessa-Luís aproxima Jó do homem moderno. Sabe-se que marcam o homem moderno a crença na razão e no progresso, bem como possui outra experiência do tempo à medida que sente o mal-estar da civilização e a angústia. O homem moderno busca explicações em si, pois se afasta de deus e se seculariza. Mas Jó também procurou explicações para suas vivências, questionou-se e até mesmo interrogou a Deus à proporção que conhece com base na experiência do mal e do limite da razão.

Três

Quando argumenta que “Job é o homem moderno” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 338), a autora utiliza jogos relacionais e a aporia do mal, ao convocar a sabedoria hebraica. Chama conceitos que se expandem em associações e que abrem campos semânticos diversos. Tal atitude faculta a feição rizomática característica da argumentação, isto é, a conexão do que parecia distante, como a personagem bíblica Jó do universo hebraico e o mundo moderno iniciado a partir dos séculos XV e XVI.

Antes se interrogou o motivo de Jó ser o homem moderno. Em vista disso, foi necessário identificar o que seria o homem moderno, por conseguinte, o que seria o mundo moderno e a modernidade, pois Agustina Bessa-Luís construiu uma generalização mediante a metáfora

estabelecida, em termos morfosintáticos, entre o sujeito “Jó” e o predicativo do sujeito “homem moderno”. Ou seja, ligou qualidades ao sujeito de forma direta. Todavia, a aproximação possui traços irônicos, uma vez que não há redenção para o homem moderno como, de certa forma, houve para Jó. Por outro lado, ambos não conseguem obter as respostas almejadas.

Se Jó traz qualidades a ponto de elas serem as do homem moderno, então, quais são? Em *O problema do mal: mito, razão e fé*, Étienne Borne (2014, p. 91) acentua:

O velho Jó é todo o povo judeu reunido numa única figura, sofredor, pedindo razão ao seu destino; ele também é o filósofo, refletindo sobre o paradoxo da condição humana, transformando a afirmação em interrogação. Em Jó, a consciência judia e a filosofia sentem o mal como paixão e pensamento.

Há elementos no trecho supracitado que dialogam diretamente com o processo de composição da autora. Jó transforma “a afirmação em interrogação”, Agustina Bessa-Luís privilegia movimento similar, conforme atestam duas paradigmáticas sentenças. A primeira encontra-se no romance *As pessoas felizes*, de 1975: “Não há uma resposta que não se possa transformar numa pergunta” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 90). A segunda está em *Agustina por Agustina*: “Penso que o diálogo só acontece quando a dúvida se instala” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 11). Pode-se também - como complemento desta discussão - convocar a reflexão citada sobre a contradição retirada de *Dicionário imperfeito*.

O ponto-chave da metodologia argumentativa agustiniana consiste em indicar arbitrariedades à medida que reconhece a força das perguntas e a qualidade ambígua e subjetiva das respostas. Estas últimas antes ofertadas pela lógica inerente aos grandes sistemas metafísicos interpretativos caros ao pensamento forte, como o cristianismo e o marxismo. O cristianismo oferece sentido à existência apesar das inúmeras contradições existentes na *Bíblia*, conforme atesta Frederico Lourenço (2019, p. 19): “[...] nem todos os livros pressupõem o mesmo entendimento do Deus de Israel”. Hoje, no pós-moderno, generalidades e teleologias estão em choque pelos mecanismos fragmentados e falhos frutos do pensamento fraco, conforme explica Gianni Vattimo (1996), em *O fim da modernidade* - falhos no sentido de compreensão da especificidade e da relatividade das respostas oferecidas. Na esteira dessa reflexão, quando discute o romance contemporâneo como enciclopédia aberta, compreende Italo Calvino (1990, p. 131): “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla”.

A interrogação enfraquece o pensamento forte intrínseco aos modelos metafísicos, políticos e religiosos. Todavia, ela faz parte da estrutura e da semântica do episódio de Jó e este representa o homem moderno, na concepção agustiniana. Se tudo pode ser transformado em pergunta, então, não existe resposta definitiva quer vinda da ciência, quer vinda da transcendência, o que cria o impacto da ausência de certeza e a excrescência da tonalidade afetiva da angústia. O sistema religioso equivale a um doador de valores e de sentidos para a existência. Sofre-se, na

vida terrena, para usufruir as maravilhas do paraíso, mas antes dele o ser passa pela dor da vida terrena. A fé religiosa expressa a crença na explicação ofertada por determinado sistema aceito pelo indivíduo como fomentador da verdade e questioná-la pode acarretar conflitos, no caso de Jó, com Deus e com as outras personagens.

Agustina Bessa-Luís (2000) têm ciência das contradições do discurso religiosos, mas igualmente tem ciência de que a necessidade de religião revela aspectos da condição humana que busca significância para si e no além de si. Dessa forma, os seres aspiram a negar a crueldade e suficiência do real. Em vista disso, em *O princípio da crueldade*, Clément Rosset (1989, p. 13) pondera sobre os mecanismos compensatórios empregados ao longo da história das ideias para mascarar o mistério da existência:

O pensamento da insuficiência do real – a ideia de que a realidade só poderia ser filosoficamente levada em conta mediante o recurso a um princípio exterior à realidade mesma (Ideia, Espírito, Alma do mundo, etc.) destinado a fundá-la e explicá-la, e mesmo a justificá-la – constitui um tema fundamental da filosofia ocidental.

Sistemas metafísicos e teleológicos, quer religiosos, quer políticos, estes, principalmente, na Modernidade, oferecem significâncias aos seres à medida que aspiram a apagar a crueldade do real, segundo entende Clément Rosset (1989, p. 16), em *O princípio da crueldade*: “Por crueldade do real entendo em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade”. Enfatiza-se a urgência do trágico pela força mais das perguntas do que das respostas. Movimento epistêmico encontrado tanto no episódio de Jó, quanto na argumentação agustiniana. Traceja-se um caminho a encarar o nada, o tempo, o incerto e o mal. A natureza trágica da realidade equivale ao entendimento de como a essência não se apresenta e, assim, aquela se mostra como suficiente, ou seja, sem sentido para além da realidade factual.

Clément Rosset (1989) assinala que o termo crueldade possui a mesma raiz de cru. Especificar a crueldade da realidade significa lê-la de forma crua, despida dos seus ornamentos, consequentemente, enxergar a existência de forma similar à proporção que se tenta responder: o que é a condição humana sem os adornos metafísicos? Após o conjunto de falências dos grandes sistemas doadores de sentido, principalmente, no mundo pós-moderno, a força do nada como o indefinido ganha volume, pois o pensamento forte quebrou e, assim, o homem se depara com diferentes ruínas - outro termo caro ao campo semântico a obra de Agustina Bessa-Luís. No entanto, como a filosofia inerente ao Romantismo ilustra, o sentimento de mal-estar diante da configuração do mundo moderno aliada ao sentimento da modernidade como progresso e melhoria ética e tecnológica caracteriza o homem. Mal-estar também sentido por Jó.

Jó representa o ser que pergunta, porém não obtém resposta. Apesar de dialogar com outras quatro personagens (Elifaz, Bildade, Sofar e Eliú), ele se depara com discursos mais acusativos do que explicativos para justificar a condição sofridora. Nesse sentido, a multiplicidade de vozes corrobora a ausência de sentido do sofrimento que não seja a arbitrariedade divina, segundo

atesta Frederico Lourenço (2017). Jó sofre provações e necessita de encontrar o sentido delas em si mesmo, em sua crença, em sua individualidade, termo este caro ao mundo moderno. Lança perguntas e busca razões: “Instrui-me, e eu me calarei; dai-me a entender em que errei! Como podem ser ofensivas palavras justas? E como podeis me censurar e repreender? Seriam palavras o que pretendeis censurar? Acaso, o desesperado fala ao vento?” (BÍBLIA, Jó, 6, 24-26). Nos capítulos finais, Deus se irrita com as perguntas da personagem e fala com o sofredor não para se justificar, porém para afirmar a soberania divina e os limites da razão humana. Assim, apesar das muitas personagens, Jó não obtém respostas e continua a se sentir angustiado.

Nesse sentido, diz a personagem: “Por isso não mais calarei minha boca; falarei na angústia do meu espírito, farei queixa na amargura de minha alma” (Jó, 7, 11). Parte das personagens e o narrador em terceira pessoa onisciente agustiniano fazem a mesma coisa, isto é, lançam perguntas e reafirmam a angústia de não obterem respostas. Metodologia estrutural com efeitos semânticos em *Jó* e igualmente metodologia estrutural e com efeitos semânticos em Agustina Bessa-Luís. Por outro lado, apesar do seu caráter angustiante, a inquirição fortalece o espírito, pois fomenta a certeza da incerteza, a importância de (re)avaliar valores e os limites da autossuficiência e da capacidade de compreensão, como acontece no episódio bíblico.

A dúvida igualmente simboliza uma das bases da modernidade filosófica, conforme elucida René Descartes, no *Discurso do método*. Todavia, o racionalismo cartesiano significa o uso da razão para entender melhor a realidade e, desse modo, melhor entender a Deus. Com a instauração da dúvida, estabelece-se um método que visa à obtenção de respostas. Nesse processo, toma-se “contacto com a dor humana e com a fragilidade dos seus conceitos” (BESSA-LUÍS, 2000, p.339). A fragilidade dos conceitos equivale a sentir a incerteza como parte elementar da existência e ter contato com a relatividade dos conceitos estabelecidos como definidores da existência equivale a perceber a angústia da incerteza como parte responsável pelo desejo de recolocar Deus em seu devido lugar na contemporaneidade.

Étienne Borne (2014, p. 91) identifica em Jó elementos que Agustina Bessa-Luís considera formadores do mundo moderno e caros ao campo semântico discutido ao longo da vasta obra da autora lusa, como a angústia da dúvida e presença do mal “como paixão e pensamento”. O episódio bíblico focalizado permite, pois, o movimento entre temas clássicos bíblicos e temas contemporâneos, pois vislumbra o “paradoxo da condição humana” (BORNE, 2014, p. 91) de ontem e de hoje, como reconhece Agustina Bessa-Luís (2000). Nota-se, portanto, como *Jó* ensina, em um primeiro momento, sobre a arbitrariedade e sobre a dúvida.

Esse texto faz parte dos livros sapienciais da Bíblia, seção esta que visa a apresentar como a sabedoria quer ancestral, com os *Salmos*, quer “existencial”, com *Jó* e *Eclesiastes*, chegou aos homens. Nesse sentido, em “Hebreus: Jó e Eclesiastes”, presente em *Onde encontrar a sabedoria*, Harold Bloom (2005) dá especial relevo ao livro de *Jó* e ao *Eclesiastes*. Então, além dos elementos apresentados, como Jó oferece sabedoria aos homens, em especial, ao homem moderno? A pergunta é pertinente, já que Agustina Bessa-Luís (2000) o coloca como o sujeito do predicativo moderno, assim como essa problemática aparece explícita no texto bíblico:

“Mas a sabedoria, onde é que se encontra? Onde está o lugar da inteligência” (BÍBLIA, Jó, 28, 12). Essa inquirição ilustra a contemporaneidade do texto bíblico valorizada por Agustina Bessa-Luís (2000).

No caso de Jó, a personagem bíblica ensina a negação do aspecto autossuficiente e autojustificado da existência à medida que ganham força a contingência e a consciência do pó, termo este recorrente ao longo do texto bíblico focalizado. O homem moderno creu conseguir ir além do que realmente conseguiria. Harold Bloom (2005, p. 17) discute como a literatura da sapiência não traz conforto, pois “ensina a aceitar os limites naturais”. Em *Jó*, texto “complicado e ambivalente” (BLOOM, 2005, p. 25), o discurso final de Deus revela esse aspecto e, no mundo moderno, a fé na razão encobriu a condição suficiente dos homens, isto é, os limites da compreensão e da consciência dos seres. De forma retórica para demarcar isso, Deus responde a Jó com outras perguntas sobre os enigmas do universo.

A personagem bíblica tenta ir além do que realmente podia ou conseguiria. O homem moderno também. Desse modo, outro ensinamento ofertado por Jó se alicerça no fato de que o ser humano precisa igualmente questionar a crença de que merece sempre o melhor, principalmente, se age de forma correta. A relação causa e efeito não é lógica, bem como o mal existe. A ideia de construção de um mundo superior é cara ao mundo moderno e à consciência da modernidade. Por outro lado, o juízo da falência do ideal de progresso como avanço ético e existencial auxiliou na composição do pós-moderno e da pós-modernidade, principalmente, na segunda metade do século XX. Não à toa a crise da razão simboliza uma crise existencial, já que esta funciona como depositário das esperanças. Crise lida no sentido de busca de outros caminhos após o percorrido não ser mais o ideal.

Jó também demonstra que não se deve cobrar explicações de Deus; todavia, Ele foi intensamente questionado após a divulgação da existência dos campos de concentração. Nesse ambiente, os termos para a reflexão contemporânea sobre o mal se delineiam, conforme atesta a filosofia de Hannah Arendt. O discurso final de Deus no redemoinho demonstra como o ser humano representa algo pequeno para cobrar explicações divinas, assim como, em outros momentos, o silêncio transcendental revela como o sentido unitário não existe ou não se entrega. A grandiosidade de Jó vem do fato de ele, apesar da arrogância de exigir explicações de Deus, no fim, saber que é pequeno na sua resiliência e na lida com a intensidade de sua dúvida. Aí se traceja o lado irônico da associação agustiniana da personagem bíblica com o homem moderno, pois este se achou Deus e se descobriu Jó. Um Jó arrogante e sofredor que não sabe reconhecer a sua pequenez. Ao privilegiar a razão, o homem moderno se sente mais digno e grandioso do que realmente é; no entanto, ainda continua incapaz de responder inquirições básicas sobre o sentido da existência apesar dos avanços tecnológicos.

A oração presente em “Educação na fé” aproxima o “homem moderno” e “Jó” mediante o sofrimento. Nota-se como a autora optou pelo uso do artigo definido “o”, em vez do “um”. O uso do artigo definido implica reconhecer que a personagem bíblica foi o precursor da modernidade antrópica. Os sentidos de “Jó é um homem moderno” e “Jó é o homem moderno”

são distintos. A romancista reconhece que Jó foi o “primeiro exemplar” de ser humano sofredor e de indivíduo que sentiu o mal em sua existência, mas também de ser que questionou e que exigiu explicações à transcendência. Em *O Manto*, Agustina Bessa-Luís (2016) se vale de ideia similar quando parte do pressuposto de que todos os seres humanos são filhos e filhas de Jó. O título previsto para a obra de 1961 era *Os outros filhos de Job*, porém a ideia de um manto que cobriu o pai e agora cobre toda a descendência oferece mais intensidade simbólica ao não oferecer associação tão direta

Com tal escolha, evidencia-se a potência semântica presente em *O Manto* à medida que ilustra a “sabedoria do aniquilamento” (BLOOM, 2015, p. 43), isto é, a condição sofredora, questionadora e de pó dos seres. O manto de Jó comum a todos é talhado na subjetividade de cada ser e no tempo de uma vida. Entender o simbolismo do manto de Jó representa ato de sabedoria, em que o homem (moderno e pós-moderno) precisa de aprender o que a personagem bíblica aprendeu. A subjetividade necessita de notar os meandros da existência entre o glorioso e o absurdo. Como frisa o crítico norte-americano, a sabedoria é severa e trágica; não representa algo confortável tanto em *Jó*, quanto no *Eclesiastes*: “Se, em Jó, a sabedoria é cara demais para ser confirmada, em Coélete [*Eclesiastes*], todo o saber se torna pessoal, fragmentos de uma confissão” (BLOOM, 2005, p. 40). Em *Jó*, retomando Étienne Borne (2014), a força das perguntas, ou seja, a ausência de sabedoria única “cara demais para ser confirmada”, se revela de forma evidente. Por outro ângulo, talvez a sabedoria única ofertada seja que não existe uma única resposta, conforme defende Agustina Bessa-Luís.

Eclesiastes representa o livro da graça no sentido de que você existe por vontade divina e que, no seu lugar, poderia haver apenas pó se Deus assim quisesse. Harold Bloom (2004) identifica temas como destino e acaso, típicos do ideário pagão, nesse livro da sapiência. Segundo a argumentação dos livros sapienciais, há fina linha, sem a presença divina, entre o ente e o nada. Aprender a pequenez e os limites do humano ajudam na percepção das grandiosidades, argumenta Agustina Bessa-Luís (2016) dialogando com *Jó*. Mas antes de o homem se colocar como centro, como faz no mundo moderno, precisa de compreender que poderia não haver nada, que há limites para o explicável, que a dúvida existe de forma intrínseca, angustiante e que esses traços definem a existência humana, isto é, antes de se achar Deus, o ser humano precisa compreender que é mais pó do que Deus.

O homem moderno se esqueceu disso, mas a filosofia romântica e a existencial, principalmente, de Soren Kierkegaard funcionam como lembretes. Constantemente carregando o manto de Jó, o ser busca semânticas para si e para a existência ao longo da duração da vida, marcada pela historicidade e pela mortalidade, até quando “acaba a história do homem” e este “cai no pó”. Ao se interrogar por que sofre e por que o mal existe e aflige quem não cometeu faltas, Jó se depara com a condição suficiente, isto é, com os limites das explicações e aí está o ato de sabedoria. Reconhecer o princípio da realidade suficiente significa despi-la da metafísica e encarar essa nudez, ou melhor, a condição de pó. De forma complementar, já que o ser existe por vontade divina, Jó mostra a sabedoria no sofrimento, por sua vez, os limites da autossuficiência e do autojustificado, mas não, como pontuado, a ausência da dúvida. Tal percepção

soa mais como antimoderna do que moderna. Por outro lado, segundo Octavio Paz (2012), o desejo de não ser moderno ao estabelecer rupturas se configura como um dos aspectos-chave do moderno e do espírito da modernidade.

O mundo moderno, conforme apresentado, equivale ao “tempo da razão” (BESSA-LUÍS, 2000, p.338), ou seja, do homem mergulhado em sua interioridade, em sua lógica argumentativa e explicativa, mas também em paradoxos. De forma geral, a narrativa bíblica e a agustiniana são ricas exatamente por sua ambiguidade, ou seja, possibilidades de leituras divergentes, logo pelos paradoxos que carrega. Nesse sentido e reconhecendo certa ironia, a autora entende a personagem bíblica como o homem moderno, porque Jó simboliza a busca da razão, mas também simboliza o ser que percebe limites. Mas existe o paradoxo qualificador dessa narrativa, então, qual é e também por que Agustina Bessa-Luís se interessa por esse tema?

Quatro

Etienne Borne (2014, p. 91) reconhece o “paradoxo da condição humana” (BORNE, 2014, p. 91) existente na narrativa de Jó, mas também (ou principalmente) da natureza de Deus. Frederico Lourenço (2017, p. 64) toca nessa questão, quando acentua que Jó “levanta [...] as perguntas fulcrais sobre a existência de Deus e, existindo Ele, sobre a sua natureza”. Mas qual face da natureza de Deus? A do mal.

A ponderação acerca do mal faz parte da temática-chave da romancista, conforme atesta Silvina Rodrigues Lopes (1992), em *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*, especificamente, no capítulo “O mal. Job. Hamlet”. Em relação à personagem bíblica, a crítica portuguesa entende: “A prosperidade de Job, que admite amar a Deus sem precisar de uma razão, assinala a impossibilidade de ser em absoluto alheio ao mal: o sofrimento não é esquecido” (LOPES, 1992, p. 71). A personagem pode amar a Deus sem uma razão, mas ela almeja saber por que sofre, conforme visto. Quando o sofrimento não é esquecido, o mal não é reparado e, no caso de Jó, quem o causou foi o Deus retratado no Velho Testamento. Assim, o texto bíblico convoca o paradoxo da natureza divina destacado por Frederico Lourenço: a questão do mal.

Devido ao terreno religioso utilizado pela autora para definir o homem moderno e pela aproximação entre mal e sofrimento cabe interrogar: o que é o mal? Em relação a esse conceito, Étienne Borne (2014) frisa, primeiramente, a necessidade de separar crueldade e violência como sendo definições em si do mal, já que o termo se desdobra em mal carnal, mal moral e mal existencial; em outras palavras, sofrimento físico, falta cometidas pelos homens em suas ações e dúvida existencial. A reflexão sobre o mal permite questões como estas: como os homens lidam com o incerto? O mal coteja a injustiça e o sofrimento, então, por que existem se o mundo foi criado por um Deus estruturalmente bom? Deus comporta o mal em si? Acentuam-se, desse modo, paradoxos e tensões qualificadoras da existência.

Um dos paradoxos da condição humana e do Deus retratado em *Jó* consiste no problema da teodiceia, isto é, como o mal existe se o mundo foi criado por um Ser bom e se o homem

representa a imagem e a semelhança desse Deus, então, como ele traz em sua essência o mal. Por isso, Frederico Lourenço (2017) aponta a questão da natureza divina como um dos eixos centrais da narrativa sobre Jó. A personagem não comete falta moral para ser castigada, mas vive a presença do mal e a angústia da dúvida, como diz a personagem em discurso direto no citado capítulo 7 versículo 11. Nesse sentido, em *O mal e o sofrimento*, Louis Lavelle (2014) reconhece que o mal escandaliza.

No episódio bíblico, Deus se apresenta como ser orgulhoso. Jó não sabe o motivo de seu sofrimento, mas o leitor sim: o orgulho divino. Então, o Deus do Velho Testamento representado comporta, em sua natureza, o mal. Em vista disso, Frederico Lourenço (2017) considera *Jó* como livro perturbador, pois o texto fomenta a reflexão sobre a teodiceia e sobre a natureza divina. Jó vivencia o mal irreparável, conforme atesta Étienne Borne (2014), pois as benesses divinas do fim, descritas no capítulo 42, não suprem a falta anterior. Novos filhos não substituem os antigos mortos. O mal se crava na memória dos seres e, como disse Silvina Rodrigues Lopes (1992, p. 71), “o sofrimento não é esquecido”. Nesse sentido, a memória, tão importante à produção agustiniana, ganha roupagens mais densas.

A reflexão sobre o mal convoca também a ponderação sobre o estabelecimento de sentidos. Estabelecer significados e positivities consiste em dar a certas definições eufóricas o nome de bem, conforme apresentado nos conceitos de cêntrico e ex-cêntricos propostos por Linda Hutcheon (1991), que reaparece neste tópico de forma similar, mas com outra roupagem. A discussão sobre o bem remete ao entendimento platônico presente na *República*, pois esse foi lido como a unidade e a perfeição. Ou seja, como o que não aceita ambiguidades. Nesse aspecto, em “A definição do mal”, argumenta Louis Lavelle (2014, p. 52):

Segundo as palavras de um pensador da Antiguidade, o bem ter caráter finito, ao passo que o mal tem caráter infinito. Reconhece-se aqui a concepção comum a todos os gregos que o finito é o rematado e o perfeito, aquilo a que nada falta, ao passo que o infinito é o indeterminado, a desordem, o caos, aquilo que carece de tudo o que poderia conferir-lhe um sentido e um valor, isto é, o ato do pensamento que permitiria organizá-lo, circunscrevê-lo e apropriar-se dele.

O discurso idealista metafísico qualificador da tradição filosófica ocidental funciona como tentativa de apagar o mal, na medida em que unidade e totalidade - atributos do bem - representam categorias essenciais ao discurso de “justificação universal” (BORNE, 2014, p. 133) e de Deus. A fala final do Ser unitário, no episódio de Jó, caminha nesse sentido, pois ao não se explicar, ele utiliza da “justificação universal”, pois Ele é bom, porque entende mais e melhor.

Mas o pensamento fraco, principalmente, no pós-moderno, seguindo Gianni Vattimo (1996), quebrou com as lógicas de justificação universal. Intensificou-se a presença do mal na sociedade pós-moderna e o desejo de recolocar Deus, como portador do bem, em seu devido lugar, segundo entendimento da autora. Revela-se, nesse desejo, a supressão de uma das várias faces de Deus identificadas no Velho Testamento: a cruel. Em vista disso, de acordo com Frederico Lourenço (2017, p. 71): “A questão é maravilhosamente complexificada pelo (por

isso) maravilhoso livro de Jó, pois o que está aí em causa é uma história de extermínio e de sofrimento sem relação causa/efeito.” Isto é, uma história sem justificação e do mal factual como indefinição e como arbitrariedade.

As representações de paraíso (transcendentais ou almejados historicamente) mimetizam o local do bem, portanto, o espaço sem ambiguidade e sem conflito. Criaram-se, desse modo, as linhas (utópicas) do desejado e do esperado e a forma como uns foram vistos como portadores do bem e outros do mal. Mas o homem não vive nesse local perfeito e todos são filhos de Jó e sentem a presença da dúvida, do mal e da iniquidade, bem como vivem no campo do indefinido, do incerto, do duvidoso, da contingência, do absurdo e da angústia. Tais afetos receberam o nome de mal e foram entendidos como inesperados e indesejados.

O bem foi lido, portanto, como o significado, o desejado e o definido; o mal, como o não significado, o indesejado e o indefinido. Refletir sobre o mal, como constantemente faz a autora em seus ensaios e em seus romances, significa, pois, ponderar sobre o absurdo. No capítulo “O mal”, Louis Lavelle (2014, p. 41; grifos nossos) interroga: “a ideia e a *vontade do bem* [...] devem conferir à nossa alma a luz e a força e ao ocupar toda a capacidade de nossa consciência, *retirar do mal* sua própria possibilidade de nascer?”. O trecho ganha mais clareza quando se substitui os termos destacados por *vontade de definição* e *retirar da indefinição*. Ao se definir, não se abre espaço para o indefinido. No entanto, a meditação sobre o mal traz ambiguidades e ambivalências à medida que focaliza o arbitrário e o acaso. A vivência do absurdo é mais significativa, intensa e presente no dia a dia do que a do que bem e ambos os termos possuem espaço para relativização e esta abre o espaço para o incerto e o incerto para a angústia. Eis que se está em uma dinâmica reflexiva bem ao gosto de Agustina Bessa-Luís e o seu constante interesse pelo mal.

