

cadernos da  
biblioteca  
de vila real

“[T]ODA EU SOU ACTIVIDADE  
– OBRAS, RELAÇÕES, SENTIMENTOS”:

Evocar Agustina Bessa-Luís



**utad**



Textos apresentados no Colóquio Internacional

“[T]ODA EU SOU ACTIVIDADE  
– OBRAS, RELAÇÕES, SENTIMENTOS”:

Evocar Agustina Bessa-Luís

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)





JOSÉ ALBINO DA SILVA PENEDA Agustina Bessa Luís – Nota Introdutória.....	7
MÓNICA BALDAQUE Agradecendo.....	9
A COMISSÃO ORGANIZADORA “[T]oda eu sou actividade – obras, relações, sentimentos”: Evocar Agustina Bessa-Luís ...	11
HÉLIA CORREIA Improbabilidade de Agustina .....	13
ÁLVARO MANUEL MACHADO Agustina: do «mundo fechado» inicial ao «mundo aberto». Do jornalismo literário.....	25
GUILLAUME BOURGOIS Manoel de Oliveira & Agustina : <i>Garden-parties</i> , paradoxos e contrapontos .....	37
ALDA MARIA LENTINA Portugal: a Mãria de Agustina Bessa-Luís.....	47
CARLOS FIOLEHAIS Ciência e tecnologia em Agustina Bessa-Luís.....	61
JOSÉ MANUEL HELENO Agustina e a Incerteza .....	73
JORGE CUNHA A Incidência Vertical do Divino e as suas Consequências Éticas .....	87
MARIA FILOMENA MOLDER [A] <i>história duma longa viagem para o dia</i> . Sobre <i>Um Bicho da Terra</i> .....	97
<i>Breve nota sobre os autores</i> .....	125



**AGUSTINA BESSA-LUÍS**

**NOTA INTRODUTÓRIA**

JOSÉ ALBINO DA SILVA PENEDA

Em 23 de maio de 2017, por ocasião do dia da Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, fiz um desafio à Academia no sentido de organizar um programa de homenagem a Agustina Bessa-Luís, a decorrer durante o ano de 2018.

Agustina nasceu muito perto do Douro e fez do Douro o cenário de muitas das suas notáveis obras. Essa já seria uma boa razão para ter lançado aquele desafio, mas tinha outro tipo de razões que justificaram aquela decisão.

Por várias vezes tenho referido que um dos aspetos fundamentais em que tem assentado a estratégia que o Conselho Geral aprovou para a UTAD é a necessidade de esta ter um olhar permanente dirigido para fora dos seus muros. Este tipo de atitude obriga a que seja valorizada a dimensão cultural da Universidade, nas suas múltiplas dimensões, seja de estética, de intangibilidade, de universalidade e de diversidade. Nesse sentido, o desafio lançado teve também por base evidenciar que a UTAD sabe tratar e valorizar a criação cultural que lhe está mais próxima e que

também, de algum modo, contribui para a caldeamento da sua individualidade.

O programa de homenagem a Agustina Bessa-Luís desenvolveu-se com a maior dignidade e excedeu muitas das expectativas. A excelência das intervenções feitas durante as várias sessões muito contribuiu para o êxito da iniciativa e a opção feita de serem publicados alguns dos textos produzidos é um bom corolário para o fecho das comemorações.

Ao Vice-Reitor Artur Cristóvão e aos Professores Anabela Oliveira, Elisa Torre, Helena Santos, Henriqueta Gonçalves, Isabel Alves, José Eduardo Reis, Luísa Soares, Dra. Margarida Carvalho, Dr. Abel Coelho, Dr. Alexandre Parafita e Dra. Vera Medeiros são devidos os agradecimentos de toda a Academia.

O Diretor da Biblioteca Municipal de Vila Real teve uma colaboração empenhada na execução do programa pelo que lhe é devido o reconhecimento da UTAD.

Finalmente, quero deixar registada uma nota de muita gratidão à Senhora Dra. Mónica Baldaque, filha da homenageada

que, desde o dia em que lhe anunciei a intenção da Universidade em levar a cabo um programa de homenagem à Senhora sua mãe, ela foi inexcelável no empenho e entusiasmo que colocou na conceção e execução de muitas das ações levadas a cabo.

A homenagem a Agustina teve o seu grande momento na cerimónia de doutoramento Honoris Causa em que foi agraciada pela nossa Universidade. A partir de 23 de novembro de 2018 Agustina ficou a ser, para nosso orgulho, uma notável Doutora da nossa Universidade.

3 de julho de 2020

## AGRADECENDO

MÓNICA BALDAQUE

Já lá vão quase dois anos que se realizou a cerimónia da Concessão do Grau de Doutora Honoris Causa a minha Mãe, a Escritora Agustina Bessa-Luís, momento em que a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de maneira solene e afetiva, a quis homenagear.

Simbolicamente é a UTAD, com esta cerimónia e a realização do Colóquio Internacional que lhe é dedicado, que presta a última homenagem em vida a minha Mãe que veio a falecer a 3 de Junho de 2019.