Jó usa da razão e da experiência para apreender a lógica do mal e, assim, tentar vencê-la pela busca de definições, de respostas; no entanto, ele não consegue. As respostas não chegam e o indefinido continua a existir mesmo quando a falta é reparada. Sobressai do episódio bíblico uma razão mergulhada na fé, mas uma fé que aceita a inquirição à medida que dialoga e, mais do que isso, interroga a transcendência. Avulta-se a necessidade de interrogação e de quebra de eixos definidores nem que seja para depois, com mais força de espírito, reafirmar estruturas ou modificá-las com mais consciência. Por isso a romancista o entende como o homem moderno. Agustina Bessa-Luís (2000) focaliza esse caminho ao ponderar sobre o episódio bíblico e sobre a modernidade e considera o ato de *realmente* questionar um gesto de grandeza de espírito.

Considerações finais

Em *Jó*, a romancista encontra elementos estruturais, temas e mecanismos qualificadores da indeterminação da condição humana. Identifica um homem que sofre, mas que não deixa de ser arrogante; um ser que se questiona e que sente a força da contingência e do arbitrário da existência. Desenham-se os motivos da aproximação da personagem bíblica com o homem moderno. Apesar de não ser uma mulher religiosa, Agustina Bessa-Luís leu a *Bíblia* em seu

aspecto histórico, psicológico e antropológico, logo, reconheceu o muito que textos como o de *Jó* revelam sobre a natureza dos homens e sobre a natureza do mal. Ambos temas que a instigam não a pensar uma realidade utópica, nem distópica, mas sim próxima do banal qualificador da existência real.

Os problemas do mal escancaram o lado incompreensível e injustificável, o que faculta a angústia, sendo esta uma “inquietação fundamental do homem”, segundo Étienne Borne (2014, p. 22). Destaca-se que “a angústia é, portanto, conhecer o mal” (BORNE, 2014, p. 39). Ou seja, lidar com o absurdo, com o incerto, com a temporalidade e com a ausência de teleologia. O livro de ensaios de Agustina Bessa-Luís (2000) se chama *Contemplação carinhosa da angústia* e representa a investigação sobre o incerto, sobre a temporalidade, sobre a dúvida com base em diferentes aspectos que vão do processo de produção literária à história portuguesa, bem como passa pela religiosidade e pela autoria feminina.

Ao ler o texto agustiniano, fica-se com a sensação de que é necessário ir muito além, é preciso buscar outras associações e outros diálogos, conforme movimento esperado pelo uso das cadeias associativas qualificadoras do romance como enciclopédia aberta. A discussão acerca de uma oração retirada de um ensaio evidencia a necessidade de se percorrer labirínticos caminhos. Nessa caminhada, há a constante impressão de que muito ficou por dizer. A argumentação Agustina Bessa-Luís quer exatamente provocar isso. No entanto, dentro do escopo de uma autora enciclopédica, cabe reconhecer, retomando Ítalo Calvino (1990, p. 122): “De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro”.

No jogo de associações estabelecido pela autora, a ponderação sobre o moderno se aproxima da ponderação sobre o mal e o episódio de *Jó* se apresenta como campo de reflexão para identificar traços do homem de ontem e de hoje que continua se interrogando e não obtendo respostas. A personagem bíblica é o homem moderno pela percepção da ausência de sentido, pela abrangência das perguntas, bem como pela vivência do mal como elemento estrutural da realidade fática. Se desanuvia igualmente assim uma das razões pelas quais uma escrita que privilegia a dúvida como poética se interessa tanto pela temática do mal e pelo discurso bíblico, uma vez que este se apresenta como local de predileção para identificar paradoxos e ambivalências tão importantes à contemporaneidade e à produção de Agustina Bessa-Luís.

Referências

ANTUNES, António Lobo. Agustina. *Visão*. Lisboa, n° 1285, p. 10-11, jun. 2017.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Agustina por Agustina*. Entrevista concedida a Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

_____. *As pessoas felizes*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 2006.

_____. **Contemplação carinhosa da angústia**. Lisboa: Guimarães, 2000.

_____. **Dicionário Imperfeito**. Lisboa: Guimarães, 2008.

_____. **O Manto**. Lisboa: Babel, 2016.

BÍBLIA. A. T. Jó. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. 51. ed. Tradução de Luís Stadelmann. Petrópolis: Vozes, 2012. p.651-681.

BLOOM, Harold. Hebreus: Jó e Eclesiastes. In: _____. **Onde encontrar a sabedoria?** Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p. 23-43.

BORNE, Étienne. **O problema do mal**: mito, razão e fé. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2014.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Pós-modernismo e política**. Tradução de Carlos A. de C. Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.15-80.

LAVELLE, Louis. **O mal e o sofrimento**. Tradução de Lara Cristina de Malimpensa. São Paulo: É Realizações, 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Agustina Bessa-Luís**: as hipóteses do romance. Rio Tinto: Editora Asa, 1992.

LOURENÇO, Frederico. Introdução. In: **Bíblia**: os livros proféticos. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 17-34.

_____. **O livro aberto**: leituras da Bíblia. Rio de Janeiro: Oficina, 2017.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSSET, Clément. **O princípio da crueldade**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

**LOUCAS, SANTAS, HEREGES: FACES FEMININAS EM
AGUSTINA BESSA-LUÍS
CRAZY, HOLY, HERETICS: FEMALE FACES
IN AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Tatiana Alves Soares^{1}*

RESUMO

A *Monja de Lisboa*, romance histórico de Agustina Bessa-Luís publicado em 1985, tem como protagonista a freira Maria de Menezes, mais conhecida como Maria da Visitação, nome que adotara ao entrar para a vida religiosa. A freira afirmava que Cristo lhe aparecia regularmente e a visitava em sua cela, deixando-lhe chagas pelo corpo como marcas de sua aparição, além de colocar em sua testa sinais da coroa de espinhos. Quando a fraude foi supostamente descoberta, a religiosa foi julgada pelo tribunal da Inquisição. Muito mais do que um romance com contornos históricos oscilando entre a santidade, o desejo místico e o anseio de projeção social, *A Monja de Lisboa* estrutura-se a partir da dúvida acerca dos estigmas que teriam acometido a religiosa, numa reflexão acerca dos mecanismos de controle social e do papel da Igreja, com suas atribuições e influências na esfera do poder. A narrativa revela-se um poderoso retrato do Convento da Anunciada e do papel da mulher no Portugal do século XVI, e o presente artigo tem por objetivo uma análise da protagonista à luz dos arquétipos da louca, da mártir e da santa, faces recorrentes da mulher de então.

Palavras-chave: Literatura; Feminino; Gênero; Religião

ABSTRACT

A Monja de Lisboa, a historical novel by Agustina Bessa-Luís published in 1985, has as its protagonist the nun Maria de Menezes, better known as Maria da Visitação, a name she had adopted when she entered religious life. The nun claimed that Christ appeared to her regularly and visited her in her cell, leaving her sores on her body as marks of her appearance, and placing on her forehead signs of the crown of thorns. When the fraud was allegedly discovered, the nun was tried by the Inquisition court. More than a novel with historical contours oscillating between holiness, mystical desire and yearning for social projection, *A Monja de Lisboa* is structured from the doubt about the stigmas that would have affected the nun, reflecting on the mechanisms of social control and the role of the Church, with its attributions and influences in the sphere of power. The narrative is a powerful portrayal of the Convent and the figure of women in 16th-century Portugal. This article aims to analyze the protagonist based on the archetypes of the madwoman, the martyr and the saint, recurring faces of woman then.

Keywords: Literature; Feminine; Gender; Religion

¹ * Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Faculdade de Letras da UFRJ, com uma tese sobre a ficção de Agustina Bessa-Luís. Atualmente, é Professora Efetiva do CEFET/RJ.



A *Monja de Lisboa*, obra de Agustina Bessa-Luís publicada em 1985, tem como protagonista a freira Maria de Menezes, mais conhecida como Maria da Visitação, nome que adotara ao entrar para a vida religiosa. Muito mais do que um romance com contornos históricos oscilando entre a santidade, o desejo místico e o anseio de projeção social, a narrativa revela-se um poderoso retrato do Convento da Anunciada e do papel da mulher no Portugal do século XVI.

A narrativa estrutura-se a partir de um eixo tríplice, cujas principais vias de leitura se referem aos limites entre História e Ficção, ao processo de mi(s)tificação da protagonista e a uma reflexão acerca do papel da mulher na sociedade quinhentista à luz de seus mecanismos de poder e de representação.

Apesar de se debruçar sobre uma figura histórica, o romance apresenta considerações acerca da limitação que acometeria os historiadores atuais, paradoxalmente mais dotados de fontes e mais parcios de entendimento do que os de outrora, como reflete a narradora no trecho inicial da narrativa:

O mal dos historiadores é que dispõem cada vez mais de fontes onde colher informações. E de tanto que estudam, turva-se-lhes o entendimento para as coisas possíveis, tanto do corpo como da alma. Tudo são notas e averbamentos, e muito pouco é ciência original ou traduzida do mapa que é o coração humano (BESSA-LUÍS, 1985, p. 9)

A reflexão acima traduz um traço comum aos romances de teor histórico de Agustina, quase como se a matéria histórica fosse mero pretexto para reflexões de teor psicológico ou digressões acerca da condição humana. Silvina Rodrigues Lopes, ao pensar o jogo entre História e Ficção na obra de Agustina, destaca o poder da imaginação como elemento fundamental à reconstituição das lacunas deixadas pelo passado:

Do que anteriormente se disse sobre a relação entre o trabalho artístico e a História, é possível concluir que o jogo da imaginação é um factor necessário ao seu cumprimento. De facto, por muitas fontes que se consultem (no prólogo de *A Monja de Lisboa* diz-se isso claramente), só a faculdade a que chamamos imaginação consegue atingir o silêncio que se faz ouvir entre as ruínas do passado. (LOPES, 1992, p. 46)

Aparecida Bueno, em estudo acerca das representações da escritora Florbela Espanca e de Maria de Menezes – *A Monja do Convento da Anunciada* – nos romances de Agustina, também destaca a alternância entre as citações de fontes históricas e o discurso literário, assumidamente ficcional. Ainda segundo a sua análise, *A Monja de Lisboa* e *Florbela Espanca* sequer poderiam ser considerados romances históricos ou tampouco biografias, dada a quantidade de matéria ficcional presente nas obras. Segundo ela,

o que precisamos ressaltar é que (...) é impossível reconstruir a verdade ou o que realmente ocorreu, já que tanto em relação à morte de Florbela, como no caso das chagas de Maria das Menezes, não é possível percorrer apenas “os lisos caminhos principais”, se quisermos conhecer minimamente os “atalhos que levem à verdade”, ao menos à “verdade” que Agustina procurou reconstruir em suas obras. (BUENO, 1997, p. 51)

A reconstrução da verdade referida por Bueno perpassa a narrativa, impregnada de um discurso que expõe as limitações da investigadora e evidencia a atuação da ficcionista, marcado pelo tom modalizante:

Sobre Margarida de Noronha (...) vamos ocupar-nos detalhadamente. Vício de ficcionista, porque não há pistas nem documentos que nos aproximem dessa insigne senhora. Na linha da corte da infanta D. Maria (...), Margarida seria ilustrada, metida pela teologia especulativa em relação mental com as honras que queria, se não reconstruir, pelo menos considerar. Deve ter tomado a decisão de professar em conjunto com sua irmã D. Catarina, porque ambas entraram no convento pela mesma data, 1573 aproximadamente. (BESSA-LUÍS, 1985, p. 18-19. Grifos nossos)

Essa estratégia, utilizada de forma recorrente por Agustina em alguns de seus romances históricos – Sebastião José, O mosteiro, Florbela Espanca, Adivinhas de Pedro e Inês, dentre outros –, traria em seu cerne a tentativa de revelar a inviabilidade de apreensão do real. Nos tênues limites entre História e Ficção, a narradora agustiniana parece defender a supremacia da verdade ficcional, pois afirma ter pesquisado a fundo as fontes documentais para, ao fim, desprezá-las e optar pela fábula, que julga superior:

Forçosamente que este assunto da monja de Lisboa me levou a percorrer arquivos e juntar papeis; mas, no fim de tudo, parei assombrada, porque o génio se desvia da mente carregada, e o mais que se ganha é insónia e não lucidez. Agora salto as coisas cerimoniais, que são saber de escola, e dou estima à fábula, mais saudável ao espírito que a poeira das horas, em estado policial, vendo como se faz e desfaz num documento a verdade oficial e a segurança dos reinos. (*Ibidem*, p. 9)

Além de marcar a sua posição, afirmando que a História possuiria lacunas e brechas que somente a ficção seria capaz de preencher, a narradora toca na questão da verdade oficial e da segurança dos reinos, sugerindo ainda o processo de manipulação dos documentos históricos, comprometidos com a ideologia do tempo e lugar em que foram produzidos. Nesse sentido, é expressivo o fato de alguns dos protagonistas de suas obras serem personagens históricos, evidenciando uma espécie de proposta de analisar a sociedade e o comportamento humano, sendo a biografia mero pretexto para tais digressões.

Dessa forma, os romances históricos de Agustina trariam consigo dois aspectos de negação: o ceticismo em relação às fontes documentais, como uma espécie de justificativa para a liberdade ficcional, entremeado por digressões de ordem psicológico-sociológica, fazendo

do fato histórico apenas o mote da reflexão acerca da sociedade. Tal ceticismo é manifestado de forma recorrente na narrativa, em que por vezes são citados documentos e informações históricas que serão em seguida rejeitados, com suas falhas apontadas. A dúvida é instaurada pela própria narradora, estimulando a desconfiança por parte do leitor. No processo de decretar a falência da verdade histórica inquestionável e admitir a liberdade da ficção, a instância narrante leva-nos pelas mãos a percorrer seu trajeto, endossando a suspeita por ela manifestada.

Em sua investigação, a narradora comenta algumas das fontes por ela consultadas. Ao citar Frei Luís de Granada, justamente aquele que viria a escrever duas obras sobre Maria da Visitação, a narradora destaca a impossibilidade de isenção por parte de quem ouvia as confissões da monja. Dignos de destaque são ainda os comentários acerca das relações de poder que envolvem confessor e penitente, relações que por vezes assumiam contornos eróticos:

Frei Luís de Granada andou pelo mosteiro da Anunciada durante muitos anos e conhecia bem as suas penitentes, cuja confissão ouvia habitualmente. Uma confissão, tanto mais se é habitual, cria laços profundos, pois não há maior força erótica do que a que resulta da obediência e da autoridade. (*Ibidem*, p. 21)

A desconfiança acerca da isenção de Frei Luís de Granada não é gratuita: ele publicou, em 1588, a Sentença da Maria da Visitação Prioressa que foy do mosteiro da Anunciada desta cidade de Lixboa, dentro da obra *Uma biografia inédita de Sor Maria da Visitação*. Nela, ele narra a história por trás da mística criada em torno da figura de Maria da Visitação, bem como transcreve trechos do processo inquisitorial a que ela foi submetida.

Fontes sugerem que a ascendência nobre de Maria da Visitação lhe teria conferido um refinamento peculiar, o que explicaria o carisma em torno de sua imagem. Em relação à narrativa de Frei Luís de Granada, há indícios da parcialidade do autor, rendido ao fascínio pela Monja.

Em suas digressões, a narradora analisa essa aura que emanava da freira, como se o quase encantamento por ela exercido sobre as pessoas, carentes de ídolos, fizesse com que todos a ela se rendessem:

(...) Sempre o rosto de sor Maria, um rosto extraordinário de persuasão e silêncio! Muito belo, sem dúvida, encantador (...). A sua beleza, revelada na asa duma emérita virtude, empolga as populações e desfaz todas as dúvidas. Não só a visitam, como lhe escrevem de toda parte, pedem a sua intervenção em causas públicas e privadas. (*Ibidem*, p. 183)

Curiosamente, apesar de o processo inquisitorial ter concluído como fraude o episódio da Anunciada, a narradora contemporânea aventa a possibilidade de terem sido reais os fenômenos, numa total adesão às alegações da monja:

No meu entender, sem sombra de romantismo, sem a influência da personagem que é sor Maria, na graça de Deus ou dos homens, inclino-me para crer que ela teve as chagas muito antes de serem anunciadas e que tentou escondê-las. (...) Havia nela algo de desmaterializado e inconsciente que, com a sua adorável beleza, tornava as pessoas incapazes de raciocinar. (...) Quando lhe apareceu a coroa de espinhos, ou seja, a fronte marcada por feridas pequenas que sangravam, perturbou-se muito e tratou de queimar os vestígios, sem que no entanto isso passasse despercebido às freiras mais próximas. (*Ibidem*, p. 280-284)

Mais do que a pretensão de concluir ou pontificar alguma verdade, a narradora parece transitar pelas possibilidades. Defende as alegações da monja ao mesmo tempo em que explica a credulidade da sociedade em relação a todo o processo. Ciente de que a neutralidade é algo impossível em determinadas circunstâncias, vale-se tanto do mito da Anunciada como das análises feitas à época em torno de sua figura para pensar os mecanismos de representação da sociedade.

A estratégia de eleger personagens representativos de uma época com o objetivo de discorrer sobre a sociedade de então por vezes é explícito na ficção de Agustina, como se pode perceber já no início da narrativa: “Se temos de falar das magníficas Linhares, de quem não sabemos nada, preparamo-nos para saber alguma coisa do seu século e dos símbolos que o moveram.” (*Ibidem*, p. 21)

Analisar o mito criado em torno da figura de uma monja do século XVI – santificada por uns, execrada por outros – implica analisar os mecanismos que regiam a vida religiosa na época. Um dos traços da narrativa refere-se à desmistificação da vocação religiosa, apontando motivações de ordem financeira como a verdadeira causa da proliferação de mosteiros no século XVI. A narradora denuncia a estratégia política e econômica por trás da vida conventual, expondo as relações entre poder, hipocrisia e religião que ali se estabeleciam:

No caso da Anunciada, tratava-se dum convento que tinha como efectivo prologar a imagem tradicional do predomínio duma casta social, aceitando as modificações da indiscutível norma religiosa. (...) Perdida a fisionomia da proeminência nobiliária (...), desmoronava-se a pirâmide hierárquica, afectando as inúmeras molas que fazem progredir a nação: mola material, económica e bélica. (*Ibidem*, p.16)

Os motivos elencados acima são citados também por Lígia Bellini, em artigo dedicado à vida conventual e às práticas de escrita em Portugal no Antigo Regime. Segundo a historiadora, razões de ordem econômica explicariam a escolha, por parte de famílias nobres, de colocar suas filhas nos conventos, numa estratégia para minimizar o impacto financeiro do dote, concentrando os recursos em apenas uma das filhas e evitando a sua união com um homem de classe social inferior. Por outro lado, do ponto de vista das moças, ela analisa a opção das jovens pelo convento como forma de escapar às imposições do matrimônio, outra faceta do ingresso na vida religiosa:

O grande aumento da população conventual em Portugal, em meados do século XVI, é atribuído, em parte, por Saramago, ao domínio espanhol de 1580 a 1640, quando muitas famílias nobres se deslocaram para Madri, ou se fixaram na zona rural, ocasionando que suas filhas não destinadas ao casamento ingressassem nas casas monásticas. (...) Em seu estudo abarcando a Europa como um todo no Renascimento, Margaret King dá conta das mulheres que procuravam o claustro, distanciando-se das ameaças sociais e econômicas que limitavam suas irmãs seculares e movidas por uma escolha positiva dos votos. (BELLINI, 2006/2007, p. 213)

Ao pensar a opção por um convento em função de uma necessidade política ou econômica, a narrativa agustiniana acaba por enveredar pela temática do feminino, também recorrente em sua obra. Místicas, loucas, santas e hereges, cada uma reflete um anseio ou temor da sociedade à qual pertencem. É dessa mulher, em face de suas representações de santidade e poder, que trataremos a seguir.

A narrativa agustiniana, ao conferir o protagonismo a uma monja historicamente condenada por fraude pela Inquisição, fá-lo sem tomar qualquer partido, por vezes reiterando as alegações místicas, por vezes desnudando o fanatismo religioso, chegando mesmo a refletir sobre a beatice como talvez o único meio de a mulher escapar ao jugo de uma sociedade patriarcal:

(...) A beata é um fenómeno que precede a emancipação feminina. Não se explica pela casta ou a ordem atribuída pelo homem pai, marido ou irmão; é um estado próprio, predominante quando ela vive sem proteção viril. Tanto pode ser vagabunda e mendiga, como viver confortavelmente e ter criados e fazenda própria. O laço que as une não é regular; são pessoas e não membros duma ordem, embora, para serem distinguidas, usem um hábito severo e até respeitem a norma franciscana ou carmelita. Mas, acima de tudo, são mulheres, cabeça temerária da experiência da feminilidade. (...)

(...) O facto de as beatas representarem na sociedade uma certa ameaça, pois se defendiam pelo compromisso religioso da hierarquia sexual e isso deixava-as livres para exercer um poder dentro da comunidade (...), isso fez com que a beata tivesse um tratamento diferente da bruxa, da mulher de virtude e da simples ilusa com descontrolo erótico. (...) Enquanto que nos documentos oficiais a mulher sempre figurava como viúva ou filha de alguém, a beata era uma pessoa; chamava-se “menina beata” ou “senhora beata”, e isso correspondia a um estado. (BESSA-LUÍS, 1985, p. 71-72)

Segundo a narradora, a condição de beata conferiria à mulher um estatuto singular, impensável para as mulheres de então. Além disso, como o convento se situava, de certo modo, paralelo à sociedade, professar significava estar fora da sociedade propriamente dita, num expatriamento que concedia às monjas a liberdade de não viver segundo as normas vigentes, como sugere a narradora, em uma de suas digressões: “O que não foi ainda convenientemente estudado foi a tentativa de cultura feminina no século XVI, através do único consentimento para ela, que era a vida mística.”(Ibidem, p. 80).

Pedro Vilas Boas Tavares, em estudo acerca dos caminhos e invenções relativos à santidade feminina em Portugal nos séculos XVII e XVIII (TAVARES, 1996), analisa situações que envolveram fraudes ou supostas manifestações místicas na época imediatamente posterior à história da monja. Ao fazê-lo, reflete acerca das possibilidades e modelos de afirmação de santidade na Igreja, confirmando a ideia de que a condição da beata constituiria talvez a única forma de projeção feminina em uma sociedade religiosa e patriarcal. André Vauchez, ao analisar a santidade no Ocidente no final da Idade Média, revela a tendência a uma espécie de heroísmo ascético, que valorizaria todo aquele que de algum modo vivenciasse tal experiência. O pensamento medieval idealizava um herói consagrado, presente, entre outros, na imagem do ser santificado capaz de renegar os valores mundanos, ou, segundo Vauchez, alguém “que se abstém de tudo aquilo de que os outros homens desfrutam, praticando a castidade e o ascetismo a um nível extremo e vivendo na penúria física e na renúncia” (VAUCHEZ, 1987, p.224). A reclusão, aliada aos estigmas e à suposta visita de Cristo, teria aproximado Maria da Visitação da própria imagem de Cristo, conferindo-lhe notoriedade e destaque em meio à comunidade conventual. Além disso, a monja teria a peculiaridade de deslumbrar todos ao seu redor, o que pode ter contribuído para a sua mistificação:

(...) Este privilégio de verem Maria da Visitação com o seu traje real de carmesim, não se sabe que efeito faria nos altos dignitários. Mirraram-se de temor ou retraíram-se de espanto? A verdade é que tudo apontava para a santificação da jovem priora, e ela tinha o reino a seus pés. (BESSA-LUÍS, 1985, p.122)

E, nos jogos de poder que ali se desenrolavam, a misoginia medieval cedeu lugar aos alumbramentos e às maravilhas de caráter religioso, numa perigosa mistificação:

(...) Uma coisa parece clara: o mosteiro da Anunciada torna-se num centro integrador mavioso, ocupado como era por mulheres para quem os jogos de pressão política eram escusados.

É no século XVI que a mulher sai dos termos da misoginia em que fora situada durante o Quatrocentos. Sabia-se (...) que as mulheres têm natural ambição de conseguir o poder e a liberdade. (...) O sexo é sua arma de subversão, qualquer que seja a têmpera e o gume usado – ou o da virtude, ou o do relaxamento. (Ibidem, p.17-18)

Significativamente, a narradora expõe de forma didática aquilo a que chama antecedentes, para só então analisar as maravilhas da Anunciada, sugerindo que a inclinação mística de Frei Luís – o já citado confessor e biógrafo de Maria da Visitação – teria interferido em sua interpretação do acontecimento. Com isso, explicita as relações de causa e efeito e neutraliza a aura mística de que o episódio se reveste, numa objetividade que permite uma análise fria da atividade política da Igreja:

O que está em causa é a compleição mística de Frei Luís como propulsora das maravilhas da Anunciada. Cumpre analisar todos os antecedentes, antes de chegar propriamente ao auge dos acontecimentos, passando pelas suas provas mais graves e até as que daí derivaram – a actividade política e missão didática de que a Igreja se ocupava inteiramente. (*Ibidem*, p.33)

A narradora chega mesmo a sugerir que, em dado momento, a questão da Anunciada praticamente teria se resumido a uma luta entre dois freis – Luís de Granada e Alonso de la Fuente –, em que o primeiro teria manipulado a história da freira e ajudado a criar o mito e o outro teria se empenhado em combatê-lo, num embate envolvendo as esferas de poder envolvidas pela aura religiosa. Maria da Visitação teria inicialmente contado com a benevolência da opinião pública em função de uma fragilidade que emanava de sua imagem, muito conveniente à representação de uma religiosa da época. Segundo a narradora, o carácter supostamente indefeso tornava a freira extremamente sedutora aos olhos da sociedade. Sugere ainda que a fragilidade na compleição física e no temperamento de Maria da Visitação despertava, no imaginário patriarcal, um desejo inconsciente, habilmente utilizado pelas mulheres, segundo ela:

É certo que Maria da Visitação acumulava provas de santidade, e que ela própria, tanto física como moralmente, era candidata à simpatia merecida por uma criatura entre a força encantatória e a fragilidade quase cómica. Ela representava o papel da subalterna ideal que a Idade Média atribuía à mulher e que ela conservou até aos fins da I Guerra Mundial. O homem reservava para si o ideal cavalheiresco e foi assim que frei Luís de Granada se comportou ao escrever a vida de Maria da Visitação. “Pura, humilde e simples” é o retrato que o bom dominicano contempla como o conceito do amor que orienta a vida dos homens. Mas como era, na verdade, soror Maria? (*Ibidem*, p.46. *Grifos nossos*)

A interrogação lançada pela narradora, com o uso da expressão na verdade, após um longo parágrafo em que pensa a figura de Maria da Visitação à luz do inconsciente coletivo, levanta uma dúvida acerca da real personalidade da monja, possivelmente não tão frágil nem humilde quanto aparentava, mas alguém que se beneficiava de tal imagem para atender aos anseios coletivos e, assim, ganhar força no imaginário popular.

A historiadora Célia Borges, ao pensar a figura de Teresa de Ávila e sua representação iconográfica durante a época barroca, destaca a busca por experiências místicas como uma das tônicas do período. Citando Ágnès Gerhards e seu Dicionário Histórico das Ordens Religiosas, Borges explica que o fenómeno místico seria caracterizado por uma espécie de ascese do humano por meio do contato com realidade oculta e com o divino. Tal processo geralmente viria acompanhado de êxtase, levitação, estigmas, ou quaisquer tipos de sinais que marcassem essa aproximação da presença divina.

No momento histórico de surgimento dos alumbrados, a vocação mística de fenómenos e acontecimentos misteriosos era a válvula de escape numa sociedade que tentava barrar qualquer possibilidade de atuação feminina. Pelo viés do misticismo, a mulher obtinha o destaque que lhe era negado em outras esferas – social, política e até religiosa, uma vez que os mais altos

cargos clericais eram exclusividade masculina.

Significativamente, antes de se aprofundar na história de Maria da Visitação, a narradora d'A Monja de Lisboa reflete acerca do movimento do alumbradismo e do arrebatamento místico, de que Teresa de Ávila fora o maior expoente, justamente para enfatizar a ameaça por ele representada à manutenção da ordem masculina:

(...) Aquele bando de mulheres andarilhas, proclamando os seus arrebatos, dando origem a toda a sorte de ardores, como era o caso das iluminadas, das contemplativas, das visionárias, das imaginativas, punha de prevenção o vasto espaço da virilidade, um espaço sem risco, quaisquer que fossem as suas inclinações e processo bélicos. (BESSA-LUÍS, 1985, p. 82)

Ao aludir diretamente à história da monja, a narradora situa-o como um dos muitos casos surgidos então: “No que se refere à nossa freira, ela não passaria dum dentre tantos casos de floração mística, de que a Península estava cheia e que traduziam uma vocação matriarcal no domínio da religião.” (Ibidem, p. 123).

Entretanto, o poder de que a monja portuguesa se reveste acaba por trazer ao movimento uma feição emancipatória nada conveniente à época. Isso poderia explicar, por exemplo, o empenho de Frei Alonso em combater os seus vestígios de santidade e iluminação. Além disso, a santidade feminina, estatuto normalmente associado à pureza, assume no alumbradismo outra feição, poderosa e transgressora, por conta dos contornos eróticos que recebe, sublimação de uma sexualidade reprimida:

Frei Alonso de la Fuente (...) insistia sobre os pontos mais escandalosos da heresia dos alumbrados: (...) “os ardores e abrasamentos terríveis da carne, dores crudelíssimas em todo o corpo” e outros abandonos e arrebatamentos que são gestos decisivos da mulher que hoje se diria liberada, tomando posse dos seus prazeres. (Ibidem, p. 47)

Enxergar o êxtase místico como heresia talvez tenha sido a tentativa de deter uma atuação feminina que se intensificava, uma vez que os conventos, como sugere a narradora, começavam a atuar como negação a um modelo de conduta imposto às mulheres. Maria da Visitação, com seus estigmas, teria obtido uma projeção quase revolucionária:

(...) Com Maria da Visitação nós vamos assistir à produção duma ideologia contínua, (...) em que o feminino encarna uma nova atividade – a de criador, estatuto completamente imprevisto nessa rede de heresias e visitação do dogma que é o século XVI. A mulher, sobrecarregada de afectividade, dá lugar a algo de emancipado, para usar uma linguagem que hoje nos parece usada. O convento foi o primeiro posto da mulher emancipada. Ela refugiava-se aí tendo em vista despenalizar a sua condição submetida aos desastres da maternidade e às decepções do casamento de conveniência, assim como às humilhações associadas aos deveres matrimoniais. (Ibidem, p. 50)

Os conventos afiguram-se, então, não mais como espaços de clausura e reclusão, mas como um mundo à parte, em que as mulheres podiam fugir de seu destino pré-traçado de

submissão ao casamento e à maternidade. Além disso, no jogo político e de poder, tais locais constituem células administrativas, em que as combinações diplomáticas e relações de poder ganham espaço, daí o perigo representado pela projeção que uma religiosa viesse a obter na sociedade:

Margarida de S. Paulo trata o convento da Anunciada como uma cidade administrativa do Estado absoluto, espaço sócio-político em que o grupo dirigente se define e toma um caminho largo, em que se cruzam variadas ambições. Basta ver a importância que tiveram as freiras nos séculos XVI e XVII, com o seu génio epistolar e a sua ingerência activa nos assuntos de chancelaria (uma Teresa de Jesus, com mais de quatro mil cartas do seu punho, com a sua hábil maneira de pedir e querer, em que unge o monarca, até às relações de Filipe IV com soror Maria de Águeda (...)), para ver como preparam o leito, o trono e a reputação da favorita, tão necessária ao jogo de combinações diplomáticas. (*Ibidem*, p.60-61)

A narradora desnuda o processo de mistificação de Maria da Visitação à luz de dois aspectos cruciais – a quase histeria coletiva acerca de fenômenos e santificações, o que favoreceria o surgimento de tais fenômenos, e a utilização destes como estratégia para se obter destaque na sociedade:

As freiras mitómanas e endiabradas foram numerosas, e as beatas alucinadas não faltaram. Para as Linhares, mulheres cultas e informadas da ordem conciliar de Trento, reconhecer virtudes era uma coisa, e aceitar ações temperamentais e impulsivas era outra coisa. Além do mais, a Península estava invadida pelo género profético. (*Ibidem*, p.26)

Sem tomar partido – muito embora, em determinados momentos, a narradora chegue mesmo a sugerir que de fato a monja teria vivenciado os estigmas que a Inquisição declarou como fraude –, a história de Maria da Visitação revela-se como a estrutura superficial para uma profunda reflexão sobre os mecanismos de poder da sociedade. Para isso, coloca em xeque tanto a posição de Frei Alonso, ferrenho opositor aos fenômenos da monja, quanto a de Frei Luís de Granada, seu mais ardoroso defensor. Não se trata, segundo a narradora, de saber se de fato a freira era visitada e assinalada por Cristo, mas de perceber que ambas as posturas – tanto a de acusá-la de fraude quanto a de defendê-la apaixonadamente – fornecem um poderoso panorama do inconsciente coletivo e das necessidades da sociedade quinhentista portuguesa:

(...) Quando Frei Alonso esclarece esse tumultuoso panorama de beatas, vítimas de “clérigos velhaquíssimos”, instruídas por via oral e escrita, está a entrar na torre inexpugnável de Frei Luís de Granada. E a rondar o convento da Anunciada. Não sabe ele que vírus descobriu, pois se atém apenas ao veneno ideológico. Tocou bem fundo na natureza humana, pois lançou a âncora no mar onde o olhar dos homens não pode chegar senão com perigo da própria vida. Não se trata de conduzir um rebanho tresmalhado ao abrigo da verdade teológica (...). É a realidade existencial com todos os seus ardis combinatórios físicos e psicológicos. (*Ibidem*, p.37)

António Vitor Ribeiro, na introdução de sua tese de Doutorado acerca dos processos e

fenômenos de cunho religioso relacionados aos Autos inquisitoriais (RIBEIRO, 2009), destaca os arquivos do Tribunal da Fé como valioso contributo ao estudo dos comportamentos. Conhecer as circunstâncias que envolveram os processos submetidos à Inquisição implica, segundo ele, conhecer as mentalidades da época a que tais processos remontam. Na condição de historiador, sugere que, tão importante quanto os documentos e dados históricos, é o diagnóstico que se faz da sociedade a partir dos modelos e cânones nela surgidos. Ao pensar o processo de mistificação de Maria da Visitação, cita os estigmas, que na época conferiam uma aura de santidade à freira da Anunciada:

Maria carregava no corpo as marcas da Paixão de Cristo, os estigmas. Estes constituíam o principal, o mais antigo e mais prestigiante sinal da santidade feminina. A tradição, enformada por um longo cortejo de estigmatizados desde o século XIII até o presente, mergulha as suas raízes nos Evangelhos, nomeadamente em São Lucas e São João, no momento em que Cristo exhibe as marcas dos pregos e da lança para confirmar a sua identidade. (RIBEIRO, 2009, p. 172-173)

Ribeiro destaca ainda a aura de santidade atribuída a algumas estigmatizadas como estratégia de ascensão, tendo elas então acesso a algo que, não fosse por isso, normalmente lhes seria negado, reiterando a visão de outros historiadores já citados neste estudo:

(...) A ciência infusa era bastante importante no modelo de santidade desenvolvido pelos alumbrados. Catarina Ribeiro, por exemplo, insinuou que Deus lhe tinha infundido a capacidade de compreender o latim e interpretar as Escrituras (...). O tópico da ciência infusa por Deus foi importante na feminilização do misticismo peninsular. Contra o argumento tradicional de que as mulheres não estavam preparadas para aceder aos mais altos mistérios de Deus, por falta de uma educação formal e do desconhecimento do latim, havia autores que afirmavam o oposto, defendendo que muitas mulheres tinham acesso a esses conhecimentos e postulando que esse acesso era facultado pela acção miraculosa de Deus. Da fragilidade natural de sua condição, as mulheres viam assim nascer um poderoso argumento de santidade. (*Ibidem*, p. 213)

Nesse aspecto, especialmente emblemática parece ser a figura de Maria da Visitação, visto que à sua orbita transitaram diversos outros casos, tendo ela se tornado uma referência no tocante à santidade:

Relevante parece ser igualmente a função congregadora do caso da Priora. Os casos de santidade afectada existiam já, mas a súbita popularidade da monja de Lisboa estimulou que todos eles tivessem como referência Maria da Visitação, numa convergência que em alguns casos roçou o mimetismo. Aquilo que era, até então, um movimento semiclandestino e difuso, adquiria assim um rosto concreto, de uma figura de referência que era alvo de uma adesão entusiástica. (*Ibidem*, p. 231)

A aura de santidade de que se revestiu a imagem da Monja de Lisboa teria aberto caminho para um misticismo eivado de maravilha, como analisa o historiador:

Sujeita a uma permanente mutação, a irrupção do maravilhoso não conhece limites à imaginação. Assim se forja o carisma do místico, numa permanente interação entre o lido, o visto, o ouvido e o desejado. Um “contorcionismo da alma” que vai esboçando desenhos bizarros e fascinantes. À frente, a Priora da Anunciada ia indicando o caminho, com o estandarte vermelho das chagas de Cristo. (*Ibidem*, p. 232)

Muito mais do que os fenômenos – reais ou não – que teriam acometido a monja, a narrativa agustiniana desnuda o quão a santidade de Maria da Visitação teria sido conveniente ao Portugal soturno e derrotado imediatamente posterior ao episódio de Alcácer-Quibir. O milagre que se ergue das chagas da Anunciada redime simbolicamente a nação cabisbaixa:

(...) Maria da Visitação foi explorada, na extensão do seu universo temporal, como uma maga e depois como uma salvadora da pátria. (...) Que melhor ocasião para desenvolver uma preocupação intensa do tempo, (...) senão aquela que sucedeu a Alcácer-Quibir? As grandes casas ficaram mutiladas na sua geração prometedora de continuidade e de força aglutinadora. (...) Não é de estranhar que, subitamente, como um clarim de ouro, se levantasse da Anunciada um boato audacioso. Ali estava a Judite portuguesa, com as mãos em sangue, santa, santa, santa. Era preciso fazer do povo, inerte e cabisbaixo, um vento histórico. (*BESSA-LUÍS, 1985, p. 129*)

A Monja de Lisboa – mais um dentre os romances de Agustina de protagonismo marcadamente feminino – revela-se, portanto, uma narrativa norteada não pela pretensão de decifrar uma suposta verdade histórica, de resto inapreensível, mas pela proposta de refletir, por meio das loucas, sacrílegas, proscritas, hereges e santas, as chagas e os halos da sociedade de então.

Referências

BELLINI, Lígia. *Vida monástica e práticas da escrita entre mulheres em Portugal no Antigo Regime*. In: *Revista Campus Social*, 2006/2007, 3/4, p. 209-218. Disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/index/download.php/campussocial/article/233/142>. Acesso em 10 abr. 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A Monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

BORGES, Célia Maia. *A representação iconográfica de Santa Teresa: mística e plástica na Península Ibérica na época barroca*. Disponível em <https://docplayer.com.br/6072083-A-representacao-iconografica-de-santa-teresa-mistica-e-plastica-na-peninsula-iberica-na-epoca-barroca.html>. Acesso em 10 abr. 2019.

BUENO, Aparecida de Fátima. *Florbela Espanca e Maria de Menezes: duas mulheres na visão de Agustina*. In: *Boletim do CESP*, v.17, n. 21, jan/dez 1997.

DELUMEAU, Jean. *Uma História do Paraíso*. Lisboa: Terramar, 1994.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia

das Letras, 1990.

GRANADA, Frei Luís de. *Sentença da Maria da Visitação Prioressa que foy do mosteiro da Anunciada desta cidade de Lixboa*. 1588. (apud *Uma biografia inédita de Sor Maria da Visitação*, por Frei Luís de Granada) Disponível em https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4981/1/LS_S1_01_MarioMartins.pdf. Acesso em 19 mar. 2019.

GRANADA, Frei Luís de. *Historia de la admirable vida de Sor Maria de la Visitación, religiosa dominica, por el P.Fr.Luis de Granada, publicada em 1588 e localizada no Catálogo de Manuscritos Castellanos, de la Real Biblioteca de el Escorial*. Bibl. do Escorial, cód. cast. J. II. 14. (apud *Uma biografia inédita de Sor Maria da Visitação*, por Frei Luís de Granada. Disponível em https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4981/1/LS_S1_01_MarioMartins.pdf. Acesso em 19 mar. 2019.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís – as hipóteses do romance*. Lisboa: Edições Asa, 1992.

NOBRE, Edianne dos Santos. *Beatas, bruxas e profetisas: um estudo acerca das práticas místicas femininas no sul do Ceará (1889-1898)*. Disponível em <http://www.itaporanga.net/genero/1/GT01/10.pdf>. Acesso em 10 abr 2019.

RIBEIRO, António Vitor. *O Auto dos Místicos – Alumbrados, profecias, aparições e inquisidores (séculos XVI-XVIII)*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

ROBRES, Ramón & ORTOLÁ, José Ramón. *La Monja de Lisboa, epistolario inédito entre Fray Luis de Granada y el Patriarca Ribera*. Madrid: Castellón de la Plana, 1947, carta n.º 3.

SELLIER, Phillipe. *Heroísmo (o modelo da imaginação)*. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

TAVARES, Pedro Vilas Boas. *Caminhos e invenções de santidade feminina em Portugal nos séculos XVII e XVIII: alguns dados, problemas e sugestões*. In: *Via Spiritus*, v.3. Porto: Universidade do Porto, 1996. Disponível em <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3507.pdf>. Acesso em 22 mar. 2019. VAUCHEZ, André. *La santeté em Occident aux derniers siècles du moyen âge*. Roma, 1988 (apud TAVARES (1996).

_____. *Verbetes “Santidade”*. In: *Mythos/Logos – Sagrado/Profano. Enciclopédia Einaudi*, v.12. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

Olhares sobre e para Agustina



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

TRÊS LÁGRIMAS POR AGUSTINA

*Mónica Baldaque*¹*

- A vida é necessária?

- Não é necessária, mas é inevitável.

[AGUSTINA BESSA-LUÍS. *Prazer e Glória*, 1988.]

A primeira lágrima caiu-me na dobra do lençol, quando minha Mãe deixou de respirar. Foi dos momentos mais belos a que em toda a minha vida assisti. Tão secreto, tão sereno, deixar tudo, e entregar-se a um outro tempo, a um outro destino, no fundo já começado há milhares de anos, talvez...

A segunda lágrima caiu-me no rosto de minha Mãe, quando a penteava, morta. Ocorreu-me a pergunta: “onde terás guardado a travessa de tartaruga?... e, de repente, percebi que não iria ter mais nenhuma resposta. Tudo ficava ali, pelas gavetas, nas caixas, nos armários, para eu encontrar e decidir. E isso é muito triste – aquilo que fica sem uso, parado, inútil, e envelhece tão depressa.

A terceira lágrima caiu-me no laço do vestido de seda azul-cobalto, com que vestira a minha Mãe. Era um vestido de baile, magnífico.

Quando um dia lhe perguntaram se tinha tido pena de não ter ganho o Nobel, ela respondeu que só tinha tido pena por não ter dançado com o Rei! Pois vesti-lhe um vestido de baile para que fosse preparada para uma dança, com o Rei, com Deus!

Ah! E não me esqueci de lhe entregar a caneta com que escreveu *A Ronda da Noite!* Sem lágrima.

Porto, 03 de Setembro de 2019.

1 * Natural de Gondim, Peso da Régua (região do Douro), espaço importante para a sua atuação como artista plástica. Conclui o Curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1970) e passa a se dedicar ao restauro de pintura e depois envereda pela carreira de Conservador de Museus. Nesse âmbito desempenhou as funções de Conservadora de Museus Municipais do Porto, na Direção do Museu Nacional de Literatura (estrutura que não chegou institucionalizar-se) e na Direção do Museu Nacional de Soares dos Reis. Enquanto pintora, realizou exposições individuais, quase todas no Porto: em 1989, "Galeria da Praça", com o tema "Memória do Tempo que passa"; em 1991, Galeria "Café des Arts", com as ilustrações para o livro *Vento, areia e amoras bravas* (da escritora Agustina Bessa-Luís, mãe de Mónica Baldaque), e outra, no mesmo espaço, sob o tema "O sono"; em 1997, Galeria "Degrau", sob o tema "Naturezas Mortas", entre outras. Ilustrou o livro de Maria Rosas da Silva, *Poemas sem importância*, em 1992, concebeu a capa de outro (um trabalho de tese, de Laura Bulger, sobre o romance *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís) e considera a sua obra ilustrativa, na medida em que há sempre o suporte de um texto memorialista, ou uma chamada ao imaginário dos clássicos contos infantis, em especial nos livros para crianças que ilustrou, alguns de sua inteira autoria. Utiliza sempre as tintas acrílicas ou o pastel. O dourado surge frequentemente como base para os trabalhos e a cor é profundamente trabalhada, massacrada, com sobreposição de camadas leves. A partir de 2000, publica também as suas próprias narrativas em livro, ilustrando-as. É filha de Agustina Bessa-Luís, autora homenageada no presente Dossier.



“SIBILA”

José Emílio-Nelson^{1}*

SIBILA

A Sibila, o oráculo sibilino, toca a mão de Agustina [Bessa Luís].

Acende-a de iluminuras, pérola,

Numa caligrafia de grande minúcia, fina

Florescência

Que a perderá em horizontes, a não se lhe ver o fim,

As longitudes celebratórias, um perpetrado Génio,

O Mito é tão primordial, e nunca a retrai. E inspira

O enredo verbal,

Ígneo humor na alegoria,

Espirituosa frivolidade.

Vendada pela Sibila, nesse labor de tecedeira, em rolo de papel,

Personagens disformes sob a ruralidade, na cativação do feminino.

1 * Pseudónimo literário de José Emílio de Oliveira Marmelo e Silva, é natural de Espinho e Economista. Poeta com extensa obra literária, onde encontram-se títulos como *Polifonia* (1979), *Polifemo e Outros Poemas* (1983), *Extrema Paixão* (1984), *Nu Inclinado* (1985), *Queda do Homem* (1989), *Vida Quotidiana e Arte Menor* (1990), *A Palidez do Pensamento* (1990), *Claro Escuro ou a Nefasta Aurora* (1992), *Sodoma Sacrílega e Poesia Vária* (1991), *Mosaico* (1996), *A Alegria do Mal - Obra Poética 1979-2004* (Quasi, 2004), *Ameaçado Vivendo – Obra Poética II (2005-2009)* (Afrontamento, 2010), *Pesa um boi na minha língua* (Afrontamento, 2013) e *O Amor Repugnante* (Edições Esgotadas, 2019).



A Sibila a possui, vendou-a,
Assemelha-se à mão que vocifera com o impacto do gesto,
Que se amplia na caligrafia momentosa
Em Babel transbordante
[Porto, 29 de outubro de 2019]

AGUSTINA

Maria Lúcia Dal Farra^{1}*

Mãe que acolhe o leitor nos braços
ela é (no entanto) madrasta.
Do contrário
como fazer compartilhar
compridas sendas a multiplicar sinais
e que (sem mapa) se atrevem a mais
(a muito mais)
pelas Índias siderais?!

A barcarola das palavras soçobrando irremissível
na gramática das muitas águas
que a levam, lavam, enxugam
põem-na de novo à proa
a quarar, a nadar e a se afogar?!

¹ * Doutora (1979) em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP, Livre Docente em Literatura Comparada pela UNICAMP e Professora Titular da UFS. Pesquisadora mundialmente reconhecida das obras de Florbela Espanca (de quem foi responsável pela edição de sua poesia no Brasil e em Portugal), Vergílio Ferreira, Helder Macedo, Herberto Helder e Agustina Bessa-Luís, dentre outros, é também poetisa e contista, autora de *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002), *Inquilina do Intervalo* (2005), *Alumbramentos* (2012, Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Poesia) e *Terceto para o fim dos tempos* (2018, finalista do Prêmio Oceanos).



Transatlântica, impossível governá-la.
Ela só diz (à beça) o que quer
não importa o que
e nos arrasta (cativos) à luminescência abissal
(santelmos ou grisetas)
cabos sem esperanças
incertas máquinas do mundo
ali
onde começam as línguas.
Que
(sob a tutela dela)
desaprendemos -
gritando, gaguejando o nome
arriscando o pescoço num abecedário impossível.

E, de repente,
estamos de novo em casa –

mas trancados fora.

Morada do Rio, 14 de novembro de 2019

AGUSTINA, TRÊS INSTANTES

Mário Cláudio^{1*}

Não me recordo, tantas décadas passadas, do exacto modelo dos sapatos que a romancista calçava. Registo esfumadamente, e num desses lugares da memória que o decurso do tempo enriquece, a imagem de um par de peças pequeninas, azuis e verdes, ou talvez lilases, que não andariam demasiado distanciadas daquelas que a querida Maria Velho da Costa parodiou, taxando-as de inevitavelmente portuenses, e por isso apenas susceptíveis de serem usadas com elegância pela autora de *Os Incuráveis*. Como quer que fossem, e nessa noite de um Verão pós-revolucionário ainda, castigado pela peroração de um académico no auditório de um museu de sobrevivência fugaz, era sobre tais sapatinhos que descia o olhar enlevado de uma Agustina na aparência indiferente ao tema declinado pelo conferencista. Talvez os tivesse ela adquirido na tarde desse mesmo dia, e numa das sapatarias da Rua de Santo António, ou das adjacências do Mercado do Bolhão. E num relance percebi que em semelhante comprazimento num objecto anódino, mas revestido do encanto com que as crianças festejam um inesperado brinquedo, residiria porventura o segredo maior da genialidade da ficcionista. O palestrante não se detinha, investindo entretanto pela grande área das figuras de retórica, e convocando um argumento mais, produzido por uma sumidade da semiótica das Gálias, enquanto ela não desviava os

1 * Pseudónimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, é natural do Porto e Licenciado em Direito. Ficcionista, ensaísta, poeta e dramaturgo, Mário Cláudio é um dos mais relevantes escritores no cenário contemporâneo das literaturas de língua portuguesa, tendo sido apreciado por críticos e escritores como Agustina Bessa-Luís, Jorge de Sena e Vergílio Ferreira. Celebrado pela crítica e detentor de diversos prêmios, estréia em 1969, com *Ciclo de Cypris* (poesia). A partir daí, sua trajetória inclui obras importantíssimas, sendo objetos de investigação em artigos e ensaios académicos, bem como monografias de licenciatura, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Dentre os seus títulos publicados, encontram-se: *Um Verão Assim* (1974), *As Máscaras de Sábado* (1976), *Amadeo* (1984 – Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB), *Guilhermina* (1986), *Rosa* (1988) – esses três romances compõem a *Trilogia da Mão* –, *A Quinta das Virtudes* (1990), *Tocata para Dois Clarins* (1992), *As Batalhas do Caia* (1995), *O Pórtico da Glória* (1997), *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998), *Ursamaior* (2000), *Orion* (2003), *Gêmeos* (2004), *Camilo Broca* (2006 – Prémio Fernando Namora), *Boa Noite, Senhor Soares* (2008), *Tiago Veiga – Uma biografia* (2011), *Retrato de Rapaz* (2014 – Grande Prémio de Romance e Novela APE/DGLAB), *Astronomia* (romance autobiográfico, 2015 – Prémio D. Diniz e Grande Prémio Literatura dst), *Os Naufrágios de Camões* (2016), *A Alma Vagueante* (2017 – Grande Prémio de Crónica e Dispersos Literários APE), *Memórias Secretas* (2018) e, mais recentemente, *Triptico da Salvação* (2019).