Vem agora a Universidade registar em Livro as diversas comunicações e intervenções que tiveram lugar no Colóquio Internacional que então se realizou, sobre a vida e obra de Agustina Bessa-Luís, que reuniu alguns dos maiores especialistas, sob o tema - “*Toda eu sou actividade, obras, relações, sentimentos*” – *Evocar Agustina Bessa-Luís*. Este registo é um valiosíssimo contributo para um melhor conhecimento da Obra.

Agustina possui outros Doutoramentos Honoris Causa mas este muito nos

orgulha por ser atribuído por esta respeitada Universidade que tem o seu *campus* em terras do Douro e Trás-os-Montes. Creio ser lícito afirmar que o Douro homenageou uma duriense.

Agustina e o Douro – um canto do mundo, como todos os outros cantos do mesmo mundo, onde se nasce e se morre e se cumprem destinos – são inseparáveis.

O Douro – Loureiro, Godim, Régua, Moledo – é o espaço, um itinerário, por onde andamos há várias gerações. De Loureiro saiu Lourenço Guedes Ferreira, avô de Agustina, engenheiro dos Caminhos de Ferro que participou na construção da linha Régua – Salamanca, e que viria a casar em *Corrales del Vino* (Zamora) fixando-se mais tarde em Godim.

Passada para o domínio da História, Agustina tornou-se uma figura enigmática, que se procura a si própria em cada personagem, em cada escrita breve, em cada carta, em cada silêncio. “Inconclusiva”, sempre, como a definia a Professora Laura Bulger num dos seus ensaios sobre a Escritora.

A palavra a Agustina:

*Tudo o que eu escrevo se destina a interessar as pessoas na sua própria entidade. Daí, muitas vezes, ela ter um efeito devastador, a obra e a pessoa que a produz. Sobretudo a pessoa, devo dizer. Eu desmarco os outros da rotina, espanto a manada. Depois os efeitos são maravilhosos, combinam com a imortalidade.*

*Eu não dou sossego a quem me ouve, não deixo que parem no dia santo, porque ponho pedra firme até na água e projecto na criança de mama, e pingo de azeite na porta perra, e juízo no louco que se faz desentendido e diz: «Isto não é comigo.»*

*Não sou vaidosa. Sou contente, sou feliz e agradecida dos meus dotes de coração, dos meus talentos, da luz dos meus olhos, da saúde física, do vigor moral. Bens momentâneos - bem o sei. Valores falíveis e facilmente dispersos no tempo. Mas é nesta alegria, nesta exaltação vital, que está o meu cântico à vida...humano, e contudo esplêndido, divino e contudo, humilde.*

O Círculo Literário Agustina Bessa-Luís associou-se à UTAD no mesmo objectivo, de trazer a palavra de Agustina ao encontro de leitores e estudiosos.

A minha gratidão ao Senhor Reitor, Professor António Fontainhas Fernandes e ao Senhor Presidente do Conselho Geral, o Senhor Doutor José da Silva Peneda, que quiseram com esta cerimónia prestar homenagem a minha Mãe.

Para o Senhor Professor Artur Cristóvão e para a Senhora Professora Isabel

Alves o reconhecimento pelo empenho e afecto que puseram na organização do Colóquio.

A minha estima para o Senhor Professor José Eduardo Reis, pela bela Oração que proferiu, e os meus agradecimentos a todos os que neste Colóquio com os seus saberes se debruçaram sobre a Obra de Agustina Bessa-Luís.

Porto,  
05/07/2020

## “[T]ODA EU SOU ACTIVIDADE – OBRAS, RELAÇÕES, SENTIMENTOS”: EVOCAR AGUSTINA BESSA-LUÍS

A COMISSÃO ORGANIZADORA

A Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), em resposta ao desafio lançado pelo Presidente do Conselho Geral em exercício, organizou uma homenagem a Agustina Bessa-Luís, reconhecendo o interesse singular da obra da autora, com mais de 50 títulos publicados, entre romances, contos, peças de teatro, biografias romanceadas, crónicas de viagem, ensaios e livros infantis.

Assim, em 2018, ano em que se assinalaram os 70 anos da publicação de *Mundo Fechado*, decorreu, na UTAD, um conjunto de iniciativas que pretenderam dar a conhecer a obra de Agustina Bessa-Luís. Tiveram lugar, nomeadamente, as **Tardes de Agustina**, cujo objetivo foi proporcionar leituras diversas da obra da escritora; **Exposições**, que colheram a colaboração das Escolas Secundárias de Vila Real e da Biblioteca Municipal; um **Ciclo de Cinema** em torno das adaptações filmicas de algumas das suas obras literárias; **Apresentação de Livros**, mediante o propósito de divulgação, junto de diferentes públicos, de aspetos relacionados

com o próprio processo de produção literária; um **Colóquio Internacional**, que visou agregar estudiosos em torno da obra multimoda de Agustina Bessa-Luís. Coincidente com o termo do Colóquio, foi concedido o Doutoramento *Honoris Causa* à escritora.