olhos da boniteza dos sapatos novos. O homem atingiu o fim da arenga, a assistência respirou fundo na antevisão do beberete de vinho branco e canapés, e a escritora, interrompendo a custo a devoção àquele primor em cabedal de boa qualidade, aplaudiu com entusiasmo o discurso, mas sem que alguém acertasse em declarar se o escutara, o entendera, ou simplesmente o ignorara, no charivari que nos molesta o quotidiano. Admito que por recém-estreada, e ainda não afeita ao biótipo de Entre-Douro-e-Minho, enriquecida por algum contributo do campo charro zamorano, uma amostragem assim de fashion pedestre, exibida pela nossa maior senhora das letras, lhe macerasse levemente os tornozelos. Mas nunca se mostraria a prosadora atreita ao queixume das suas mágoas, nem ao arrependimento das suas compras, o que lhe permitia fruir momentos como o que evoco nestas linhas, antídotos do tédio, e inseparáveis da solidão. Creio que me terá ensinado Agustina, e muito para além das flutuantes matérias da escrita, uma vera concepção da amizade, amparada na prática que lhe vai conexas. Refiro-me a esse acendrado horror a frequentações excessivas, dinâmica em que por regra soçobram as vulgares intenções do afecto, e sobretudo as que põem em coexistência aturada os oficiais de cada ofício. Da autora de *As Pessoas Felizes* recolhi a mais exemplar das lições da inoportunidade dos adeptos estrénuos, sempre estouvados em fazerem-nos desprezar os mestres que idolatram, e do desconforto que em geral se respira na exiguidade das sacristias. Aborrecendo os postulantes a acólitos, mais ainda os candidatos a discípulos, e sobremaneira as aspirantes a sacerdotisas, Agustina implanta-se no coração do seu império como mátria vigilante, mas pouco dada ao afago, e como solidária companheira, imune à palavra de gratidão, ou à dádiva propiciatória. E quem nisto vir um sinal de frieza, ou um indício de cinismo, que reflecta duas vezes naquilo que constitui o congestionado ambiente de capela, marcado por entradas e saídas intempestivas, quando não pela letal asfixia de todo o espaço concentracionário. Nunca nela detectei, no entanto, o que se afiguraria consequência natural de tais idiossincrasias, o gesto de impaciência, ou o trejeito de enfado, com que justificadamente reagisse à obstinada presença dos que a apajavam, e nem sequer o constrangimento *tout court*, tão característico dos inseguros. Ali está ela, sorrindo e observando, referendando com o silêncio a patacoada de um émulo, ou aguardando a oportunidade de se despedir dele na serena aspiração a nunca mais o encontrar. Eu diria que a pedagogia que resulta destes comportamentos, os quais tenho procurado imitar, me favorece hoje o enfrentamento da velhice como um regresso à pureza das fontes, e a leitura das pugnas de campanário em que me inscrevi, e em que se debatem agora os que andam a trepar na roda da fortuna, como algo que só por nos divertir escapa à condição da inteira desnecessidade. Já o contei, e não quero cansar-me de o lembrar, sempre que se me depara algum ensejo, porque desse inicial encontro resultaria a consolidação em carne e osso de alguém que me aparecera entretanto como elemento de uma tribo literária comum. Desmobilizado da guerra nas bolanhas da Guiné, aproveitei a oferta de uma amiga de ambos para conhecer Agustina, de quem assimilara já boa soma de títulos. E a mulher que me acolheu na Avenida de Marechal Gomes da Costa no Porto, e numa dessas vivendas que alinhavam pela iconografia arquitectónica mais simpática à classe média alta dos funcionários públicos, cumpridores da cartilha do regime,

quedava-se visivelmente aquém do tipo da *femme savante* egrégia que, inspirado num punhado de fotografias seleccionadas, eu laboriosamente construía. Era de facto uma materfamilias, e se não anódina, a anos-luz da que circulava nas badanas dos seus livros, captada a preto e branco entre a vegetação das dunas de uma praia do Atlântico Norte, ou agasalhada no xailinho de *crochet* de lã que a defendia da agreste brisa que soprava nas ameias de um castelo dos templários. Mas logo a minha atenção, suspensa por momentos do desajuste daquela figura real à invenção que dela eu realizara, se sentiria convocada pelo teor do diálogo que ia decorrendo entre a ficcionista e quem reciprocamente nos apresentara. Falava o meu ídolo, enfim atingido, do medalhão que trazia ao peito, e informava-nos de que topara com ele em Atenas e, conforme àquilo que de imediato conjecturei, numa dessas lojas da Praça Plaka que vende aos turistas miniaturas do Partenon em massa, e estatuetas da deusa de olhos de mocho em mal imitado mármore pentélico. Tratava-se de um pendente vulgar, o de Agustina, mas que o verbo da grande narradora maravilhosamente dignificaria, ao dele porventura se servir como motivo para um desses textos, saturados de caracteres diminutos, que se garantia obedecerem ao intento mais ou menos confessado de economizar papel. Por essa altura a romagem à Hélade constituía obrigatório destino dos escritores portugueses em exercício, de Sophia a Eugénio, e de Natália a uns quantos menores, o que conduziria Sena a comentar com ironia, confessando a própria capitulação diante da moda, “Também na Grécia eu. Custou mas foi. Cheguei depois dos outros.” Ninguém porém, e no meu entender, transportaria mais perfeitamente a reminiscência de tal viagem do que Agustina Bessa-Luís que, nesse cair da tarde, ao tão-só mencionar o normalíssimo artigo de bijuteria, na verdade segredava a meus ouvidos como a primeira, e a última, das pitonisas que, na capital do norte de Portugal, instalara a sua trípode.

Porto, agosto de 2019

Revisões



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

**LEITURAS E (RE)ESCRITAS DA VIAGEM
(JOAQUIM MAGALHÃES DE CASTRO, MARIA FILOMENA
MÓNICA E MIGUEL PORTAS)
TRAVEL READING AND (RE)WRITING
(JOAQUIM MAGALHÃES DE CASTRO, MARIA FILOMENA
MÓNICA AND MIGUEL PORTAS)**

Maria Teresa Nascimento^{1}*

RESUMO

A publicação de relatos de literatura de viagem tem atingido números significativos nos últimos anos na literatura portuguesa. Associados muitas vezes a projectos mediáticos (documentários, colaboração escrita com periódicos...) ou à condição mediática dos próprios autores, com consequências diversas ao nível do registo e da qualidade de escrita, em quase todos os textos ocorre como nota dominante a da viagem, empreendida por um sujeito raramente desinformado relativamente ao destino a visitar. Interessar-nos-á descortinar o modo como as narrativas que nos propomos estudar se relacionam com outros textos que convocam. Referimo-nos, em primeiro lugar, à existência prévia de relatos sobre determinados destinos que se retomam através da reescrita de uma nova viagem. Sirva-nos de exemplo o livro de Joaquim Magalhães de Castro, *Viagem ao Tecto do Mundo – o Tibete Perdido* e o seu cruzamento com o testemunho dos primeiros viajantes jesuítas. Anotamos ainda uma forma de viajar determinada pelo gosto pela literatura e pelo reencontro com os espaços e vivências dos seus autores. Seleccionamos, então, “A Inglaterra Literária” em *Passaporte* de Maria Filomena Mónica, com a “visita” a Charles Dickens, a Robert Stevenson, Emily Brontë ou Thomas Hardy, a que se junta o sublime encontro com as livrarias de Hay-on-Wye. É com *Périplo*, escrito por Miguel Portas e com fotografias de Camilo Azevedo, que terminamos, tentando compreender de que modo a afirmação do autor: “Ler em viagem sobre os lugares da própria viagem é uma experiência que recomendo vivamente” (PORTAS, M., AZEVEDO, C., 2009: 27) se concretiza na obra.

Palavras-chave: viagem; (re)escrita; leitura; intertextualidade; experiência.

ABSTRACT

The publication of travel literature reports has reached significant numbers in recent years in the Portuguese literature. Often associated with media projects (documentaries, written collaboration with journals...) or the media condition of the authors themselves, with different consequences in terms of recording and writing quality, in almost all texts the dominant note is that of travel, undertaken by a subject rarely uninformed about the destination to visit. We will be interested to unveil the way the narratives we propose to study relate to other texts they call. First of all, we refer to the existence of reports of certain destinations which are resumed by rewriting a new trip. Let us take as an example Joaquim Magalhães de Castro's book, *Viagem ao Tecto do Mundo – o Tibete Perdido*, and its intersection with the testimony of the first Jesuit travelers. We also noted a way of traveling determined by the taste for literature and the reunion with the spaces and experiences of its authors. We then selected “Inglaterra Literária” in Maria Filomena Monica's *Passaporte*, with the “visit” to Charles Dickens, Robert Stevenson, Emily Brontë or Thomas Hardy, to which is added the sublime encounter with Hayon-Wye. It is with *Périplo*, written by Miguel Portas and photographs by Camilo Azevedo, that we end up trying to understand how the author's statement: “Ler em viagem sobre os lugares da própria viagem é uma experiência que recomendo vivamente” (PORTAS, M., AZEVEDO, C., 2009: 27) is materialized in the work.

Keywords: travel; (re)writing; reading; intertextuality; experience.

1 * Doutora em Letras (2006) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ensaísta com títulos sobre a obra de escritores(as) portugueses(as), dentre eles(as), Agustina Bessa-Luís. Atualmente, é Professora Auxiliar da Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira (Portugal).



Reflectir hoje sobre a literatura de viagem, pelo menos em Portugal, passa por estabelecer uma conexão entre os seus autores e os desígnios de natureza mediática subjacentes à escrita. Este tipo de literatura continua a estimular o leitor, a julgar pela frequência com que os novos títulos se sucedem no mercado editorial, ou pelo investimento realizado por grupos de comunicação social, que trazem às páginas dos semanários, de modo regular, relatos de destinos mais ou menos exóticos. Não raro, assiste-se ainda à emergência de propostas igualmente sedutoras, como sejam as que decorrem do documentário filmico que pode vir a acompanhar o livro, ao mesmo tempo que foi ou poderá vir a converter-se em objecto de emissões televisivas.

Uma outra constatação é de que a viagem enquanto relato de uma experiência efectivamente realizada não tem suscitado, na actualidade, o interesse de autores consagrados da Literatura Portuguesa. Ocorrem-nos algumas excepções que não esgotamos: Agustina Bessa-Luís, José Saramago ou mais recentemente José Luís Peixoto e Almeida Faria. Quanto aos outros, o futuro ditará ou não a sua efemeridade.

Joaquim Magalhães de Castro, Maria Filomena Mónica e Miguel Portas são os autores que nos propomos analisar, interessando-nos descortinar o modo como as narrativas que nos propomos estudar se relacionam com outros textos que convocam.

Referimo-nos, em primeiro lugar, à existência prévia de relatos sobre determinados destinos que se retomam através da escrita de cada uma destas novas viagens. Sirva-nos de exemplo o livro de Joaquim Magalhães de Castro, *Viagem ao Tecto do Mundo – o Tibete Perdido* e o seu cruzamento com o testemunho dos primeiros viajantes jesuítas.

Anotamos ainda uma forma de viajar suscitada pelo gosto pela Literatura e pelo reencontro com os espaços e vivências dos seus autores. Seleccionamos, então, “A Inglaterra Literária” em *Passaporte* de Maria Filomena Mónica, com a “visita” a Charles Dickens, a Robert Stevenson, Emily Brontë ou Thomas Hardy, a que se junta o sublime encontro com as livrarias de Hay-on-Wye.

É com *Périplo*, escrito por Miguel Portas e com fotografias de Camilo Azevedo, que terminamos, tentando compreender de que modo se concretiza na obra a afirmação de que: “Ler em viagem sobre os lugares da própria viagem é uma experiência que recomendo vivamente. Os bons livros no sítio certo, adquirem as cores, os cheiros e os encantos desses lugares.” (PORTAS, M., AZEVEDO, C., 2009, p. 27). Não o sentira já Garrett que aqui lembramos? - “Se eu for algum dia a Roma, hei - de entrar na cidade eterna com o meu Tito Lívio e o meu Tácito nas algibeiras do meu paletó de viagem.” (GARRETT, 1974, p. 181).

Com efeito, mesmo quando não referida de modo declarado pelos seus autores, é certo que também a literatura de viagem não está isenta do cruzamento com outros textos, o que, de um modo muito simples, a asserção de Adrien Pasquali bem poderá ilustrar: “Nenhum viajante (...) viaja sem ler, antes, durante, ou após o seu périplo.” (PASQUALI, ADRIEN, 2009, p 32). Ou a de Pierre Brunel (BRUNEL, PIERRE, 1986, p. 8) falando da arqueologia livresca, para justificar o conjunto de saberes prévios convocados.

Viagem ao Tecto do Mundo é, assumidamente, desde o Prefácio, uma viagem que segue as pegadas dos primeiros Portugueses no Tibete: a do Padre António de Andrade que, desta forma, dava seguimento à estratégia de penetração para Oriente, já iniciada por Bento de Góis umas décadas antes, rumo ao mítico reino do Cataio; as de Francisco de Azevedo, João Cabral e Estêvão Cacela, entre outros pioneiros europeus nos Himalaias. “Inspirado nos passos e relatos destes homens” (MAGALHÃES, 2010, p. 13), pano de fundo que emerge de quando em vez, o livro encontra um modo de organização polarizado em torno de cidades ou regiões do Tibete que emprestam o nome à segmentação maior da narrativa, repartida ao correr dos dias entre 5 de Setembro e 22 de Outubro, correspondentes à deslocação do sujeito viajante, contada na sequência de uma viagem essencialmente realizada em 1992. A de 1994 colmataria a ausência de registo fotográfico anterior.

Serão os relatos dos Jesuítas, referidos a partir da afirmação prefacial, determinantes para a construção da narrativa de Joaquim Magalhães de Castro? Que relação se estabelece entre estes textos aos quais separam quatro séculos de distância?

Viagem ao Tecto do Mundo faz-se acompanhar da indicação das fontes consultadas, todas elas referentes aos relatos dos Jesuítas. Muito embora o nome de Bento de Góis incorpore este elenco, a leitura do texto comprovará a atenção quase exclusiva sobre os quatro jesuítas que chegaram ao Tibete. Mesmo que o Cataio pudesse ser uma demanda comum, os caminhos percorridos por uns e outros produziram resultados diferentes. O Gram Cataio de Bento de Góis não se identificava com o da primeira Carta de António de Andrade. O Tibete a que este último chegou, difundido sob as roupagens desse mítico Cataio, justificaria a fortuna destes relatos que, traduzidos em grande cópia, alimentariam o imaginário europeu da época. Deste Tibete, a provável Terra Prometida de Isaias, falarão as Cartas dos Jesuítas, trazidas até ao relato de Magalhães de Castro, através dum sujeito a quem já não confundem manifestações do budismo com expectativas de cristianização, num texto marcado pela imanência do instante, ao qual falta o idealismo do porvir. As motivações deste narrador não se nos afiguram, aliás, irmanar-se com as que estimulam os desígnios místicos de outros viajantes que demandam o Tibete. O seu olhar, mesmo no Kailash, é, por isso, mais sensível à transcendência da paisagem do que à espiritualidade dos ritos budistas, ainda que os reproduza:

Os peregrinos efectuam repetidas prostrações nestes locais, primeiro, tocando a testa, a boca e o coração com as mãos juntas, numa sucessão de movimentos bastante rápidos, para depois se estenderem por terra com a cara colada ao chão e os braços estendidos à frente da cabeça num acto de devoção completa. Peças de roupa, farrapos, chapéus, sapatos, madeixas de cabelo, meias, bandeiras oratórias, chifres de cabra e placas de xisto gravadas eram alguns dos objectos ali deixados por peregrinos para assim conseguirem sorte na vida. Também ali depositei uma madeixa de cabelo, debaixo de uma laje (MAGALHÃES, 2010, p. 131).

A viagem, embora cumprindo as habituais etapas dos peregrinos, tem obstáculos acrescidos pelo facto da não integração nos previsíveis circuitos turísticos que poderiam dirimir muitas das dificuldades sentidas. O relato, em contrapartida, teria sido outro, estamos em crer, mais arredado da vivência diária, quer com habitantes locais, a quem se estranham costumes,

quer com os próprios devotos vindos de longe.

Escritas entre 1624 e 1631, surgem disseminadamente evocadas, em *Viagem ao Tecto do Mundo*, por meio de alusões ou de fragmentos resumidos ou transcritos, sem referência precisa, seis cartas de Jesuítas (três de António de Andrade e as restantes dos que lhe sucederam na missão: Francisco de Azevedo, João Cabral e Estêvão Cacela). O leitor porfiado terá assim, se o quiser, de percorrer a totalidade dessas cartas na resolução da inexactidão ou da incompletude de algumas das referências de Joaquim Magalhães de Castro.

Indagando as razões que motivam a inserção do texto primeiro no texto segundo, raramente se descortinará uma necessidade determinante, excepto a que pode decorrer da deliberada vinculação a um percurso realizado séculos antes. É verdade que os textos jesuíticos podem ajudar à percepção de uma realidade actual que às vezes se contextualiza no passado; que repetir um percurso, praticamente quatro séculos depois, é susceptível de se enriquecer com comparações ou demanda de vestígios, como os que se buscam em vão em Tsaparang, quase a finalizar o relato, expressiva e preferentemente marcado pela convergência das diversas fontes cuja convocação se faz de forma mais penetrante e demorada. Fora aqui, afinal, que tinham chegado pela primeira vez os portugueses ao Tibete, depois de árduo percurso. É a essa Tsaparang que chega igualmente Joaquim Magalhães de Castro, depois das condicionantes de uma longa viagem que os séculos não conseguiram amenizar ainda.

Bem menos estimulantes serão, talvez, como percurso, as viagens de “Inglaterra Literária”² de Maria Filomena Mónica. Confessa-se, no prefácio autoral, inimizada declarada ao turismo de massas, e que o maior prazer experimentado numa viagem é o da pesquisa bibliográfica que, para o efeito, se efectua. Os livros convertem-se, assim, no que ao conjunto de textos da “Inglaterra Literária” diz respeito, na verdadeira essência da viagem direccionada para os espaços das vivências dos seus autores – ambientes e casas circundantes. Sobre estas, esperar-se-ia, talvez, uma explanação mais demorada, mas a narradora prefere sugerir a descrever. Em Dickens House é a pequenez da moradia do Séc. XVIII a merecer registo, por entre a enunciação simples de objectos, como a caneta com que escreveu o mais célebre dos seus moradores, a cadeira onde se sentou, ou a janela por onde olhou. Livros, manuscritos, cartas, ou a secretária portátil de Dickens enriquecem ainda o espólio que o visitante contemplará.

Igual pequenez, metaforizada na casa de bonecas, é a que nos é transmitida, aquando da visita à casa de Thomas Hardy, na região de Essex, à qual o leitor é guiado, seguindo a rota indicada pela cronista a partir de Londres.

Com Emily *Brontë*, terá o viajante, se quiser esse contacto imediato com o mundo da escritora, de repartir a sua deambulação por vários espaços, de que é exemplo a casa escura de Haworth, tornada presente pela proximidade reiterada e partilhada com o leitor através dos

2 Este é o título de uma das treze partes em que se organiza *Passaporte*.

deícticos demonstrativos:

Durante os longos serões de Inverno, as irmãs escreviam naquela sala de jantar, à luz daquele candeeiro a petróleo, sobre aquela mesa de mogno, que eu tinha diante de mim. Era ali que, depois das refeições, liam, umas às outras, o produto do dia. Foi ali, naquele canapé forrado a veludo, que, a 19 de Dezembro de 1847, Emily morreu, de tuberculose (MÓNICA, 2009, p. 155).

A casa de Louis Stevenson, actualmente propriedade privada, no número 17 de Heriot Row, em Edimburgo, constitui nota de diferença relativamente ao acesso franqueado nas visitas que anteriormente mencionámos às casas de escritores. Se contarmos com esta excepção, no restante, a redacção desta crónica não se diferenciará das demais.

Aquilo que define a verdadeira essência deste conjunto de crónicas, mais do que o facto de a obra de determinados autores poder constituir-se como pretexto para a visita às suas casas, é a possibilidade de, conduzidos pela mão de Maria Filomena Mónica, partilharmos ambientes e mundividências que estiveram na origem da criação literária, como no caso especial das irmãs *Brontë*. A crónica faz-se biografia, e centrando-se na selecção pessoal de um ou mais livros a propósito dos quais tece reflexões críticas, narra-lhe rapidamente os enredos. A crónica cruza-se com a crítica literária, e o que já era relato de viagem a Londres, Haworth, Wessex ou Edimburgo, é também agora o sugerido pelo universo ficcional de cada uma das obras. Na maior parte da crónica, o leitor sentirá que ela já abandonou o factual da representação da viagem e, guiado na forma de lidar com o objecto-livro, estará ele próprio a ser conduzido para essa outra experiência de viagem através da leitura.

Hay-on-Wye talvez represente o culminar da “Inglaterra Literária” neste conjunto de cinco crónicas escritas entre 1998 e 2008. Hay-on-Wye transformou-se, a partir de 1970, e depois de o promotor da ideia, com um “truque publicitário” (MÓNICA, 2009, p. 165), ter declarado a independência do lugar e hasteado simbolicamente a bandeira no seu castelo, num espaço onde apenas o comércio de livros tem razão de ser. A paisagem e os trinta alfarrabistas da pequena localidade do País de Gales simbolizam, nas palavras da narradora, mais do que a “Ilha do Tesouro”, e transformam cada visita numa viagem estimulante, onde se pode encontrar a preços módicos o inesperado. Viajantes “excêntricos”, seguramente, serão estes que, a cada dia de permanência em Hay-on-Wye, prepararão de véspera a viagem do dia seguinte, compondo a lista da compra de livros a efectuar num cenário que, a acreditar nas palavras da cronista, a Amazon ainda não conseguiu destronar.

E uma vez mais, como nas outras crónicas, a narradora faz-se cúmplice de quem a lê, não apenas quando de forma mais ou menos subtil, sugere determinados itinerários, mas também quando partilha estados emocionais, como o do prazer que antecede a compra, o estado frenético que a invade a cada ida a esta povoação: “Se, na primeira noite, se sentir tão frenético quanto eu, lembre-se que o sol se levanta todas as manhãs e que os livros não hão-de fugir de Hay-on-

Wye.” (MÓNICA, 2009, p. 167). A escrita de Maria Filomena Mónica parece assim, dirigir-se, não apenas a quem gosta de viajar, mas igualmente àqueles para quem estas crónicas possam estimular outras leituras.

Destinatário natural dos três livros que aqui analisamos, nem sempre o leitor suscitará neles explícita interpelação. Dele não nos apercebemos em *Viagem ao Tecto do Mundo*. Em *Périplo*, expressamente o encontraremos assumindo a configuração de um turista qualquer que procure o Egipto e a quem a narrativa guiará, numa primeira fase, em roteiros programados ou logo depois por percursos mais arredados dos do viajante comum. De forma mais directa e intimista se apelará à participação do leitor, potencial viajante, tornado cúmplice numa deambulação pessoal e literária que remontará a um passado remoto, no encaço das várias etapas do mito da Atlântida. A este destinatário, a quem familiarmente se trata por você, se sugere a localização do mito na Região de Tartessos, hipótese sustentada na teoria do arqueólogo António Garcia Bellido: “Mas porque consigo tenho praticado o jogo da verdade, humildemente lhe digo que outros, de maior saber e melhor argumento me conduziram a esta simpática especulação.” (PORTAS. e AZEVEDO, 2009, p. 320).

Eis, então, esta uma das possibilidades da relação de *Périplo* com a leitura, a permitir orientar e enquadrar um itinerário pelo Mediterrâneo, nos caminhos da História e do mito.

Comecemos pelo princípio, pelo Prefácio, em que a voz autoral apresenta o livro “em três andamentos” (PORTAS e AZEVEDO, 2009, p 25). Constituem-no as fotografias e as filmagens de Camilo Azevedo que deram origem ao documentário transmitido na RTP. Só depois, o livro. Também o suporte mediático, numa relação temporal inversa, primeiro se aliava à concepção de *Viagem ao Tecto do Mundo*.

O Prefácio de *Périplo* constitui um fecundo texto programático, a começar pela definição que da obra procura fazer. Atentemos nele:

“*Périplo* conta histórias, mas não é um livro de história; detém-se em paisagens, gentes e sonhos deste tempo, mas não é uma reportagem; visita ruínas e obras de arte, mas distancia-se do registo ensaístico. Na verdade, mistura estas distintas linguagens. Talvez se deva colocar na prateleira dos livros de viagens, talvez. Mas nem é um guia turístico, nem a escrita é a da introspecção do narrador em face das grandezas e misérias deste mundo. *Périplo* é um livro de viagens porque viaja. Por vezes, começa onde o documentário termina; noutros casos, conclui-se onde as imagens se iniciam. Pode ser lido do princípio para o fim, mas o leitor pode escolher o seu próprio itinerário. Não se perderá se o fizer do meio para cada um dos lados ou às “arrecuas”, do fim para o princípio. No fundo, *Périplo* é um livro em forma de mosaico porque o próprio Mediterrâneo é um mosaico (PORTAS. e AZEVEDO, 2009, p. 25-26).

Estamos de acordo com esta arrumação na prateleira da literatura de viagem, para usarmos as palavras do autor. E, afinal, a imagem do mosaico não poderia coadunar-se melhor com o hibridismo, marca consubstancial ao género. *Périplo* é, por isso, também a aventura

estimulante pela decifração da pluralidade discursiva em que se entrecruzam processos narrativos e descritivos, permeáveis a comentários onde perpassa a visão social e política do autor cidadão – Miguel Portas.

Mais à frente se dirá ainda que este livro poderá ser “um livro de viagens no Tempo” (PORTAS. e AZEVEDO, 2009, p. 29). Estamos de acordo uma vez ainda, e por isso mesmo esclarecemos que a linha cronológica deste viajante não é a da sua própria viagem no seu próprio tempo, mas aquela que se estabelece à custa do passado/ presente, neste último se decifrando vestígios de um tempo remoto do qual as ruínas ajudam a falar, devendo igualmente resistir à erosão do progresso “um adversário de fôlego bem mais temível e durável do que a passagem dos exércitos.” (PORTAS. e AZEVEDO, 2009, p. 133). Num total de oito capítulos de construção compósita, feitos de camadas justapostas de civilizações milenares, adivinhamos, muitas vezes, mais do que vemos, as movimentações do viajante, ao longo deste Mediterrâneo que perscruta nos interstícios do tempo.

Não se tratando de um ensaio, como era afirmado no Prefácio, a dependência de *Périplo* relativamente a outras leituras, ensaísticas muitas delas, é essencial para a sua construção. E não falamos apenas do colorido que a História empresta às longas contextualizações, como se sugere com aquela a se procede para a civilização mesopotâmica. “Colorido o mundo antigo, é tempo de regressar à nossa viagem.” (PORTAS. e AZEVEDO, 2009, p. 61), mas pensamos também na necessidade de interpretar o real observado, como se a todo ele se pudesse aplicar a imagem do arqueólogo moderno que “descasca” as paredes que “só para nós, visitantes cegos e surdos, parecem o que são”. *Périplo* é, em consonância com a atitude indagadora deste viajante, pontuado de notas marginais, que remetem para a bibliografia utilizada.

Era ainda no Prefácio que se aludia ao prazer da leitura “sobre os lugares da própria viagem”, sensação que poderá igualmente ser ampliada a outro tipo de textos. “A *Odisseia* não é a mesma, deleitada num sofá, ou lida junto a um pilar grego em Cirene, com o Mediterrâneo no horizonte.” (PORTAS e AZEVEDO, 2009, p. 27) – afirma-se também. E é precisamente, mais tarde, já no decurso da viagem, que o narrador, ao entrar em Alexandria, evoca a entrada do próprio Menelau através de um passo da *Odisseia* que cita (PORTAS e AZEVEDO, 2009, p. 127).

E no Egito, querendo lembrar um escritor português, a memória de Eça de Queirós seria quase inevitável. Podemos assim, antever o prazer que suscitará a este viajante a leitura de algumas páginas de *Notas do Egito*, a propósito das deambulações pelos *felás* ou da chegada de Eça de Queirós, a Alexandria, com o seu amigo, conde de Resende, mesmo sabendo que a Alexandria pela qual aquele suspira nunca existiu como tal. Poderíamos prosseguir ainda durante algum tempo mais neste filão da intertextualidade de *Périplo* com outros textos literários, mas avançamos já para o último, porque o tempo não nos permite alongarmo-nos mais.

No Café Hafraj, quase terminado o *Périplo*, o viajante entrega-se à leitura de *Cannibales*,

o romance de Mahi Binebine: “Leio-o de um fôlego e estou perto do momento da conclusão. Há uma hora ou duas vesti a pele do protagonista principal” (PORTAS e AZEVEDO, 2009, p. 329). Que melhor lugar para a leitura deste romance? Dali, a partir de Tânger, com a sua personagem Pafadnam, pode avistar Cádiz, destino desejado de todos os que arriscam a viagem clandestina. Do lado de lá do estreito de Gibraltar, na outra margem de Tânger, estará a utopia que cada um daqueles passageiros guarda em si. Seja qual for o destino daquelas personagens, já terá valido a pena. Separada pelo estreito de Gibraltar, estará a Atlântida que mora em cada um, a promessa do mar Mediterrâneo.

Desta forma, termina *Périple* com a visão promissora de um Mar a que as camadas sucessivas do tempo não esgotaram o encanto. Quanto à promessa de outra viagem pelo mesmo Mediterrâneo, sabemos já que Miguel Portas a não poderá cumprir. Mas aqueles que lerem o *Périple* ficarão largamente compensados pela rara sensibilidade que o viajante soube emprestar a esta viagem que não é seguramente uma entre tantas que se vão relatando.

Intertextualidade e Viagem: Algumas Conclusões

Viajar no séc. XXI dificilmente permitirá trilhar novos caminhos, no sentido espacial, físico – “Plus le monde s’est ouvert, plus s’est réduit le lieu du voyage. (MOUREAU, 1986, p. 167). Parte-se, mesmo que não seja esse o objectivo, no rasto de outras viagens e de outros viajantes. Deliberadamente, até, como o declara Joaquim Magalhães de Castro.

Deste modo, a uma arqueologia da paisagem, eventualmente figurada apenas de modo latente nas suas narrativas, o viajante contemporâneo pode juntar também toda uma arqueologia livresca, susceptível de acomodação à sua biblioteca/enciclopédia pessoal. Assim, além de pisarem as pegadas de caminantes precedentes, as narrativas de viagem podem convocar relatos anteriores (Joaquim Manuel Magalhães e Miguel Portas), textos de natureza ensaística, documental ou literária que ajudem ao esclarecimento daqueles - através de perspectivas diversificadas - ou à sua fruição (Miguel Portas) e, no caso de Maria Filomena Mónica, são os próprios livros, também por extensão metonímica, o espaço onde eles se vendem ou a casa dos seus autores, a configurar a paisagem mesma da viagem. De forma mais ou menos essencial, os livros, através da leitura que propiciam ou da reescrita que motivam, entretida com a experiência da viagem, confirmam a intertextualidade como prática recorrente neste género de literatura, como múltiplos autores já têm sublinhado. Com Montalbetti (1998: 3-16), destacamos, ao reflectir nas várias aporias experimentadas pelas narrativas de viagem face à representação do real, as práticas intertextuais como uma forma de superar essas limitações.

Não havendo já, no presente artigo, espaço para confirmar o uso diversificado dessas estratégias ater-nos-emos a lembrar e a sintetizar as diferenças genéricas do uso da intertextualidade nos três autores, privilegiadas que são, as práticas citacionais, por Joaquim Magalhães de Castro e Miguel Portas, com um rigor de referenciação neste último que muito o afastam do

primeiro. Sublinhámos em *Périple* a leitura como forma de prazer, através da biblioteca dum viajante que se mune de livros que lê no espaço que melhor relação de contiguidade estabelece com eles. Mas poderemos ainda considerar a observação de formas de intertextualidade que, ademais destas virtualidades, visem essencialmente contextualizar, acrescentar ou sustentar a experiência de uma viagem que outras já precederam (veja-se nesta última circunstância, o caso de *Viagem ao Tecto do Mundo*) embora aqui o cruzamento com outros textos não assumam idêntico rigor e regular frequência, como o que vemos acontecer em *Périple*. Anote-se ainda o caso específico da cerzadura nos interstícios das ruínas do tempo e dos objectos (MONTALBETTI, 1998, p. 13).

Argumento de autoridade, em primeira instância, a citação, convém lembrá-lo, nem sempre significa a adesão incondicional a determinado hipotexto. A título de exemplo, apenas, que outros poderíamos respigar, mencionemos Joaquim Magalhães de Castro quando à distância de séculos, o prisma do relativismo cultural o leva a afirmar como “injustas as considerações de António de Andrade” ou “quase sempre de carácter pejorativo as apreciações de Andrade” (MAGALHÃES, 2010, p. 60-61) no que diz respeito aos monges tibetanos.

Enquanto objecto de desejo na deslocação a Hay-on-Wye ou de revisitação crítica de algumas das obras de Dickens, Hardy, Brontë ou Stevenson, os livros constituem a matéria principal sobre a qual assentam as quatro crónicas de Maria Filomena Mónica. A experiência da viagem (no sentido de caminho, percurso a cumprir) deste narrador é indissociável da dos livros, mas também da própria viagem que a sua leitura favorece, e a intertextualidade manifesta-se, desta vez, ao nível da alusão explícita e textual que a escrita de *Passaporte* amplifica a cada um dos quatro autores mencionados.

Concluir que a literatura de viagem é, também ela devedora de múltiplas formas de intertextualidade, e que estas configuram uma vertente da experiência do sujeito viajante, emprestando-lhe outras ferramentas para a mediação do real não é seguramente um dado novo. Observar que caminhos pode a intertextualidade revestir e de que forma ela se torna em mecanismo de criação, mais ou menos fecundo e actualizável em cada uma das obras, abre possibilidades infinitas.

Referências

BRUNEL, Pierre. Préface. *Métamorphoses du récit de voyage*. Ed. François Moureau Paris/Genève : Librairie Honoré Champion/Slatkine, p. 5-11, 1986.

CASTRO, Joaquim Magalhães de. **Viagem ao Tecto do Mundo**. O Tibete Desconhecido. Lisboa: Editorial Presença, 2010.

DIDIER, Hugues. **Os Portugueses no Tibete**. Os Primeiros Relatos dos Jesuítas (1624-1635). Coordenação e fixação dos textos da edição portuguesa por Paulo Lopes Matos, Tradução

de Lourdes Júdice. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha Terra**. Edição organizada, prefaciada e anotada pelo Prof. José Pereira Tavares, 3ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.

MÓNICA, Maria Filomena. **Passaporte**. Viagens (1994-2008). Lisboa: Alétheia Editores, 2009.

MONTALBETTI, Christine. Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque : conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle. **Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité**. S. Chinon Chipon, V. Magri Mourgues et S. Moussa, éd. Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, p. 1-16, 1998.

MOUREAU, François. Imaginaire vrai. **Métamorphoses du récit de voyage**. Ed. François Moureau Paris/Genève : Librairie Honoré Champion/Slatkine, 1986.

PASQUALI, Adrien. **Le Tour des Horizons, Critique et Récits de Voyage**. Avant-propos de Claude Reichler. Paris: Klincksieck, 1994.

PORTAS, Miguel, AZEVEDO, Camilo. **Périplo**. Coimbra: Almedina, 2009.

Entrevista: Eduardo Pitta



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

“VIVEMOS NUM PAÍS ONDE PRATICAMENTE NINGUÉM ASSUME PUBLICAMENTE A IDENTIDADE GAY”¹

Fernando Matos Oliveira e Osvaldo Manuel Silvestre

Eduardo Pitta é poeta, com uma obra iniciada, em 1974, com *Silaba a Silaba* e antologicamente reunida em 1999, com o volume *Marcas de Água*, e ensaísta e crítico de poesia em várias publicações periódicas, da *Colóquio/Letras* ao *Ciberkiosk* e, mais notadamente, na revista *LER*, onde assina, há mais de uma década, a coluna “O som e o sentido”. Nascido em Lourenço Marques, em 1949, mudou-se para Portugal em 1975, não tendo desde então regressado a Moçambique. Na passagem de 2000 para 2001, estreou-se na ficção com o volume de contos *Persona*. A obra é composta por três narrativas curtas – “Marylin”, “Kalahari” e “Pesadelo” –, a última das quais merecerá, pela sua extensão, a designação de novela. Nas suas breves 60 páginas, *Persona* é um acontecimento na literatura portuguesa, na medida em que integra, na companhia talvez de *A Sombra dos Dias*, de Guilherme de Melo, e *Lunário*, de Al Berto, a tríade mais notável da nossa escrita gay. A singularidade dessa obra nas letras portuguesas deriva da forma como articula o universo colonial moçambicano com a prática de uma identidade gay que faz do homossexual um epítome da decadência do império, numa premeditada atitude de cinismo social que acaba por fazer dele uma figura crítica. A explicitude da linguagem, o desassombro na revelação do lado oculto da guerra colonial, surgem aqui despojados de qualquer retórica reivindicativa ou heroica, a qual é terapêuticamente substituída pelo duce frio de um olhar não disponível para se enredar nas armadilhas da nostalgia amorosa, sexual ou colonial. Eis porque e como esta obra introduz na situação pós-colonial da nossa literatura a questão abrasiva da possibilidade de uma literatura colonial crítica, sendo essa crítica contudo não o produto de uma perspectiva política, como seria esperável, mas sexual. Ou melhor: de uma política sexual que perturba e desarranja os quadros mais reconhecíveis quer da literatura

¹ Entrevista originalmente publicada em 2001, concedida a Osvaldo Silvestre e Fernando Matos Oliveira para o *Ciberkiosk*. Em virtude do encerramento do site e da impossibilidade de acesso ao conteúdo, os editores propõem a sua republicação, também como forma de comemorar a recente reedição da obra de Eduardo Pitta (*Persona*, 2019), sob a chancela das Publicações Dom Quixote.



colonial quer da pós-colonial.

Á guisa de sinopse, pode dizer-se que, em *Persona*, há abuso (“Marylin”), identidade gay (“Kalahari”) e arbítrio de poder (“Pesadelo”). Mais guerra colonial e borrasca imperial.

A singularidade da obra, bem patente no discurso crítico que suscitou e que, todo ele, não foi além do estatuto de “registro” da sua excepcionalidade temática, justifica decerto a entrevista que se segue. Tanto mais que *Persona* nasceu, por assim dizer, nas páginas do *Ciberkiok*, já que, como o próprio autor recorda mais abaixo, foi após a publicação de “Marylin”, no *Ciberkiok*, que, por sugestão de um dos directores do jornal (Américo Lindeza Diogo), Eduardo Pitta passou do texto isolado ao livro.

A entrevista foi realizada por Fernando Matos Oliveira² e Osvaldo Manuel Silvestre³.

Temos assistido a emergência progressiva de uma cultura pública gay em Portugal. De que modo se compreende o seu livro no *timing* histórico desta agenda? Ou será ele simplesmente o efeito da agenda da pessoa do autor?

Começando pelo fim, e servindo-me de palavras vossas, diria que é simplesmente o efeito da agenda da pessoa do autor. No mais, como quase tudo em Portugal, o *timing* histórico está desfocado. Eu nem sei se há, entre nós, uma cultura pública gay. Quando vemos um jornal de referência, como é o *Diário de Notícias*, dedicar ao tema sete edições (de 22 a 28 de abril último), fazendo-o de forma amadorística, enviesada e leviana, a questão nem sequer se põe. Toda a gente sabe que há homossexuais no mundo da moda e da publicidade, tal como entre estivadores e deputados. O *DN*, e convém repetir que é um jornal com especiais responsabilidades, agitou o espantinho de um suposto lobby gay, armadilha em que parece ter caído um parlamentar mais afoito, que referiu a existência de poderosas “redes organizadas a todos os níveis decisórios”. O absurdo não é tanto o disparate, mas o facto de se dizer uma enormidade destas e ninguém pedir à criatura que chame os bois pelos nomes. Talvez porque seja mais importante fazer manchetes de primeira página com fotografias de travestis a baralhar o pagode. Num país em que um político de esquerda caracteriza os homossexuais como sendo “tipos machos, com inclinações artísticas”, qualquer discussão está condenada ao fracasso. Em todo o

2 Doutor em Literatura Portuguesa (2008) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde é, atualmente, Professor Auxiliar do Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes. Na mesma instituição, integra a “Secção de Artes” e vem lecionando, sobretudo, no Curso de Estudos Artísticos, onde é coordenador do Doutoramento em Estudos Artísticos. É membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX (CEIS20) e ensaísta com larga produção com ênfase no teatro e na dramaturgia.

3 Doutor em Teoria da Literatura (2006) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Professor do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde vem lecionando disciplinas dessa área e na área de Estudos Artísticos, além das de licenciatura, mestrado e doutoramento. Dirige a licenciatura em Português da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, é coordenador do Instituto de Estudos Brasileiros, membro do Conselho Científico da sua Faculdade e integrou a Comissão de Reforma da Oferta Formativa, responsável pelo documento que lançou a reforma curricular da Faculdade. Integra o Conselho Editorial da revista *Colóquio/Letras* e ainda das revistas *Palavras*, *Remate de Males*, *Texto Poético*, *Abril – NEPA/UFF* e dirige, com Manuel Portela, a revista *MATLIT: Materialidades da Literatura*. É o responsável científico pelo espólio do escritor Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo e foi curador da exposição do seu espólio, estreada nessa instituição.

caso, tentando ver as coisas do lado positivo, gratifica-me verificar que a publicação de *Persona* coincidiu com o tempo histórico de um filme tão exacto como é *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues, bem como com a mais recente aprovação do diploma que reconhece, sob o ponto de vista jurídico, as uniões de facto entre homossexuais.

Como vê as práticas mais reconhecíveis exteriormente da cultura gay contemporânea: o *Gay Pride Parade* e *Outling*?

As marchas do orgulho gay são mero folclore, iguais às do Primeiro de Maio. Quis o acaso que estivesse em Londres, Nova Iorque e Paris, quando, respectivamente em 1989, 1994 e 1995, se realizou o *Gay Pride Parade*. Tem algum *punch*, mas não sei se terá eficácia. Parece que em Sidney é arrasador. Nunca vi, gostava de conferir. Eu, sobre manifestações de qualquer espécie, penso que devemos evitar. Mas se tiver de ser é preferível que sejam violentas. O *outling* é mais complicado e tem de ser entendido à luz da tradição anglo-americana da prática do *lobbying*. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, o *lobbying* é uma prática comum. Nesses países, as personalidades públicas em geral e os políticos em particular, têm de ser pessoas consequentes. Não podem ter abstrações. E se há políticos que são homossexuais e nada fazem para contrariar políticas homofóbicas, então é natural que o *outling* possa ser considerado. Mas tudo isto são coisas que não existem em Portugal... Um deputado conservador, entrevistado para o tal dossier do *DN*, disse, provavelmente sem pestanejar, que “não há um único homossexual no Parlamento”. Isto é espantoso. E o jornalista não fez a pergunta óbvia: “Como é que sabe?” Estamos portanto a discutir o sexo dos anjos...

Um dos temas clássicos dos denominados *Queer Studies* é a questão da identidade. A começar pelo título do seu livro (*Persona*), até que ponto é também esta a afirmação central da sua escrita?

Não sei se a questão da identidade *queer* é a pulsão central da minha escrita ficcional. Pode ser que sim, mas é preciso esperar por outros livros. Andrew Sullivan e Bem Gove colocam a questão em termos muito claros, parece que não pode ser de outra maneira, mas vamos esperar para ver. Em todo o caso, como disse noutra entrevista, prefiro pôr o acento tónico na leitura, uma leitura que seja capaz de iluminar a marca identitária do autor.

Dizendo-os “morais”, estes contos parecem admitir que ainda estamos, pelo menos em Portugal, perante um verdadeiro interdito ético, aliás partilhado pela comunidade LesBiGayTrans? É justa esta conclusão?

Quando nos acusam de fazer proselitismo homossexual, coisa que aconteceu recentemente a pretexto de *Persona*, como esquecer a existência desses interditos? Estes contos tem uma moral, é claro que sim, mas não são textos moralizantes. Longe disso. Nunca me interessou fazer proselitismo, mas também não vou fazer de vítima para suscitar simpatia. À distância, as pessoas são todas muito liberais. E faz-lhe menos confusão uma *queen*, que podem apontar e de quem dizem que “apesar de tudo não é má pessoa”, do que um homem tranquilo que gosta de outros homens. A estética *camp*, mesmo em versão pimba como frequentemente se

vê na televisão, salvaguarda o estereótipo do “eles e nós”. Ao invés, um homossexual que seja naturalmente masculino, e não ande a esconder a sua condição no emprego e no social, perturba muita gente. Então se for bem sucedido do ponto de vista afectivo e profissional, desarranja completamente os valores estabelecidos... Isto é naturalmente válido para as mulheres, como um módico de escândalo acrescido.

Por várias razões, incluindo as que ficam por conta de instituições como a escola ou a universidade, Portugal não (re)conhece uma tradição literária gay. A crer no seu livro, como nalguns (muito) poucos antes dele, a constituição dessa tradição passa necessariamente por uma operação de linguagem. Em que medida sentiu o apelo desse novo dicionário?

Vamos por partes. Portugal não pode reconhecer uma tradição de facto inexistente. Por junto, teremos uma dezena de autores com obra assumidamente sexual. Obra. Não chega para fazer escola... E, já agora, aproveito para sublinhar que *Persona*, tendo carácter homossexual, não é um livro sobre o *milieu* gay. É a história de um rapaz homossexual que nasceu em Moçambique. Literalmente, esse rapaz vive no país dos outros. O *plot* gira em torno desse conflito. A cena gay, chamemos-lhe assim, vem por acréscimo. Nessa medida, o apelo do vocabulário *queer* é residual. Vejamos: tendo por pano de fundo a guerra colonial, o narrador dá o ponto de vista de um rapaz que tem sucessivamente 12, 18 e 22 anos. É natural que dê particular atenção à linguagem. E naquelas circunstâncias, essa linguagem teria de forçosamente de ser desabusada. Se isto contribuir para constituir tradição... Mas não nos podemos esquecer que vivemos num país onde praticamente ninguém assume publicamente a identidade gay. Gente conhecida, quero eu dizer, escritores, professores universitários, editores, artistas plásticos, cineastas, actores, encenadores, arquitectos, decoradores, publicitários, estilistas, modelos, cantores, bailarinos, políticos, apresentadores de televisão, autarcas, desportistas, gestores culturais, jornalistas, etc., ninguém dá a cara. O discurso crítico sobre Cesariny ou Eugénio de Andrade, por exemplo, omite sistematicamente a questão do género. A respeito de Cesariny ainda se pode argumentar que não há discurso crítico, só há exclamações ditirâmicas. Mas Eugénio tem suscitado larga produção ensaística. Como é que se pode fazer o cânone daquilo que não existe?

Falemos, entretanto, um pouco sobre os espaços da sua *Persona*. Nas diversas fases da vida de Afonso, o protagonista dos três contos, a acção situa-se em Moçambique, quase no estertor do império e da ditadura. Trata-se de uma coincidência meramente conjuntural ou de mais do que isso?

A intriga é fruto da conjuntura. E a conjuntura era simples: um grupo minoritário muito instalado nos seus cabedais e nas suas certezas. É talvez, por isso, que podemos ver Afonso como epítome da decadência do Império.

Aceita o qualificativo de “literatura colonial” para *Persona*?

Não aceito. No limite, poderá ser literatura pós-colonial.

A guerra colonial já produziu uma literatura específica, da lírica à narrativa. E contudo, a história de “Pesadelo” não integra nem esse espólio literário nem a História da guerra em causa. A que atribui esse silêncio? Ou será silenciamento?

Voltamos aos interditos... O processo que aparece ficcionado em “Pesadelo” pertence ao domínio do escabroso e, portanto, ao domínio do não-dito. Essa literatura que referem, justamente por ser “específica”, ou é literatura épica ou acta de congresso. Admito que haja excepções, mas não conheço. Conheço apenas compilações foleiras, muito moles (apesar do *hard cover...*), sem perspectiva histórica e de ordinário sectárias.

Aceitaria que “Pesadelo” integrasse uma antologia de textos literários sobre a guerra colonial.

Absolutamente. Por que não?

***Persona* está recheada de signos e estratégias de “distinção”, do social ao cultural – autores, lugares bem da colónia e do vizinho sul-africano, práticas de classe alta, marcas de vinho –, os quais lhe conferem por vezes o estatuto de provocação *snob*. Porque era assim o seu Moçambique ou por outras razões? Quer esclarecer-nos?**

Há o lado provocatório, não nego. Mas um pouco de *snobbery* nunca faz mal a ninguém... Mesmo porque havia que caracterizar o protagonista, que se move num meio que corresponde, por padrões actuais, à denominada “Classe A”. E, no Moçambique pré-independente, essa classe gozava de razoável desafogo económico. Tinha hábitos cosmopolitas. Viajava. Era esquisita na escolha dos blazers e dos whiskies. Tudo isso faz parte da memória da Lourenço Marques daqueles tempos. Moçambique era muito influenciado pelos vizinhos de língua inglesa. E a sociedade laurentina era uma sociedade menos repressiva do que a portuguesa, quer do ponto de vista político, que do ponto de vista dos costumes. *Persona* começa em fevereiro de 1962 e acaba em dezembro de 1973. Era preciso dar o tom da época. Afonso vive na Couceiro da Costa, convive com intelectuais e socialites, frequenta o cineclube, tem amigos na *gay-scene* de Joanesburgo. Como escapar aos signos e estratégias de “distinção”? O reverso também é verdade, mas não entra na história. Afonso é um rapaz da Polana, só atravessa a Mafalala a caminho do aeroporto.

É leitor da literatura moçambicana pós-colonial? Qual o seu juízo sobre ela?

Autores novos conheço pouco. Mas gosto francamente da poesia de Eduardo White e das narrativas de Paulina Chiziane. Agora vou ler *Milandos de um sonho*, de Bahassan Adamodjy, um autor de que nunca tinha ouvido falar. É claro que o pai fundador continua a ser o José Craveirinha, um grande poeta da língua. Não é por acaso que o cito no primeiro conto. O resto, ou não conheço ou não me interessa.

À propósito de África, um continente já com certa mística – á falta de termo melhor – na ficção gay, há um aspecto duplamente interessante no *locus* destes contos. Além de Joe Orton, citado nas suas páginas, o motivo da viagem atraiu nomes tão diversos da cena gay, como James Baldwin, Edmund White, Philip Gambone, Brian Bouldrey ou Achim Novak. Quais foram para si os motivos das viagens reais e imaginárias de Afonso?

Esqueceram-se de Bruce Chatwin... Motivos das viagens? Afonso vai ao Kalahari em resposta a um desafio. É uma viagem fortuita, com o seu quê de iniciático, nada a faria prever. Se não fosse o temporal... Foi tudo muito rápido: a descoberta dos lugares da cena gay de Durban e o encontro com Ralph nas montanhas do Drakensberg. A partir dali o deserto era o limite...

O seu livro teve uma recepção pública favorável, digamos, a qual contudo não se pode dizer que tenha coincido com um discurso crítico “capaz”. Os espécimes produzidos na imprensa gastam-se ou a fazer a história da escrita gay lusa ou no elogio do desassombro e do “direito à diferença”. A literatura gay portuguesa poderá alguma vez, em seu entender, ultrapassar esse estatuto de exceção “simpática”, bem visível na crítica de que não dispõe? A pergunta dirige-se também ao crítico, autor aliás de uma leitura de *Lunário*, de Al Berto (publicada no Ciberkiok), que é uma das raras peças de crítica gay portuguesa.

Prefiro não comentar nenhum dos textos de índole crítica até hoje (16 de maio) publicados acerca de *Persona*. E foram exatamente cinco. Notaria, entretanto, que entre as pessoas que escrevem com regularidade para os jornais, há três ou quatro de quem se esperaria uma leitura consequente. Mas essas são as primeiras a assobiar para o lado com medo de identificações menos convenientes. Dizem-me que *Persona* é um livro difícil. E daí? A ultrapassagem do “estado de exceção” vai levar tempo. Não acredito que nos anos mais próximos mude o tipo de recepção crítica a obras portuguesas de temática homossexual. Nós não estamos no Brasil, onde um autor declaradamente gay, como Caio Fernando Abreu, é lido em pé de igualdade com Machado de Assis. Uma recente e excelente antologia dos cem melhores contos brasileiros do Século XX, disponível em livrarias de Lisboa, aí está para o provar.

Antes de terminar, não nos quer dizer que este livro é uma suspensão provisória do poeta que há anos vem sendo ou também já uma promessa do ficcionista em *Persona*?

Não gosto de fazer afirmações definitivas, mas a imagem da “suspensão provisória” adequa-se à realidade. Quanto à promessa do ficcionista..., tudo dependerá da minha vontade de contar histórias. Talvez venha a propósito de recordar a génese de *Persona*. O primeiro conto, “Marylin”, estava escrito desde sempre. E esteve para ser publicado há cinco ou seis anos. Até que, em 1999, o mandei ao Américo António Lindeza Diogo. Ele propôs logo pré-publicação no *Ciberkiosk* (saiu no no. 7), e pediu outros para um livro que a Angelus Novus editaria. O problema é que não havia outros. Então, escrevi “Pesadelo” e “Kalahari”. Foi por esta ordem que os escrevi. Perguntam frequentemente: “Por que não um romance”? Julgo que os episódios de *Persona* ganham com o ritmo da narrativa breve. Daqui para a frente logo se verá...⁴

4 Projeto que efetivamente se concretiza, em 2007, com a publicação do seu romance *Cidade Proibida* (Lisboa, Quidnovi), chegando à 3ª edição pela Editora Planeta, em 2013.

Seniana



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

**IMIGRANTES COMO QUAISQUER OUTROS: JORGE DE
SENA, CAMÕES E A AMÉRICA**
**IMMIGRANTS LIKE ANY OTHERS: JORGE DE SENNA,
CAMÕES AND AMERICA**

*André S. D. Corrêa de Sá¹**

RESUMO

Em ano de celebração do centenário do nascimento de Jorge de Sena, muito se tem discutido sobre a influência que os anos passados no Brasil e nos Estados Unidos terão tido na sua obra. Partindo da ideia de que, como em tantas outras dimensões da sua vida literária, a consciência da imigração foi mediada pela leitura de Camões, proponho neste ensaio refletir sobre o nexo que há entre a experiência de viver em terras estrangeiras, o desejo de revolucionar os estudos camonianos e uma ideia de cultura articulada por perspectivas humanistas.

Palavras-chave: Jorge de Sena, Camões, imigração

ABSTRACT

In the centenary of Jorge de Sena, much has been discussed about the influence that the years he spent in Brazil and the United States had on his work. Endorsing the idea that, as in many other dimensions of his literary life, the experience of immigration was mediated by the reading of Camões, this essay consists of a reflection on the nexus that can be drawn between the experience of settling in foreign lands, the willingness to conduct ground-breaking research in Camonian studies, and an idea of culture framed by humanistic perspectives.

Keywords: Jorge de Sena, Camões, immigration

¹ * Doutor em Letras (2013) pelo Departamento de Linguística e Literatura da Universidade de Évora, com uma tese sobre as representações da depressão na ficção de António Lobo Antunes. Atualmente, é Professor Assistente no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, Santa Barbara, onde também colabora no Centro de Estudos de Português. Dentre os seus ensaios e publicações, destaca-se a organização da antologia do poeta Rui Costa (1972-2012), *Myke Taison para principiantes* (Assírio & Alvim, 2017).



*Beijo-te meu amor com infinitas saudades. De facto por
muito que me custe deixar tudo isto, isto não te merece,
meu querido Jorge*
Mécia de Sena

*Adaptar-nos-emos. Contigo a meu lado, fora dessa
piolheira irreparável, iremos até ao fim do mundo
(e Assis... é um pouco isso)*
Jorge de Sena

Como se imagina, a pergunta “o que nos faz preferir viver no estrangeiro?” encontra respostas cabais nos testemunhos de emigrantes bem-sucedidos aos *média* nacionais, os quais, solicitados por alguém disposto a ouvi-los, relembram com entusiasmo as suas histórias de vida. Muitas dessas histórias, encadeando passados dolorosos e histórias de superação individual com um modelo de virtude baseado em coragem, podiam perfeitamente dar um filme. Quando se lhes pergunta se têm algum conselho a oferecer a jovens aspirantes a repetir os seus passos, não é invulgar que esses emigrantes deem provimento à ideia de que em Portugal as pessoas “têm de queixar-se menos e fazer mais”. Sentem que os portugueses que ficam em Portugal carecem de foco e ambição para subir algumas posições no *ranking* do sucesso. As páginas que se seguem destinam-se a mostrar que esta predicação encontra um equivalente literário na obra do eminente poeta, ensaísta, ficcionista, dramaturgo, professor, tradutor e intelectual público “português” *que sempre foi* Jorge de Sena do seu posto de atuação à distância, estivesse ele a viver em Portugal, no Brasil ou nos Estados Unidos.

É importante desde já realçar, com traço bem nítido, a palavra “português”, bem como toda a sequência de cenas simbólicas com que tendencialmente a apresentamos aos outros e todo o conjunto de informações contextuais e objetos idiossincráticos com que, por exemplo num putativo Museu da Emigração, resumiríamos a natureza excepcional da nossa situação no mundo. O qualificativo “português”, tanto na obra de Sena como nas histórias dos emigrantes, deverá ser dotado de aspas e afetado de uma cautelosa instabilidade semântica. Afinal de contas, não é invulgar que em ambas se defenda a ideia de que os portugueses trabalham mais e melhor quanto estão no estrangeiro do que em Portugal. De modo quase constrangedor, esta ideia dá-nos razões suficientes para rasurar quaisquer sentidos etnocêntricos liminarmente presentes numa fórmula como “parece que somos mais portugueses fora de Portugal”. Geralmente associada à persistência de hábitos culturais nas comunidades de portugueses residentes no estrangeiro, esta sentença assinala, ainda que por antífrase, um dos axiomas da política cultural alternativa defendida por Jorge de Sena quando punha a cultura portuguesa sob a tutela de Luís de Camões.

No caso deste ensaio, mais sobre os livros de Jorge de Sena do que sobre as histórias dos emigrantes, esta instabilidade semântica, por mais ressonâncias pós-coloniais e culturalistas que evoque, refere-se, em primeiro lugar, à objeção epistemológica e moral que Jorge de Sena apresentou ao modo como sucessivas gerações de lusitanos, plenamente convencidos da

morfologia patriótica de *Os Lusíadas*, atribuíram a Camões o papel principal no velho drama do excepcionalismo português. Na crítica seniana, as questões filológicas e hermenêuticas são inseparáveis de uma tendência para a identificação pessoal com Camões. Basicamente, Sena via-se como seu companheiro numa sociedade especial de intelectuais e artistas europeus que apostava as condições medianas do seu tempo em prol de uma marcha pela justiça. Uma sociedade em que a experiência do amor mediasse a catarse das misérias do mundo. Se Luciana Stegagno Picchio (2001, p. 93) sugeriu em tempos que Sena, ao estilo de Kafka, escolhera Camões como ancestral dileto da sua família poética, no seu importante livro sobre os labores camonistas de Sena, Vítor Aguiar e Silva, acrescentando-lhe um toque melodramático, leva ainda mais longe a natureza da familiaridade que ligava Jorge de Sena a Luís de Camões: “Camões é o Narciso de Sena, a imagem com que este se identifica e na qual transforma os seus sentimentos e agonias, os seus desejos e os seus sonhos” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 73).

Nos estudos de Sena sobre Camões, surgem, portanto, uma série de nexos autobiográficos implícitos a justificar o desdém que arremessam sobre a camonologia institucionalizada do seu tempo, tanto a portuguesa como a brasileira, que tanto tardou a reconhecê-lo como um nome autorizado no seu círculo restrito. Para Sena, encarnar Camões, enquanto princípio metacrítico e fonte de energia criativa, passava por organizar um movimento sistemático de retaliação às congregações de camonistas, levantando a voz sobre a pedra crónica que os afetava. Sentindo que Camões tinha sido trivializado pelas autoridades literárias, Sena achou que era preciso promover uma viragem na maneira de estudá-lo, desconectando-o dos afetos correntes e regenerando as formas de receção da sua obra. No seu entender, a afinidade eletiva em relação a Camões conferia-lhe a responsabilidade de promover, acima de tudo, uma representação do vate como um dos mais brilhantes e piedosos exemplos literários do ideal humanista.

No sentido destrutivo de quem escancara as portas dos museus empoeirados, Sena achou que era urgente desobrigar Camões, de uma vez por todas, do serviço rasteiro a doutrinas celebradas da História Exaltante de Portugal, como a católica ou a colonial, e aprender a responder adequadamente à estrutura intencional de sentido que constitui *Os Lusíadas* como “representação simbólica de uma filosofia da História” (SENA, 1980, p. 82) e, concomitantemente, como “representação concreta de uma visionária compreensão do mundo” (SENA, 1980, p. 175) de um poeta cujo *habitus* estava em consonância plena com o seu tempo. A sua pretensão maior era a de que a vida e os versos do poeta (isto é: a dedicação de Camões à *virtù*) tinham precedência sobre o rito de consagração de símbolos da pátria. A sua convicção magistral é a de que um texto contínuo ligava onexo e a precisão formais dos poemas de Camões a uma defesa intransigente de proposições éticas humanistas.

Por isso mesmo, insistia Sena, competia ao camonista dar testemunho do que fora Camões no seu tempo e do que era Camões no nosso, utilizando, para tanto, muitas técnicas de decifração e muitas evidências diferentes, disciplinadamente modeladas por um rigor escolar implacável. A putativa superioridade e a autorrealização do método de análise literária que ele mesmo

desenvolveu dependiam justamente da motivação para obter o máximo alcance e a máxima profundidade, mesmo que o rigor sofisticado por vezes compactuasse com dramatizações autobiográficas e especulações esotéricas, por vezes excessivamente desinibidas. Adepto das sistematizações totais e dos escrutínios monumentais, Sena caracterizava a sua metodologia como uma abordagem dialética compreensiva, onto-sociológica, textocêntrica e antibiografista (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 101-110).

Tomando por tema o primado de que forma e conteúdo se iluminam reciprocamente, a sua prática consistia, fundamentalmente, em combinar uma erudição bizantina de âmbito comparatista, ocasionalmente elevada ao nível de uma neurose acumulativa, com a apresentação e discussão dos resultados objetivos de um inquérito estrutural de base estatística, ocasionalmente elevado ao nível de uma neurose aritmosófica. Isso permitia-lhe operar um conjunto disciplinado de reduções do sentido da obra de Camões, por vezes subversivas e frequentemente surpreendentes, de maneira a conseguir deslocá-lo das rasas planícies do patrioteirismo para os cumes desmesurados do humanismo transcendente que a sua poesia representa.

Em grande medida, o tom ativo e recetivo das suas reflexões camonianas pronuncia uma homenagem eloquente ao homem e à obra. Para efeitos práticos, podemos por isso considerar Jorge de Sena como um nomeado curador do museu camoniano. Por meio de uma substituição das nostalgias e das totalidades convencionalistas dos seus antecessores, Sena promoveu a transferência de Camões do museu provinciano de um país orgulhosamente só para o museu cosmopolita do maneirismo europeu, orgulhosamente cosmopolita. Se, através da erudição e da audácia intelectual, Sena desarticulava a estátua clássica de Camões era justamente para poder rearticular os fragmentos num outro mapa expositivo, rejuvenescido e mais útil, no qual a cultura quinhentista e seiscentista europeia surgia, incondicionalmente, sob a dinâmica de uma série de vasos comunicantes. Penso que esta analogia ajuda a esclarecer a natureza redentora dos seus esforços colossais para organizar e catalogar a coleção camoniana a partir do armazém a que os poemas tinham sido votados, nomeadamente no que diz respeito à questão da autoria. Os seus estudos filológicos e estruturais sobre a épica e a lírica do Príncipe dos Poetas das Espanhas, exaustivos, inovadores e profundamente seguros de si, entregaram-se à tentação de demonstrar que a obra de Camões configurava a instância de maior ambição e elevação artística que a literatura portuguesa tinha conhecido e com a qual se media na literatura de todos os tempos.

A hostilidade do meio académico com um curador tão independente não se fez esperar. Era tão lícito a Sena tomar aos ombros a tarefa de dar outro rosto e outro sentido ao monumento camoniano, como era lícito aos camonistas negligenciar as descrições excêntricas que ele propunha da estátua institucional de Camões, que eles mesmos só tiveram autorização para representar ao cabo de uma série de rituais académicos de aprovação e socialização custosos. As dúvidas e as suspeitas sobre o seu trabalho determinaram mais a sua fama do que a modernização

a que submeteu os estudos camonianos, cuja plausibilidade e importância, ainda que ao preço de falhas ocasionais, acabou por escapar a muitos. À semelhança de muitos emigrantes que regressam ofuscantes para as férias de verão e despertam a inveja dos que ficaram, Sena foi maltratado em Portugal. Mesmo que nunca faltassem editores interessados nos muitos livros que ia produzindo, mesmo que um grupo seleto de admiradores o elevasse a patrono poético da sua geração (como os intelectuais reunidos em torno de *O Tempo e o Modo*, por exemplo, que lhe dedicaram um número especial em 1968), não há como não denunciar que muitos dos seus livros foram desfigurados e abertamente hostilizados pela crítica e pelos júris dos prémios literários.

Essa animosidade em relação aos seus livros deu-lhe argumentos sólidos para que se queixasse formalmente de uma comunidade de intelectuais que não lhe reconhecia o mérito devido. A sua atitude persistente, em relação a esses estímulos negativos, foi a de um “sobranceiro desdém” (MATOS, 1972, p. 59), com que desqualificou a literacia cultural e as competências matemáticas dos ocupantes das cátedras camonianas. Presenteando-nos com uma versão alternativa de *Os Lusíadas* (segundo a qual o poema simboliza o caminho esotérico da Redenção Humana), Sena argumenta que a melhor maneira de lidar com a obra de Camões passa por admitir que tudo o que está lá escrito é intencional e por articular complexas e eruditas relações com a mundividência do poeta que os escreveu, e não por convertê-los, à custa de leituras impressionistas e culturalmente mal informadas, no instrumento apologético do patrioteirismo lusitano que eles, por si, nunca foram. É este protesto, declarado pela primeira vez pelo jovem engenheiro Jorge de Sena na conferência “A Poesia de Camões – ensaio da revelação da dialéctica camoniana”, lida em 1948 no Clube dos fenianos portuenses e publicada três anos mais tarde, que, num sentido lato, anima como uma luz bruxuleante o monumental conjunto de livros que Sena escreveu sobre Camões ao longo de trinta anos de exaltação crítica. Em decorrência, ao declarar-se, como sempre fez, como uma instância da cultura portuguesa, Sena parece querer livrar-se, sem qualquer relutância, do “patriotismo rasca”, que violentamente rejeita (SENA, 1978, p. 27), abandonando-o, não por outra metáfora identitária, mas pela intuição de que ser “português” implica aceitar, com uma pitada de cinismo, que não há fim possível para a batalha Camões *versus* Portugal.

Diabolicamente, os motivos cínicos e a autoconfiança dos textos de Jorge de Sena expõem-nos a várias respostas para qualquer pergunta, mas a sua melhor resposta para a pergunta com que abri este ensaio, “Por que razão preferimos viver fora de Portugal?” – no sentido de ser uma resposta congruente com o modelo mito-dinâmico de Luís de Camões e também com a tarefa central do esforço crítico de Sena –, é que viver no estrangeiro garante o mínimo de independência a quem queira dispor da liberdade suficiente para testemunhar o que o mundo nos pode dar a conhecer. Ou seja, Jorge de Sena dá a esta pergunta uma resposta camoniana, aproveitando os seus trabalhos sobre Camões precisamente para argumentar em sua defesa. Que não é aliás uma posição original, mas uma coisa que as legiões de emigrantes portugueses

conhecem há muito: optar por viver no estrangeiro, em lugares que nos aceitem com a bagagem que conosco trazemos, ainda que nos exponha ao ar frio do exterior e a situações aflitivas, frequentemente é uma boa maneira de escapar ao desconcerto do mundo e irmos, pelos nossos pés, em demanda da nossa própria transcendência.

II

A noção de “português” que Sena procura camonianamente forjar tem, portanto, um sentido idiossincrático, densamente entretecido no repertório humanista de Camões e duplamente distante do sentido que quotidianamente utilizamos. Isso pode até colocar-nos, de resto, numa situação um tanto incómoda. Por um lado, a noção de Sena obviamente não reflete o sentido que “português” assumiu na filosofia política salazarista, esse patético híbrido de populismo e providencialismo que se dedicou a combinar o imaginário camoniano com o catecismo católico. Por outro lado, também não reflete o uso rotineiro que dele faz muito discurso culturalista contemporâneo, que, muitas vezes a um nível pré-sintático, transforma qualquer convicção identitária em motivo preferencial para ironias, paródias e dispositivos ativistas e edificantes de teor não menos identitário que o alternativo. Para Sena, ser ou não ser português não depende propriamente de se concordar com as premissas imperiais de uma história pensada como uma sequência de agressões imperialistas. O tipo de coisa que Sena quis fazer, e para a qual deu o melhor de si, e não apenas no caso de Camões, foi solicitar modos de decifrar, mapear e interpretar um elenco de livros e de momentos históricos importantes (ou, pelo menos, que ele achava importantes) para desencadear uma bateria de contra-ataques epistemológicos e morais, visando pulverizar a atitude com que os portugueses, sobretudo a partir do romantismo mas não só, começaram a coagir as representações do idealismo humanista de Camões a corolários católicos e imperialistas que o cantor de *Os Lusíadas* nunca alimentara.

Ainda que as marcas congénitas do colonialismo português encontrem crédito em algumas das estâncias mais citadas de *Os Lusíadas*, Sena sentia-se suficientemente livre para constatar que todos os versos camonianos estavam abertos à interpretação e, mais importante ainda, que todos requeriam que o leitor erguesse o papel no ar para o inspecionar a contraluz, tentando adivinhar nas entrelinhas a intenção que o poeta, em tempos que o recomendavam, preferiu encobrir de olhares inconvenientes. Penso que o facto de Sena se ter dedicado com ânimo possante aos estudos sobre Camões foi consequência, em grande medida, do modo como a lírica e a epopeia tinham potência suficiente para funcionar como dispositivo central de um retransmissor que operava em banda larga sobre a cultura e a filologia portuguesas.

Para além de preferências pessoais e paixões edípicas, o seu interesse ritual em Camões pode explicar-se, nesse aspeto decisivo, pela maravilhosa oportunidade que lhe deu de sublevar, quase sempre na forma de uma ação unilateral, uma nova *intelligentsia* contra as gerações anteriores, apresentando-lhe os “resultados” da aplicação aos versos de Camões de um “método

rigoroso” de descrição e exegese, que os considerasse, como anteriormente ninguém os tinha considerado, sob perspectivas linguísticas e sociológicas inovadoras e em horizontes transnacionais e intermediáticos. Observe-se como esse propósito surge perfeitamente enunciado na seguinte passagem:

Um quarto de século servindo à cultura dos outros ensinou ao autor alguma coisa. Mas ensinou-lhe igualmente que só o outsider está em condições de pertencer à comunidade dos mortos que estão vivos, e não à dos vivos que estão mortos. Quem está de dentro como o bicho da fruta, morre com a podridão que provoca (SENA, 1963, p. 13).

Este trecho pertence ao parágrafo final do prefácio que Sena antepôs aos textos do volume *Estudos de História e Cultura*, de 1963, publicado a meio do seu período brasileiro e reunindo cinco estudos históricos, maioritariamente sobre questões peninsulares dos séculos XV e XVI. É instrutivo constatar, por exemplo, que, embora Sena participasse animadamente em discussões eruditas desenvolvidas em círculos literários, históricos e políticos portugueses, até certo ponto ortodoxos, nenhuma das suas intervenções nessa conversa estava refém de problemas delimitados, geografias etnocêntricas ou patrioteirismos sebastianistas.

Para citar apenas um exemplo, um título como *Exorcismos* (1972), coletânea de poemas que evoca as misérias do Portugal nas vésperas da revolução de abril, expressa em termos abertamente programáticos o âmbito terapêutico da sua participação no mundo literário. O projeto de esconjurar os “bichos de fruta” da cultura portuguesa obriga a pôr em causa a validade das representações oficiais e a levantar o pano sobre outro arranjo cenográfico. Sena fala muito de Portugal e dos portugueses, mas, ao contrário de larga porção dos seus conterrâneos, ele não via a Europa, nem sequer a América – designação que inclui tanto os Estados Unidos como o Brasil, onde viveu antes de se mudar, em 1965, para o Wisconsin – como um país estrangeiro. Muito pelo contrário, ele gastou grande parte do seu tempo útil a tentar estilhaçar o tipo de posições dogmáticas que “aos mortos que estão vivos” nada dizem, e que “os vivos que estão mortos” provincianamente insistem em operar como distinções culturais.

Como observa Vítor Aguiar e Silva (2009, p. 79-81), o método onto-sociológico de Sena foi influenciado por um conjunto de teorizadores e críticos literários do começo do século XX – como Leo Spitzer, Ernst Robert Curtius, Amado Alonso, Roman Jakobson, entre outros – que promoveram uma cientificização da atividade crítica por meio de métodos formalistas, estruturalistas e hermenêuticos. Articulado as suas respostas a Camões e aos outros escritores portugueses num vastíssimo quadro descritivo de natureza dialética e comparativa, que podia – e no seu entender devia – levar a cultura portuguesa à ambição de iluminar-se *diferentemente* e em paralelo com as culturas que lhe eram adjacentes. A utilidade do seu trabalho dialético e da sua reabilitação da erudição dependia, portanto, de operar no âmbito de um discurso de orientação moral para uma cultura despojada da sua própria situação num sistema histórico peninsular e europeu. Sena supunha que a reformatação da consciência que resultaria da regra

de sobrepor e comparar diferenças – e, portanto, o novo museu camoniano que daí emergisse – se convertesse numa chave para a resolução dos problemas práticos do país.

Compreende-se, por isso, que Jorge de Sena tenha passado a vida toda a tentar sobretudo “elucidar, corrigir, desmentir, analisar” aspetos da vida literária e cultural portuguesa, expondo-os ao teste dos estudos comparados e a modelos racionais de análise e determinação do sentido que motivara os esforços e a imaginação de Camões. Em consequência, residem na assunção (um pouco autoindulgente demais, mesmo tendo em conta toda a animosidade de que foi vítima) de um fosso entre ele e os outros tanto o seu humanismo utópico como a sua percepção amargurada do desconcerto do mundo. A descrença nos seus companheiros, como se sabe, não é menos camoniana do que a purificação do desejo humano por meio do filtro humanista e enciclopédico. A intuição de que o fosso, em vez de estreitar, alargava, já explícita no prefácio ao volume de estudos históricos e culturais que acima citei, retornou vezes sem conta nos seus poemas, narrativas e ensaios, geralmente sob a máscara do exílio e do corpo sujeito a perseguições e martírios intelectuais. De qualquer modo, o facto de estar imune ao panegírico nacionalista a que o espírito patriótico de várias épocas submeteu Camões deixou-o livre para fazer com os seus poemas coisas muito distintas das que eram moeda corrente entre os estudiosos portugueses e arriscar um “método global de investigação crítica” diferenciado, baseado na dialética que primitivamente esboçara na conferência do Porto.

O ensaio sobre a estrutura de *Os Lusíadas*, que Maria Vitalina Leal de Matos compreensivelmente descreveu como o “delírio interpretativo e arquitetónico de J. de Sena” (MATOS, 1972, p. 62) é o paradigma do horizonte de possibilidades admitido pelo método singular de Sena, capaz de atribuir sentido macroestrutural a curiosidades numéricas que qualquer não-iniciado naturalmente menosprezaria. Sabemos que a maior parte das obras de crítica tem fatalmente vida curta. Mesmo sendo indiscutível que muitas das páginas de *Uma Canção de Camões* e de “A Estrutura de *Os Lusíadas*” não apresentam já o carácter “informado” e “inovador” de quando foram publicadas, em pleno apogeu dos métodos estruturalistas, e, embora o estilo polémico se mantenha intacto, o facto de se ter reservas em relação ao valor probatório dos seus modelos de interpretação (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 129) dissimula as “iluminações” de clara agudeza que Sena não raramente acomodou de maneira enviesada em intermináveis e pretensiosas digressões de rodapé. Arrolados ao ceticismo epistemológico das últimas décadas, dispomos hoje de uma série de argumentos para defender que há melhores maneiras de entrar em contacto com os textos de Camões e desenvolver uma crítica textual rigorosa do que comboiar pacientemente através de exaustivos quadros histórico-genealógicos, sistematizar análises estatísticas dos esquemas de rimas dos tercetos, em cotejo com Petrarca e poetas peninsulares do seu tempo, ou aglomerar uma sequência de especulações estatísticas numerológicas, progressivamente mais sofisticadas e criativas, até trazer para a luz a estrutura crítica de *Os Lusíadas*.

Em todo o caso, a vida íntima dos livros de Sena sobre Camões depende, em termos

decisivos, da lealdade ao Príncipe do Poeta das Espanhas, a esse “Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo [...] que não obedece a nada nem a ninguém senão à sua própria consciência” (SENA, 2011b, p. 327), como nos disse o próprio Sena no célebre discurso da Guarda, em 1977, em que se esbatem as distinções entre a situação de Sena e a de Camões ao ponto de dar a ideia de que estão expostos lado a lado na mesma parede do museu. Os seus estudos, visando o estabelecimento de um cânone básico camoniano, procurando solucionar alguns dos problemas de crítica textual mais discutidos, bem como recomendar modelos objetivos para aferir atribuições de autoria e critérios de fixação de texto, são um dos melhores exemplos da sua inclinação para a curadoria do legado camoniano.

É essa lealdade a Camões que lhe permite pensar o qualificativo “português” não como a comunidade dos portugueses natos ou dos nascidos filhos de pais portugueses, cuja constituição é acidental, mas como a consciência identitária que possui a estrutura de *exemplum* em relação ao modo como devemos circular nos museus pátrios. Para Jorge de Sena, tanto se lhe dava que a data 22 de abril de 1500 assinalasse o dia em que os portugueses descobriram os índios brasileiros ou o dia em que os índios brasileiros descobriram os portugueses. Ele não vê a obra de Camões como um relatório da participação e do êxito dos portugueses na história da globalização terrestre, mas como um relatório da aventura mística de conhecimento realizada por Luís Vaz de Camões, que projetou no espaço redondo que se abria no alto-mar o desejo de alargar a liberdade humana. Grande parte da obra poética e crítica de Sena lê-se precisamente como um longo comentário à convicção de que *tornar-se português* pressupõe a ação de contrariar as rotinas de origem e assumir num plano vital o estatuto do *outsider*.

Deste ponto de vista, o estatuto de “português” a que Sena se agarra apresenta-se, portanto, como o púlpito onde o escritor residente no exterior – o *outsider* – pode assentar arraias e formular ao longo de milhares de páginas uma ética do pensamento do extremo ou, se preferirmos invocar uma palavra pouco usada nos nossos dias, para gerar um “arrebato” propiciador de uma ação mediática de longo alcance. Os métodos de análise estilística a que submeteu o mundo de Camões, e que tantas autoridades da época acharam ofensivos, deram-lhe justamente a possibilidade de desviar o terreno de combate e o leque de armas a escolher, resolvendo algumas controvérsias, impondo outras, mas, acima de tudo, reabrindo, para novo exame e discussão, os arquivos do processo camoniano. O mesmo posso dizer, embora com mais reservas, em relação ao uso que Sena faz de termos como “emigrante” ou “estrangeiro”, que, frequentemente, mais do que referências concretas àqueles que saem do seu país para procurar uma vida melhor noutras paragens e preservam um etnocentrismo marcado, traduz a situação particular em relação ao clima político ou cultural do seu país de intelectuais para quem o dever de racionalidade e as responsabilidades sociais os obrigam, para falar com Isaiah Berlin, ao gesto progressista, subversivo ou não, de “tomar partido pela decência humana contra a crueldade, a hipocrisia, a injustiça e a desigualdade” (BERLIN, 2006, p. 151).

III

Quando Sena usa a palavra “português” é com o objeto de se implicar a ele mesmo (e implicitamente recomendar a outros que optem por idêntica atitude) na aceitação abnegada de um conjunto de crenças e palavras de ordem, sob as quais o indivíduo, em pleno uso da sua liberdade, fosse capaz de estar em condições de ser agonicamente exposto a pontos de vista pluralistas e a uma codificação humanista do mundo. É precisamente este complexo de atitudes sobre os nossos eventuais desejos de identificação identitária que encontramos no conjunto de textos sobre a vida nos Estados Unidos, escritos por Jorge de Sena ao longo da sua última década de existência e editados postumamente por Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço em *América, América*, de acordo com um plano antigo do escritor. Que tipo de qualidades, ou que tipo de diferenciação, em suma, Jorge de Sena procura reconhecer e descrever naqueles que, “por baixo” ou “por cima”, se decidem a morar fora do seu país?

Proponho que partamos do que sobre isso se revela numa carta, datada de 18 de abril de 1978, dirigida a Agostinho Almeida, leitor português recém-contratado na Universidade Vanderbilt, destinada a apaziguar as queixas que o colega, em carta anterior, fizera a respeito do tratamento desfavorável que os colegas do departamento lhe reservavam, suponho que por questões de sotaque europeu. Depois de discorrer sobre a história e a situação dos estudos de português nos EUA e recomendar serenidade e paciência ao jovem leitor, Sena previne o seu interlocutor sobre os perigos de um campo de visão delimitado por projeções narcisistas:

Quero crer porém que o meu Amigo está a sofrer uma crise de adaptação, que tem também raízes no egocentrismo lusitano, que a gente descobre no estrangeiro ser a mais insensata das coisas, uma vez que o largo mundo só vagamente sabe que a gente existe, desde que se fala na Revolução de Abril, e olhe lá... Medite sinceramente nisto, que, ainda que nos doa, tem de ser tomado em conta. (SENA, 2011, p. 132)

Para aconselhar, logo abaixo, em tom empático, mas inequivocamente recriminatório: “Lembre-se de que o Brasil realmente existe, é uma prodigiosa cultura, e Portugal não se pode permitir o luxo de o ignorar” (SENA, 2011, p. 132). O que é como quem diz “o problema não está no meio, mas em si: se quer sobreviver, adapte-se”. Ora, nesta breve condescendência paternalista, escrita ao correr da pena numa carta pessoal, que os editores, providencialmente, acharam por bem acrescentar a uma lista de textos de natureza distinta (conferências, mensagem a congressos, artigos de opinião, prefácios introdutórios a livros de outros autores), está sintetizado com estimável clareza o que de mais significativo Jorge de Sena tem para nos dizer sobre a experiência de viver no estrangeiro: se mais não for, é a ocasião oportuna para elaborarmos melhores descrições das nossas noções e perspetivas identitárias.

Neste ponto, a presença fantasmática de Camões na cosmovisão de Sena torna-se manifesta e esclarece-nos as razões pelas quais a noção de exílio, no sentido habitual de desterro da terra pátria por motivo de perseguição política ou insuficiência económica, não conta a história toda

sobre a Grande Peregrinação do autor de *Peregrinatio Ad Loca Infecta* por Portugal, pelo Brasil e pelos Estados Unidos. Este novo ângulo, se não altera grande coisa a situação de Jorge de Sena como um escritor residente no estrangeiro, muda, todavia, a natureza do problema. A meditação de Sena sobre a vida no estrangeiro tem a consequência psicopolítica de que sair do país equivale a saltar para o barco de Camões, transpondo, como fez o poeta, uma narrativa literária para uma narrativa biográfica por meio de uma iniciativa unilateral. Independentemente do tipo de contingência que possa despoletar a viagem, Sena pressupõe que a transitividade identitária e o sentimento de empatia fazem parte da política cultural estimulada pela emigração, desde que os emigrantes não se fixem em nostalgias folclóricas e aceitem imigrar nas novas culturas.

A sua teoria de emigração vê-se, portanto, num primeiro momento, como uma teoria sobre o valor do empirismo na reformulação do paroquialismo cultural. Isto é, como uma promessa para o futuro em vez de uma retrospectiva apologética do passado. Dizer que saltar para o barco de Camões, tal como preconizado por Sena, traduz uma responsabilidade desse tipo parece-me incontroverso. “Ser-sujeito”, como sustenta Peter Sloterdijk, “significa tomar uma posição a partir da qual um actor pode passar da teoria à prática” (2005, p. 65). Segundo Sena, preferir viver fora do país sinaliza precisamente a tomada de posição que permite que cada um de nós possa fazer um tour esclarecido pelos artefactos do museu humanista que a vida e a obra de Camões, para nosso benefício, foram capazes de reunir. Por outro lado, a tomar pelas suas declarações e pelo volume de correspondência que produziu e recebeu, a maior dificuldade que ser imigrante, em especial nos Estados Unidos, lhe punha era a diminuta tendência dos americanos para o convívio social, sem o qual Jorge de Sena não concebia uma vida livre e significativa, símbolo máximo das suas aspirações. Ora, como nos lembra Byung-Chul Han, o conceito de liberdade remete, etimologicamente, para uma questão de coexistência: “*ser livre significa estar entre amigos*” (HAN, p. 12). Por isso, como sucede com quaisquer outros imigrantes que encontram disponíveis no Novo Mundo as dádivas e os patrocínios que o Velho Mundo lhes recusava, talvez se possa afirmar que foi precisamente a situação topológica de Jorge de Sena a disponibilizar-lhe os meios necessários para parafrasear o isolamento a que o votara a sua independência radical numa tremenda desinibição crítica e criativa capaz de o colocar, de viva voz, entre os seus amigos.

Quanto a mim, essa vontade de liberdade intrínseca, que ele via como imanente à condição humana, era uma razão prosaica para Sena preferir viver no estrangeiro. Medindo-a pelo *pathos* de Camões, Sena enquadra a decisão individual de emigrar nos termos de uma filosofia da história apta a redescrever os ideários nacionalistas com o argumento de que “isto de espalhar-se pelo mundo, por certo que foi sempre o mais natural de Portugal [...]. O menos comum, ou menos numeroso, foi sempre o ficar de flor ou de batata no Jardim da Europa” (SENA, 2011, p. 90). Por isso, compreende-se que Sena tenda a ver a emigração como uma forma de embriologia. Podemos encontrar uma boa ilustração desta ideia em “Noções de linguística”, um dos mais interessantes poemas de Sena sobre o tema da emigração, incluído no

já mencionado *Exorcismos*, que vale a pena transcrever na íntegra:

Ouço os meus filhos a falar inglês
entre eles. Não os mais pequenos só
mas os maiores também e conversando
com os mais pequenos. Não nasceram cá,
todos cresceram tendo nos ouvidos
português. Mas em inglês conversam,
não apenas serão americanos: dissolveram-se,
dissolvem-se num mar que não é deles.
Venham falar-me dos mistérios da poesia,
das tradições de uma linguagem, de uma raça,
daquilo que se não diz com menos que a experiência
de um povo e de uma língua. Bestas.
As línguas, que duram séculos e mesmo sobrevivem
esquecidas noutras, morrem todos os dias
na gaguez daqueles que as herdaram:
e são tão imortais que meia dúzia de anos
as suprime da boca dissolvida
ao peso de outra raça, outra cultura.
Tão metafísicas, tão intraduzíveis,
que se derretem assim, não nos altos céus,
mas na caca quotidiana de outras. (SENA, 1978, p. 147)

Observando, não sem certa amargura, que os filhos, simplesmente pela contingência de viverem na América, iam, como quaisquer outros imigrantes, paulatinamente substituindo o português nativo pelo inglês local, Jorge de Sena apresenta-nos uma breve, mas límpida, história natural da emigração e das políticas culturais alternativas que esta engendra por meio

da perda da aura etnocêntrica e da substituição pragmática de umas tradições por outras. Talvez, no fundo, aquilo que Sena nos ensina sobre “as razões pelas quais se emigrou e emigrante se continua” (SENA, 2011, p. 146) através do exemplo de Camões seja simplesmente o facto de que fazer novos amigos e aprender novas línguas nos leva a olhar com olhos mais livres para os objetos expostos nos nossos museus pátrios e para o modo como os sentidos desses objetos e os conceitos de sujeito que produziram foram instituídos e cristalizados na psicopolítica das comunidades portuguesas.

Numa palavra: Portugal só pode ser contemplado *fora de si mesmo*. Portanto, ler a obra de Sena, como ler a de Camões, deveria induzir-nos mais ao projeto de fundar um Museu Nacional da Emigração, com filiais em várias regiões de Portugal e um arquivo multidirecional (focado em contar a história de outra maneira e em formas alternativas de democracia), do que ao hipotético projeto de um Museu dos Descobrimentos, sediado em Lisboa e simplesmente votado ao paroquialismo lusitano. Em certo sentido, é justamente isso que Sena argumenta no último texto que escreveu, intitulado “As tradições mudam” e preparado, poucos dias antes da sua morte, como conferência de abertura do I Simpósio sobre as Tradições Portuguesas, realizado na UCLA no início de junho de 1978:

Esses portugueses podem não saber muito acerca do seu próprio país ou da sua própria História, mas sabem – e sobretudo no nosso caso aqui – o que é viver em ilhas, olhando para o mar e as terras para além dele, e sonhando ser alguma coisa sem perder os laços com aquela aldeia que por séculos, desde as descobertas, foi o seu país, uma parte de um outro em que tantos filhos dessas ilhas representaram, em todos os domínios, os maiores papéis. (SENA, 2011, p. 170).

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor. **Jorge de Sena e Camões. Trinta anos de amor e melancolia**. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

BERLIN, Isaiah. **O Poder das Ideias**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**. Lisboa: Relógio D'água, 2015.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Jorge de Sena e os números de «Os Lusíadas». **Revista Colóquio/Letras**, n.º 5, Jan. 1972, p. 58-63.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O Camões de Jorge de Sena. In S/A: **Jorge de Sena vinte anos depois**. Lisboa: Cosmos, 2001.

SENA, Jorge de. **Estudos de História e de Cultura**. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1963.

SENA Jorge de. **Dialéticas Aplicadas da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978.

SENA, Jorge de. **Poesia III**. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

SENA, Jorge de. **A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI**. Lisboa: Edições 70, 1980.

SENA, Jorge de. **América, América**. Lisboa: Guimarães, 2011.

SENA, Jorge de. **Rever Portugal**. Lisboa: Guimarães, 2011b.

SLOTERDIJK, Peter. **Palácio de Cristal**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

Ler e depois

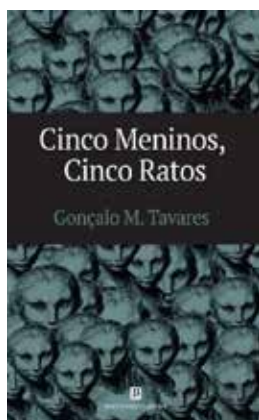


Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

**TAVARES, Gonçalo M. Cinco Meninos, Cinco Ratos. Lisboa:
Bertrand Editora, 2018.**

**TAVARES, Gonçalo M. Cinco Meninos, Cinco Ratos. São Paulo:
Dublinenses, 2019.**

Kairo Lazarini da Cruz^{1}*



Falar de ficção portuguesa contemporânea e não esbarrar com o nome de Gonçalo M. Tavares torna-se cada vez mais difícil. O professor universitário de 49 anos estreou com o livro de poemas **1**, em 2001, e, desde então, publica assiduamente. Seja pelo número de obras lançadas, que já ultrapassam a casa dos 40 títulos, ou pela vasta rede de traduções, que alcança mais de 50 países, ou ainda pela sua excentricidade e versatilidade de estilo, que o leva a transitar pelos diferentes gêneros da escrita literária, é fato indiscutível que o autor de *Uma Viagem à Índia* (2010), um dos seus livros mais aclamados pela crítica, vem edificando-se como um dos mais renomados e representativos escritores da literatura portuguesa contemporânea. Faz-se comum, inclusive, encontrar na contracapa de algumas de suas edições aquelas palavras de José Saramago: “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35

¹ * Licenciando em Letras (Português-Espanhol) pela UFSCar, onde desenvolve Pesquisa de Iniciação Científica sobre a obra ficcional de Gonçalo M. Tavares, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar), com Bolsa FAPESP (2019/06700-0).



anos: dá vontade de lhe bater”.

A literatura gonçaliana pode por vezes definir-se pelo uso de tons obscuros e intensos. O autor aborda com frequência temas como o a melancolia e o tédio, a loucura, a violência, a morte e o suicídio, pitando cenários e personagens envoltas em um ambiente de conflitos políticos, psicológicos, morais e bélicos. Suas obras dividem-se em blocos, como *O Bairro*² e *O Reino*³, por exemplo, em que se organizam diversos romances pertencentes a um mundo ficcional temático ligados por um algum tipo de eixo em confecção, e que se encontra de fato, em plena expansão. Nesse vasto conjunto, surge **Cinco Meninos, Cinco Ratos**, em Portugal, sob a chancela da Editora Bertrand, em outubro de 2018; e, no Brasil, pela editora Dublinense, no ano seguinte. Em seguimento à mais nova série do escritor, nomeada *Mitologias*, **Cinco Meninos, Cinco Ratos** figura como a segunda *mitologia*, sucedendo **A Mulher-sem-cabeça & o Homem-do-mau-olhado** (2017), primeiro livro deste novo universo literário que se inicia.

Nessas *Mitologias*, estabelece-se um universo que se estatui paralelamente ao nosso. A mistura, ora do fantástico, ora do maravilhoso das lendas – há uma mulher literalmente sem a cabeça –, e a palpável violência, tão reconhecível no mundo real, resulta numa efabulação mítica muito verossímil ao manter-se rente à truculência contida nas cenas de assassinato e execuções.

Talvez esses sejam os maiores signos desses “novos” contos de fadas do século XXI, pois, trata-se de um mundo perverso, um lugar onde a fantasia constitui a mais pura realidade, ao valer-se do maravilhoso como forma metafórica, capaz inclusive de discutir aspectos sociais, econômicos e culturais de um povo, tal como postula Câmara Cascudo (*apud* COELHO, 1987, p.6): “De todos os materiais de estudo, o conto popular maravilhoso é justamente o mais amplo e mais expressivo [...] revela formação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões, julgamentos.”

Em meio aos mitos e às lendas, como as do Lobisomem ou a do Caçador – como na versão de Charles Perrault, na conhecida trama de “Chapeuzinho Vermelho” –, em **Cinco meninos, Cinco Ratos**, as personagens (a Mulher-sem-cabeça, o Homem-do-mau-olhado, o Caçador, o Homem-Com-a-Boca-Aberta, O Comboio, O Povo-Amaldiçoado e o Homem-Mais-Alto) causam aproximações paralelas com figuras muito vívidas na memória coletiva, como o “Homem do Saco”, por exemplo, típico de algumas lendas do interior de São Paulo, ou, ainda, a menção contida do *sem cabeça*, fazendo uma referência direta à **Lenda do Cavaleiro sem Cabeça (The Legend of Sleepy Hollow, 1820)**, do escritor norte-americano Washington Irving. Entre tantas

2 O Bairro: *O Senhor Valéry e a lógica; O Senhor Henri e a enciclopédia; O Senhor Brecht e o sucesso; O Senhor Juarroz e o pensamento; O Senhor Kraus e a política; O Senhor Calvino e o passeio; O Senhor Walser e a floresta; O Senhor Breton e a entrevista; O Senhor Swedenborg e as investigações; O Senhor Eliot e as conferências*. Lançados entre 2002 e 2010.

3 O Reino: *Um Homem: Klaus Klump, A máquina de Joseph Welser, Jerusalém, Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lançados de entre 2003 e 2007.

outras figuras pitorescas, estão lá os cinco meninos, único ponto a que a dita realidade se agarra, se é que, em algum momento, seja possível nela confiar.

Em **Cinco meninos, cinco ratos**, há o convite para um mergulho de cabeça naquele mundo mitológico. A verossimilhança mistura-se num intenso confronto entre o imaginário e os aspectos reais da realidade, resultando numa mistura perversa entre os dois. Um dos casos mais flagrantes, nesse sentido, é o da ideia dúbia de um movimento liderado pela personagem Gigante (Homem-Mais-Alto) chamado de Revolução: “E aquela Revolução trazia algo novo: bem mais forte e assustador do que o cavalo ou a arma de fogo, esta Velocidade conseguira, em pouco tempo o que os mais fortes animais e armas não haviam conseguido” (TAVARES, 2018, p.32).

Apesar da opacidade identificada é perfeitamente possível a compreensão de alguns pontos e pistas que vinculam aquele mundo ao nosso. Seja por aspectos técnicos da modernidade, ou pela familiaridade dos acontecimentos em **Cinco Meninos, Cinco Ratos**, é notória a criação de paralelos entre o enredo da obra e fatídicos acontecimentos da história moderna.

Estão representados de maneira geral no romance práticas de extermínio em massa como as que ocorreram na 2ª Grande Guerra Mundial. Além disso, há a presença de outro forte conflito que faz alusão ao período em que se edificou o Muro de Berlim na Alemanha, que não apenas cindiu a capital, entre o ocidental capitalismo norte-americano, e o oriental socialismo soviético, como também instalou um clima temor global diante da ameaça nuclear da Guerra Fria vide os avanços tecnológicos da época.

Na narrativa essas traços aparecem muito bem interligados entre o e primeiro plano do enredo – o percurso percorrido pelas personagens principais que estão em fuga- e a história que se segue em retrospecto em segundo plano, e que narra cenas de perseguição e extermínio de determinado povo pelo que podemos supor que seja uma espécie de formação militarizada: os Combatentes.

Há um grupo de pessoas chamado de Homens-Com-a-Cabeça-Perto-do-Chão, que são descritos como “[...] um grupo que não precisa de ser marcado [...] Podiam fugir, correr muito, esconder-se, tentar mudar de rosto, por meio naturais e artificiais, ensaiar uma nova forma de anda, mais hesitante, mudar de profissão, de zona da cidade- nada adiantava. Seriam sempre reconhecidos. Seriam sempre os de Homens-Com-a-Cabeça-Perto-do-Chão” (TAVARES, 2018, p.29). Estes são feitos prisioneiros ao serem tirados de suas casas e submetidos ao sofrimento por inanição, até que os Combatentes, quebrem seu jejum para em seguida enfiar uma única bala em suas cabeças, jogando seus corpos sem vida num profundo poço.

Um trecho da parte 5 do capítulo III expressa a execução em massa de determinado grupo social, sem maiores detalhes sobre este. Fato é que, remetendo aos campos de concentração e extermínio do Holocausto, o assassinato dos Homens-Com-a-Cabeça-Perto-Do-Chão parece

sugerir a loucura e a irrealidade de tal situação, ao mesclar fantasia e realidade histórica, reconhecida no ato da execução sumária de seres humanos: “Numa única noite recolheram centenas de Homens-Com-a-Cabeça-Perto-do-Chão. Foram transportados nas camionetas a grande Velocidade. [...] No destino havia comida para todos. [...] Eis o destino. Estavam com fome, e ali estava a comida. [...] A seguir, os Homens-Com-a-Cabeça-Perto-do-Chão, um a um, eram conduzidos por um Combatente armado com uma pistola. [...] Cada Combatente disparava uma bala na cabeça do Homens-Com-a-Cabeça-Perto-do-Chão e atirava-o ao Poço” (TAVARES, 2018, p. 35-36).

Quanto à trama, esta poderia ser resumida e maneira sucinta: existem quatro crianças que ao fugirem - não se sabe ao certo de onde- estão perdidas numa floresta à procura da quinta, que, não por acaso, é a bebê Anastácia, irmã mais nova de Alexandre, Olga, Tatiana e Maria. Acontece que o jovem psicótico e moribundo Moscovo e seu Bando estão também em busca de Anastácia com a intenção de assassiná-la, pois a pequena criança teria escapado dos jogos comemorativos de aniversário de 18 anos do perseguidor Moscovo. Um jogo de iniciação ao assassinato, chamado de “cabra-cega”, assume contornos de consequências trágicas, posto que este consiste em disparar tiros a esmo pelo salão repleto de convidados. Ao final, todas as personagens se encontram numa apoteose maníaca, que coroa um final trágico. Durante as 213 páginas (da edição portuguesa), o leitor depara-se com vinte capítulos, subdivididos em pequenas cenas que não se alongam demasiado. São como *takes* de um *western*, nos moldes dignos de um Clint Westwood, em que a câmera captura a ação de longe. São cenas secas, áridas, por vezes, claustrofóbicas e sangrentas.

Cinco meninos, cinco ratos revisita cenários e personagens reconhecíveis pelo leitor conhecedor da tradição oral dos contos lendários dos irmãos Grimm. É, pois, a presença flagrante de crianças indefesas e de figuras de perigo – como Moscovo e seu Bando, por exemplo –, junto com a atmosfera de mistérios e misticismos, que vai se acumulando em meio a cenários que convergem na mesma revisitação dessa atmosfera lendária (*stricto sensu*), que indicam a ancoragem ao fabuloso. Contudo, para além da revisitação, existem elementos do mundo contemporâneo que exalam dessas *Mitologias*, e que pervertem seu final feliz.

A tecnologia, a medicina, o câncer (o tumor maligno de Moscovo), a loucura e a ciência, de maneira geral, são temas recorrentes na obra de Gonçalo M. Tavares, que também se fazem presentes em **Cinco meninos, cinco ratos**, compondo uma parte integral dos mistérios e das ameaças desse mundo tão pitoresco. No lugar de criaturas fantásticas e de monstros terríveis, a junção do real, do imaginário, do humano, do tecnológico e do animalesco, figura como elementos centrais destas *mitologias*, e criam novas quimeras, como, o medo do Comboio, veículo a trilhos que se move a uma velocidade inimaginável, que é capaz de enlouquecer o sujeito são e curar talvez o insano. A Velocidade, símbolo indiscutível da modernização, funciona como um “bicho-papão” não insólito, mas tão palpável quando um arma de guerra, repressão e tortura: “Se alguém perturbava era ameaçado com o Comboio [...] Para punições

mais leves usava-se o Comboio da linha mais curta, para as punições mais graves o da linha A-B. E nada acontecia dentro do Comboio. O castigo era apenas a Velocidade” (TAVARES, 2018, p.34).

Ora, se essas novas lendas podem ser compreendidas na multiplicidade própria do romance, há um espaço para a curiosa exaltação da avestruz Come-sem-fome, que surge não somente como animal de estimação, mas também como amiga e acompanhante de viagem de Ber-lim. Come-sem-fome é tratado pelas outras personagens quase como um ser humano, em virtude da racionalidade sádica da enorme ave, que literalmente come, até mesmo quando está sem fome, o cérebro de suas vítimas. Esses traços mistos, que orbitam entre animália e humanidade, chamam a atenção para a linha tênue entre humanidade e bestialidade, proposto ao longo da obra.

No volume da edição portuguesa, na arte da capa, realizada por Rachel Caiano e Ana Lua Caiano, a reprodução de uma litografia onde se repetem as presenças de um homem e de um gato, num fundo de tonalidades azuis e verdes. A gravura pertence, originalmente, ao conjunto de litografias intituladas “Fisionomias”, do pintor Charles Le Brun (1619-1690), classicista francês do século XVII. As obras mesclam traços da fisionomia humana com os da de outras espécies animais.

Com essas associações, segundo o colunista Yang Li, no artigo intitulado *As fisionomias animais dos humanos na visão de Charles Le Brun*, publicado website **Cúlti & Pópi** em 2014, Le Brun acreditava que se uma pessoa possuía características semelhantes a um animal, provavelmente, “essa pessoa teria as caraterísticas do caráter daquele animal. Por exemplo, uma pessoa que se assemelhasse a um leão teria a qualidade feroz daquele animal”. Nesse sentido, essas obras, apresentam fisionomias que compõem um campo de estudo resgatado da Antiguidade Clássica, via leituras realizadas durante o século XVII, e que investigava não só as características físicas da fisionomia humana de maneira estética, mas que, a partir delas, aprofundava suas linhas de análise, intentando responder a questões condizentes à essência e à alma do indivíduo. Assim, objetivavam esclarecer e explicar questões concernentes à formação do caráter humano: o pensamento, a afetividade e a sensibilidade, por exemplo, tudo através da sua fisionomia.

A Litografia que ilustra a capa da edição portuguesa traz o homem-gato repetidas vezes. Longe de representar Alexandre, Maria, Olga, Tatiana e a bebê Anastácia, o que efetivamente não acontece, a ilustração sugere a animalidade dos seres humanos neste universo mitológico que rasura a lógica dos contos de fadas, pois não só organiza os “vilões” como monstros, mas por intermédio da perversidade sádica e corrosiva inerente àquele mundo enxerga o mundo da mesma forma. A imagem da capa, metaforicamente expressa algo que se encontra no íntimo do antagonista Moscovo, que persegue sua presa, sempre obstinado, arisco e receoso por vezes, a custo de preparar as suas ações com perfeição e minudência.

Por outro lado, os cinco irmãos em oposição a Moscovo não apresentam ainda características tão marcadamente definidoras. Elas são o que são – crianças. Seus corpos ainda não cresceram e nem seus caracteres se definiram, assim como suas fisionomias. Parece ser o contato com tempo vivido naquele mundo e as relações sociais, as quais se estabelecem entre as personagens, o fator decisivo para a formação de um indivíduo, tal como vemos no capítulo XVII, parte 1 (“Jogo-das-Cadeiras”), onde a perversidade e a loucura vão invadindo cada uma das crianças, como se gases tóxicos lhes subissem pelas narinas. Tendo a litografia como apoio de leitura, compreende-se o romance de Gonçalo M. Tavares pela chave da animalização dos seres humanos, ou, por outras palavras, não da transformação de homens em bestas, mas da mistura entre um e outro, propondo diálogo direto com as obras de Le Brun.

Se Moscovo se guia pelo signo do felino, os ratos surgem aos olhos do leitor, como o título muito bem sugere: **Cinco Meninos, Cinco Ratos**. Sem querer roubar o prazer do contato direto da obra ao leitor, vale destacar uma surpresa a ser observada no desfecho. Numa última reunião das principais personagens na Casa-Abandonada, o corajoso Alexandre, a curiosa Olga, a doce Tatiana, a bonita Maria e a bebê Anastácia, irão se tornar novos seres ao soprar do Vento, que “[...] provoca suicídios e loucura” (TAVARES, 2018, p. 208).

Na criação de um mundo *mitológico* onde o elemento fabuloso se mescla perfeitamente ao real, onde “[...] o número de suicídios é grande [...] pessoas atiram-se de tores [...] põem-se a frente do Comboio, pedem aos amigos que os degolem” (TAVARES, 2018, p. 209), Gonçalo M. Tavares na verdade faz um convite sedutor para a laboriosa e instigante tarefa de desvendar uma trama com tonalidades turvas, absolutamente fantasiosas, porém, assustadoramente reais em alguns aspectos, uma vez que grande parte dos elementos que compõem a trama do romance são de fato correlatos a nossa história. Assim, parecem restar dúvidas que põem em xeque a percepção do próprio ser-humano acerca de sua humanidade, mas sempre em relação a monstruosidade e a uma intrínseca e irremediável animalidade bestial.

Referências

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LI, Yang. As fisionomias animais dos humanos na visão de Charles Le Brun, Blog **Cúlti & Pópi**. Disponível em: <https://www.tedioso.com/178248-tedioso-com-178248-conteudo-similar.html?fbclid=IwAR1RkV0LpqZ_CGvIaFt0rW190YonyCGJtW019JEBYRmF12UTXchZ6qLw5jY> Acesso em: 12/11/2019.

TAVARES, Gonçalo M. **Cinco meninos, cinco ratos**. Lisboa: Editora Bertrand, 2018.

_____. **Cinco meninos, cinco ratos**. São Paulo: Dublinense, 2019.

**GONÇALVES, Hugo. Filho da Mãe. Lisboa:
Companhia das Letras, 2019.**

Jorge Vicente Valentim^{1}*



Perto de completar 40 anos de idade, um homem recebe um testamento do seu avô, dentro de um saco plástico. Nele, encontra datas, documentos e, de certo modo, parte de um passado que desconhecia, mas que o inquietava por ver naqueles papéis a incidência de um incômodo: ele e seu irmão foram criados como os “filhos ‘da mãe que já faleceu’” (p. 19). Mote inicial dos relatos sucedâneos, esse homem torna-se protagonista da sua própria história, concretizada em papel, sobretudo, por causa da constatação de que “no testamento não há heranças ou revelações” (p. 20). Ou seja, ao perceber que os seus passos pretéritos e toda a sua experiência

1 * Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ (2004), onde também concluiu seu curso de Bacharel em Música (1999). Atualmente, é Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Sub-áreas: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar. Autor de artigos e obras, publicados no Brasil e no exterior, dedicados aos seus campos de investigação, foi finalista do Prêmio Jabuti, em 2017, com o ensaio “*Corpo no outro corpo*”: *homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea* (São Carlos: EdUFSCar, 2016), resultado do seu Estágio de Pós-Doutoramento Sênior, com Bolsa CAPES, na Universidade do Porto (Portugal), sob a supervisão da Profa. Dra. Isabel Pires de Lima (FLUP).



vivida durante a doença e a morte de sua mãe, por um câncer, foram literalmente “obliterado[s] por um rolo compressor que deixara apenas a escuridão que precede e sucede a consciência” (p. 21), ele entra numa jornada em busca desse tempo perdido, seja para compreender a vida que subjaz e supera as dores vividas e sufocadas, seja para recriar uma trajetória e não a deixar cair no silêncio.

Esse é o eixo principal do mais novo livro de Hugo Gonçalves, com o sintomático título de **Filho da Mãe**. É certo que todos nós somos filhos de uma mãe, seja ela de sangue, seja de coração; no entanto, a diferença, aqui, reside na propriedade com que o autor arquiteta o pretexto para construir uma obra densa e multimoda na sua composição. Já explicitada pelo seu criador como um texto motivado por razões pessoais e, portanto, autobiográficas, e devidamente aclamada pela crítica portuguesa em vários sítios *on line*, **Filho da Mãe** aparece com classificações mais variadas: “autobiografia”, “romance autobiográfico”, “romance” ou “lê-se como um romance”. E a razão dessas diferentes nomenclaturas é óbvia: longe de se configurar como unilinear, esse novo título de Hugo Gonçalves vai deixando pistas ao longo de suas linhas que impellem o leitor a uma série de indagações sobre sua tessitura. Logo na primeira parte, por exemplo, ao embarcar para a Ilha da Madeira, ponto inicial de sua jornada e local onde seu avô escrevera o testamento, o narrador começa a fazer as primeiras revelações sobre as artimanhas arquitetadas do texto: “Sinto que a altitude e a velocidade desalojam as placas da consciência, libertando uma torrente de imagens” (p. 26).

Ora, é exatamente nesse efeito de um “torrenciamento” de imagens (fotografias antigas, relatos da avó materna, narrativas do pai e testemunhos do seu irmão mais velho sobre eventos familiares esquecidos, além de um passo-a-passo em locais onde sua mãe esteve), que o narrador vai recriando essa outra personagem, protagonista ausente fisicamente, mas leitmotivicamente presente pelas recordações, chamada Rosa Maria. Numa generosidade singular, Hugo Gonçalves vai destecendo aspectos muito particulares e íntimos de sua experiência com a doença de sua mãe, desde quando era criança, e os vai costurando e unindo com as suas movências por cidades portuguesas e outras do mundo. Assim, somos conduzidos pela mão do narrador a cenas personalíssimas em paragens do Algarve, de Lisboa, do Porto, além de Nova Iorque, Madri e Rio de Janeiro.

Por isso, vou arriscar, aqui, uma outra nomenclatura que ainda não vi associada à essa obra: a autoficção. Apesar das muitas acepções e teorizações sobre o conceito, desde a sua origem, com o debate entre Serge Doubrovsky e Philippe Lejeune, até as mais recentes com Vincent Colonna e Jacques Lecarne, por exemplo, a compreensão do texto de Hugo Gonçalves não deixa de abrir espaço para reflexões em torno das especulações levantadas por Philippe Gasparini. Segundo o ensaísta francês, “o termo autoficção deveria ser reservado a textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, à própria narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o

autor-herói-narrador” (GASPARINI, 2014, p. 217).

Em outras palavras, não me parece plausível pensar que ler um texto como **Filho da Mãe** implica um desligamento total do leitor com o universo e as subjetividades latentes de um eu em demanda e em devir. Muito pelo contrário; afinal, o protagonista da obra reitera, por mais de uma vez, a necessidade a sua movência e a sua viagem. Ainda que todas as situações partam de um episódio muito particular e individual – a procura de um sujeito pela mãe que ele não conseguiu encontrar na sua infância, quando os dois chegaram a conviver alguns anos, antes de a doença a levar – tal como prescreve Gasparini, a efabulação de Hugo Gonçalves permite observar todos os episódios como componentes devidamente roteirizados, dramatizados e intensificados pela voz narrante, com um poder sedutor sobre o leitor, de tal modo que este se vê colado à trama e dela se aproxima, num acompanhamento *tête-à-tête* a cada passo narrado.

E a primeira aproximação vem no tratamento das imagens de abertura do livro *per se*, do objeto materializado. Na sobrecapa, bem como na capa, deparamo-nos com uma foto do arquivo pessoal do autor, onde surge uma mulher (a mãe Rosa Maria) de perfil, e não de frente. Junto a ela, um menino segura seu rosto e lança-lhe um beijo à face e, nesse movimento, encara frontalmente o leitor. Essa mesma imagem irá reaparecer nas páginas iniciais, mas com uma diferença relevante: em preto e branco e toda ela granulada, num sugestivo movimento de ligeiro desfazimento de baixo para cima.

Num sequenciamento nada gratuito, esse jogo imagístico antecipa o que será desenvolvido ao longo das páginas de **Filho da Mãe**, na medida em que, impossibilitado de criar uma imagem frontal, total e acabada da principal figura de sua infância, o narrador só pode recompô-la a partir das ruínas disponíveis: as fotos, os relatos do pai, do irmão e da avó, os testemunhos picotados de alguns poucos convivas. Ou seja, não é possível a recompor na sua integralidade e totalidade, mas apenas na sua parcialidade. Por isso, não me parece que estamos diante de um auto-retrato, mas de uma autoficção, na medida em que, também pelas malhas da efabulação, a memória vai cedendo gradativamente a uma composição parcial da mãe, mas a partir da perspectiva única e pessoal do filho.

Quero lembrar, aqui, a definição de Janet Malcolm, ao procurar entender as malhas do exercício autobiográfico: “A memória tem lampejos e pistas, mas não mostra nada com nitidez ou clareza. A memória não narra ou representa personagens. A memória não tem nenhuma consideração com o leitor. Para que uma autobiografia seja minimamente legível, o autor deve intervir e subjugar o que se poderia chamar de autismo da memória, sua paixão pelo tedioso. Ela não deve ter medo de inventar. Acima de tudo, deve inventar a si mesmo” (MALCOLM, 2016, p. 382).

Nada mais apropriado para pensar as artimanhas do narrador de **Filho da mãe**, na medida em que, ao exercer a sua memória na recuperação da figura materna e de um passado sublimado pela dor, ele propõe não só resgatar trajetórias (suas e de seus parentes) que se cruzam e

convivem com o trauma da separação precoce, como também reinventar a si próprio, enquanto sujeito marcado pela ausência da materna, pela impossibilidade de dizer aquilo que, como filho, precisava expressar, mas que, infelizmente, a inexorabilidade do câncer acabou por impedir.

Nesse sentido, os paratextos tem uma funcionalidade crucial, posto que os versos de José Agostinho Baptista realçam um silêncio que, “como uma pedra imensa, / encostada à garganta” (p. 9) precisa ser removido para que a voz se faça; ou, ainda, a idéia de uma troca mutável, de uma viagem consciente das metamorfoses possíveis, vai se concretizando a cada etapa da jornada narrada, porque “não sabemos o que vamos encontrar no caminho ou o que faremos com aquilo que descobriremos – nem o que aquilo que descobriremos irá fazer conosco” (p. 9). Ambas as iniciativas, enfim, acabam remodeladas nas mãos artesãs da Avó Margarida, para quem, “Um homem é um homem, um bicho é um bicho, corta-se-lhe o rabo e fica rabicho” (p. 9).

Talvez, por isso, **Filho da Mãe** permite ser lido não só como um romance, mas também como uma autobiografia, um romance autobiográfico, uma autoficção e, até mesmo, como dirá a sábia avó, um rabicho, um algo misturado que contém todas essas possibilidades (tanto as entrecortadas, quanto as misturadas) e mais outras, a partir do gosto do leitor. De minha parte, não há dúvidas: estamos diante de uma efabulação ficcional muito bem elaborada, onde as alterações premeditadas e os exercícios memorialísticos não excluem a liberdade imaginativa. Aliás, é esse o alerta do próprio narrador nas páginas iniciais: “Com a exceção do nome da mãe, todos os outros foram alterados. Mas este é um relato verdadeiro, ainda que, na tentativa de fazer sentido, a nossa memória seja tantas vezes imaginação” (p. 11).

Um dos aspectos mais significativos nesse processo autoficcionalizador é a divisão do relato em 3 etapas e, em cada uma delas, as vivências da perda, do luto e das lembranças. Sem qualquer preocupação de estabelecer um pacto diacrônico, as situações familiares, os diálogos com o irmão, os passeios na praia, as alterações de espaço e de tempo por causa das mudanças de cidades e de colégios com regimes muito diferentes, além dos seus ciclos de pequenos exílios em cidades como Nova Iorque e Rio de Janeiro, todo esse conjunto de aventuras vai sendo roteirizado de forma a compor o caráter e o perfil do narrador-herói.

Aqui, acredito que está a generosidade e a coragem de Hugo Gonçalves na tessitura narrativa. Se não poupa detalhes do seu comportamento aguerrido e aventureiro em terras estrangeiras, por outro lado, também não esconde as situações que poderiam dar azo a uma conjunção com uma anti-heioicidade: os amores fortuitos, o sexo consensual e muito pouco ortodoxo (se é que nessa matéria existe tal coisa chamada ortodoxia), a facilidade no consumo de bebidas alcoólicas e na experimentação de drogas, a dificuldade em manter compromissos e continuidades afetivas e a aproximação a um comportamento autodestrutivo.

Nada disso, no entanto, parece configurar o perfil de um anti-herói, na medida em que, ao valer-se de uma honestidade, de uma limpidez discursiva e de uma perspectiva direta e

sem rodeios sobre as suas inqueitações, o narrador deixa em evidência aquilo que melhor o caracteriza como um autêntico herói de uma aventura só sua, qual seja, a sua humanidade desnudada, despida e, ao mesmo tempo, completa porque materializada pelo veio poético e autoficcional: “Sei que os meus pais não eram apenas aquilo que as minhas memórias de criança garantem que eles foram. Mas tive de chegar aos quarenta e um anos, tendo sido protagonista do medo, do falhanço, da imprudência, do enfado, do desgosto, da injustiça, do egoísmo, do remorso e da vergonha, para perceber que, embora sublimados na minha infância, eles seriam afinal como eu, como todos os outros: primatas de ânimo inconstante e satisfação temporária, julgando-se especiais de manhã e uma merda à noite; tão paralisados pela dúvida como errados nas certezas [...] Pode não ser a versão mais fidedigna, mas é aquela que sinto como mais verdadeira” (p. 71).

Nesse processo de reconstrução de um passado vivido, mas só possível de ser recuperado pelas ruínas que as fotografias e os relatos dos seus parentes poderiam ajudar a compor, não deve o leitor cair na armadilha de considerar o narrador um sujeito vitimizado pela saudade – ainda que esta se mova nas raízes de cada fragmento reintegrado na efabulação – ou de desejar encontrar no seu discurso um emaranhado descritivo de situações lacrimojantes. Ainda que o mote principal esteja direcionado à morte da mãe por uma doença ingrata e cruel, é sobre a vida e os efeitos colaterais da ausência materna na sua , enquanto homem e indivíduo, que toda a narrativa se arquiteta.

Sem querer roubar o prazer do contato do leitor com a narrativa de Hugo Gonçalves, é preciso, ainda, destacar que **Filho da mãe** não constitui uma prática ficcionalizante ao acaso. Muito pelo contrário, é fruto de um escritor amadurecido pelas experiências e percalços vividos (tal como se poderá constatar ao longo do texto em foco), bem como pela sua trajetória já solidificada com obras relevantes e dignas de nota dentro do cenário da novíssima ficção portuguesa, como o intrigante e violento romance **O coração dos homens** (2006); a trama jocosa e, ao mesmo tempo, inquietante de **Enquanto Lisboa arde, o Rio de Janeiro pega fogo** (2013); ou, ainda, a misteriosa, envolvente e fantástica efabulação de **O caçador do verão** (2015).

Atrevo-me, mesmo, a afirmar que **Filho da mãe** constitui um daqueles casos singulares de autoficção em que o olhar subjetivo do narrador procura a si próprio dentro de uma jornada, como ele próprio irá afirmar, “que se faz sozinho” (p. 237), mas também não se recusa a recompor um tempo que não é só seu, mas de uma geração que viveu as expectativas de redemocratização de Portugal depois do 25 de abril de 1974, a cultura pop dos anos de 1980, as oscilações políticas dos anos de 1990, além das alterações econômicas ocorridas ao longo das primeiras décadas do século XXI.

Trata-se, no meu entender, de uma obra muito especial, de autenticidade, coragem e, ao mesmo tempo, generosidade do narrador, que a coloca dentro daquela proposta de desterritoria-

lização espacial, característica do atual romance português, na medida em que o seu protagonista transita e perambula por locais do seu passado e pelas memórias, com seus laivos e lampejos, numa demanda muito próxima daquele “cosmopolitismo”, sugerido por Miguel Real (2012).

Sem perder a sensibilidade própria desse tipo de relato, a narrativa encerra-se com uma das mais paradigmáticas lições do narrador: “Quando, há trinta e dois anos, regressei a casa e fui procurar a minha mãe em cada quarto, comecei a esquecer a sua voz. Não tenho o casaco de peles, os desenhos do hospital ou as cassetes. Mas, porque somos aquilo que recordamos, nesse dia passei a ser também a sua voz, a sua memória, essa coisa humana – essa coisa assombrosa – de podermos amar aquilo que a morte tocou” (p. 237).

Recordar. Do latim *res* (coisas) e *cordis* (coração). Em outras palavras, o exercício do narrador centra-se na recuperação de coisas que só no coração poderiam habitar e na partilha generosa destas no registro das malhas tecidas em **Filho da mãe**. Por isso, o seu apelo afetivo à memória da mãe. Por isso, o seu apelo inequívoco à vida. Ou, como diria o poeta Albano Martins, “A vida, / – essa invenção magnífica / da morte” (MARTINS, 1990, p. 88). Bem haja.

Referências

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p. 181-221.

GONÇALVES, Hugo. **Filho da Mãe**. Lisboa: Companhia das Letras, 2019.

MALCOLM, Janet. **41 inícios falsos**: ensaios sobre artistas e escritores. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTINS, Albano. **Vocação do silêncio**. Poesia (1950-1985). Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo (1950-2010)**. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

**FILHOLINI, JORGE IALANJI. SOMENTE NOS CINEMAS. COTIA, SP: ATELIÊ
EDITORIAL, 2019.**

Patrícia Resende Pereira ^{1*}



Em “Ao sair do cinema”, Roland Barthes oferece a sua perspectiva da sensação que arrebatava o espectador ao deixar a sala onde, por quase duas horas, dedicou-se a viver outra vida. Quando deixamos a sala escura do cinema, o nosso corpo é tomado por um sono que não é, ao certo, aquele que nos faz adormecer. Sentimo-nos entorpecidos, amolecidos, como um gato que adormece tranquilamente, exemplo em que o semiólogo francês recorre a uma imagem pautada por uma tranquilidade sem igual. Seria, portanto, como se estivéssemos saindo de um processo de hipnose. E a hipnose, não custa lembrar, é aquela em que se nota “o mais velho dos poderes: a cura” (BARTHES, 2004, p. 427).

É exatamente a sensação de hipnose que temos ao concluir a leitura de *Somente nos*

¹ * Doutora em Estudos Literários (2018) pela Faculdade de Letras da UFMG, com tese sobre as relações entre poesia e cinema nas obras de Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão. Desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado sobre a *ekphrasis* em João Miguel Fernandes Jorge e Manuel Gusmão, no PPGLit/UFSCar, sob a supervisão do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar), com Bolsa CAPES/PNPD (2019-2020).



cinemas, ou melhor, após deixar a sala de cinema idealizada por Jorge Ialanji Filholini. Editado pela Ateliê Editorial e publicado em 2019, o livro apresenta, em seus catorze contos, a maneira como o cinema está presente em nossa vida cotidiana. Esse intuito pode ser notado a partir de recursos de junção de fragmentos de inúmeras ideias e comentários, como se estivéssemos em uma sala de montagem, em “Ilha de Edição”, ou em “Bianca Movies”, no qual o relacionamento de um jovem casal é pautado por um sem número de referências cinematográficas. Para introduzir a sessão de cinema que terá início nas páginas seguintes, Filholini seleciona duas epígrafes. A primeira delas, mais ampla, procura explorar a proposta da própria magia da arte cinematográfica: “cinema é luz e tempo”, diz Agnès Varda. Já a segunda epígrafe, escrita por Marcelo Montenegro, contribui para indicar ao leitor a privatização da recepção cinematográfica, uma vez que insere os contos também tratam de sessões feitas em casa: “Penso em você, por exemplo, largando o controle remoto e dizendo – do jeito mais lindo do mundo – que adora quando consegue pegar um filme do começo”.

Para o começo da sessão, temos “Ilha de Edição”, que ajuda a resumir a ideia do próprio livro: referências cinematográficas de muito bom gosto, acompanhadas por uma construção textual que procura sempre incorporar elementos próprios da linguagem cinematográfica, adaptada para as páginas de papel. Assim sendo, como se estivesse em uma sala de montagem, Filholini dita as regras ao unir uma série de fragmentos de comentários acerca da arte cinematográfica, como em: “Repita comigo, Rosebud. Como? R-O-S-E-B-U-D. Era um trenó? Era apenas um trenó? E ainda chama de clássico. Corta! Corta! Cadê a luz? Não foi paga neste mês” (p. 19). É esse o conto responsável por introduzir o leitor no universo cuidadosamente criado pelo autor, no qual a linguagem literária entra em contato com o cinema, seja em estrutura ou na temática.

Posteriormente, em “Bianca Movies”, a partir dos comentários da apaixonante personagem-título percebemos como a Sétima Arte é instituída quase como um personagem em *Somente nos cinemas*. No primeiro encontro com Gustavo, um estudante universitário de São Carlos, cidade do interior de São Paulo, Bianca, sempre mais astuta que o rapaz, tem no cinema a sua referência para compreender o mundo. “Quer saber, Gustavo”, diz a moça, “este pedaço de terra do interior será a minha *Casablanca*. Sempre teremos São Carlos” (p. 38), em uma bela homenagem ao filme com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, além de servir de referência (ou seria um *easter egg*?) à cidade onde Filholini viveu parte da vida.

É também o cinema o responsável por construir uma relação de amizade entre dois improváveis personagens, em “Diário de JF”: um assistente de produção com um invejável conhecimento cinematográfico, e Amanda Rivera, uma badalada atriz, escalada para estrelar um longa-metragem ainda em estágio inicial de filmagem, consideravelmente tumultuada. Dono de um repertório amplo de cinema, seja o produzido em Hollywood ou o independente, o nacional ou o internacional, o cult ou o *trash*, o personagem central termina por ajudar o próprio leitor a escolher a próxima sessão em casa. Sua voz, por vezes irônica ou engraçada, serve para

apresentar alguns comentários conforme o próprio estado de espírito do personagem, como na dúvida: “Maratonar Lumet ou Kar-wai? Dei play em *Duro de Matar*” (p. 74)

Também em “Projeto: Favela” é possível encontrar boas lições de cinema. A partir do trabalho de uma profissional responsável por construir cenários, ficamos diante de um ambicioso produtor estrangeiro que, no Brasil, espera construir uma imensa favela cinematográfica. Com um tom de denúncia social, o conto realça a maneira como ficção e realidade podem se unir de maneiras cada vez mais inesperadas. O mesmo recurso parece ser o fio condutor do tocante “O Mar”, no qual um pai precisa lidar com a dura realidade de ter, ainda que indiretamente, participação em um dos eventos que afetou para sempre a vida de sua filha. No conto em questão, os filmes se fazem presentes como uma forma de diversão para o protagonista e a garota, além de fornecer elementos a serem integrados à realidade do homem: “*Life is a cabaret, old chum. Come to the cabaret. Liza Minelli me lembra*” (p. 59). Mas não só. A construção do conto segue um ritmo de cinema, de modo a incorporar os princípios dos dramas que se pautam em *flashbacks*.

A semelhante proposta de se ter um conto permeado por recursos da linguagem cinematográfica, agora transpostos para a página do papel, pode ser percebida em “Eu sou Sérgio Caetano”. O protagonista, um homem viciado em cocaína, tem a oportunidade de se vingar de seu grande algoz da infância, de modo a misturar a realidade e o ficcional. Também é a ideia do real que se funde à imaginação o que conduz o protagonista de “Pablo tentou ser Super-herói”, um adorável garoto impressionado com filmes e revistas em quadrinhos de super-heróis que, em busca de fazer o melhor para humanidade, tenta combater o crime. Nesse conto, no que diz respeito à linguagem, pode-se encontrar os cortes próprios do cinema, como se Filholini estivesse em uma ilha de edição, apenas esperando o próximo *take* ser concluído para se juntar aos outros, como se vê em: “Pablo aperta o sinal. Desce do ônibus e procura um lugar para defender. O seu território. Será respeitado” (p. 98).

O ritmo empregado ao conto encontra a sua variação em “Fila de cinema”, texto no qual as conversas de uma fila de cinema são o ponto central de sua construção. Da mesma maneira como em “Ilha de Edição”, Filholini constrói o conto a partir de fragmentos de diálogos. Nele, somos convidados a agir como um *voyeur* ao acompanhar o que é dito por desconhecidos em uma fila para ver um filme jamais revelado, com um componente completamente deslocado no cenário proposto para o conto.

A busca em tornar possível que todas as nuances da linguagem sejam exploradas prossegue no conto mais inusitado do livro. Talvez como um ato de provocação do autor, o texto é dono do título mais ingênuo e breve: “Diálogos”, puro e simplesmente. Nele, somos apresentados a uma boa tentativa de compor uma breve história, mais ou menos como nos curta-metragens, no qual a duração do filme jamais incide em sua qualidade. Por fim, o livro é encerrado com “Desfecho”, no qual, de maneira menos fragmentada do que a conferida em “Ilha de Edição”

e “Fila de cinema”, há uma sucessão de eventos marcantes protagonizados por desconhecidos, seguida, claro, por um diálogo carregado de comentário político e social, sem deixar de lado a referência cinematográfica.

Com isso, após a leitura *Somente nos cinemas*, é possível lembrar do que o poeta e crítico literário português Manuel Gusmão, também ele um admirador da arte cinematográfica, comentou certa vez em entrevista. Diz o crítico: “Fascina-me esta ideia de que temos todos um cinema metido na cabeça” (GUSMÃO, 2008, s/p). Ou, também, há sempre a alternativa de evocar um dos comentários feitos pelo protagonista de “Bianca Movies”. Há ali “um clássico que não canso de assistir” (p. 45). O livro de Filholini, certamente, está nesta categoria.

Referências

BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FILHOLINI, Jorge Ialanji. **Somente nos cinemas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

GUSMÃO, Manuel. Manuel Gusmão: “Temos todos um cinema metido na cabeça”. Entrevista concedida a Luís Miguel Queirós. Portal Público, 28 de Junho 2008. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/06/27/culturaipsilon/noticia/manuel-gusmao-temos-todos-um-cinema-metido-na-cabeca-1334153> Acesso em: 10 Nov. 2019.