A obra que agora se apresenta nasce dos múltiplos momentos de alegria que cada uma das atividades possibilitou. A estrutura reflete os acontecimentos decorridos, na UTAD, ao longo de 2018, obedecendo a um encadeamento quase coincidente com o programa do Colóquio.

Alguns dos agradecimentos devidos constam dos textos anteriores. A nós, comissão organizadora, resta-nos reiterar o nosso reconhecimento a todos aqueles que tornaram este momento possível e que colaboraram com a UTAD na concretização do mesmo — o Presidente do Conselho Geral, Dr. José Albino da Silva Peneda, o Reitor, Professor António Fontainhas Fernandes, o diretor da Biblioteca Municipal de Vila Real, Dr. Vítor Nogueira,

o Banco Santander Totta, as Escolas, a Rede de Bibliotecas. Não podemos, entretanto, deixar de manifestar a nossa gratidão à família de Agustina, em particular à filha, Dr.<sup>a</sup> Mónica Baldaque, pela pronta disponibilidade e pela empatia demonstradas no decurso desse ano. Fica, ainda, o nosso agradecimento a alunos e funcionários da instituição que viram neste projeto uma possibilidade de enriquecimento e que, por essa razão, também o valorizaram, com a sua presença, as suas intervenções e os seus contributos. Por fim, uma palavra de estima aos especialistas convidados que, durante o ano de 2018, vieram à UTAD refletir sobre a obra da escritora nascida no Douro, o que, em certo sentido, e nas palavras da homenageada, implica refletir sobre “uma fisionomia interior” — de Portugal e do povo português. Em tempo de confinamento, evocar Agustina Bessa-Luís, as suas personagens e a sua Obra afigura-se-nos como um outro modo de lembrar a amplidão do mundo.

## IMPROBABILIDADE DE AGUSTINA

HÉLIA CORREIA

*A possibilidade de errar, que está em toda a obra que se realiza ou não chegou a ser, é o sentido do amor (A Ronda da Noite).*

Desvelando-se assim a oculta relação entre o erro e o amor, pois desvelar é um dos muitos poderes de Agustina, eu sinto-me à vontade para errar, pela força do muito amor que tenho.

E agradeço este convite que aceitei, frisando bem, na qualidade de legente (digo legente, roubando indignamente esta palavra a Llansol, para evitar o desconforto de lidar com o género e as suas desinências). É um convite raro, já que para a mesa são habitualmente convocados ensaístas, académicos, críticos, pela justa razão de que esses têm método, tema e plano de trabalho e, consequentemente, o que dizer.

Espanta-se Michel Picard com esse facto de que apenas a escrita tenha merecido a atenção dos investigadores até há pouco tempo. Certo é que só muito recentemente aparecem indícios da existência de um novo campo de estudo, o leitor.

E, com efeito, desde as teorias de ordem neurológica, de George Rousseau à extrema linguagem dos franceses, de Wolfgang Iser (que não li na fonte) a George Steiner, toda a ramagem de uma “estética da recepção” e uma “semiótica da leitura” estende o seu vulto sobre a luz da obra e altera um pouco as cores iniciais.

No entanto – e apesar de Montaigne (também ele habitante do mundo de Agustina) cedo ter posto o leitor no lugar, avisando-o de que, ao escrever os *Essais*, não tem por fim nem agradar-lhe nem alcançar glória: e que, sendo ele próprio o assunto do seu livro, não vê razão para que o dito leitor gaste o seu tempo numa matéria assim frívola e vã - essa entidade vaga, sem perfil, qualquer coisa que está do outro lado do bico do aparo e não se vê, foi sempre acarinhado, interpelado, chamado para cúmplice ou para falso juiz, efectivado como um “interlocutor” com quem se dialoga e a quem se burla, na intenção de se obter um lucro, o do apreço, pelo menos, se esquecermos a intenção de pôr moedas no baú.

Perdido para sempre o ambiente da leitura em voz alta praticada na Grécia e depois nos serões com iletrados, quando o texto irradiava da boca do leitor, ligando todos pelos fios da voz e assim reforçando o mito e a memória; perturbados os séculos com o som unívoco da igreja e a reserva claustal dos manuscritos, ressurgiu o legente no momento em que o “eu” se propunha ressurgir. O peito das mulheres encheu-se de ar demasiadamente perfumado e o livro tornou-se o amigo delas, e o consolador, e o tentador. O romantismo deu à luz um público feminino enervado e de mau sangue, por conta das toxinas inaladas. Já Coleridge se indignou com o facto de ter tanta mulher como leitora e o nosso Camilo secundou-o, como se não soubesse que eram elas a sua clientela maioritária.

Baudelaire chama “hypocrite” ao leitor, hypocrite no sentido moderno, sem dúvida, no poema terrível que lhe dedicou. E é como se tentasse, pela identificação com ele, vulgarizar-se, não elevá-lo, por emulação, ao seu requinte de *spleen* e decadência.

Eu, se quero saber em que categoria de legente me encontro, devo passar em falso pela tribo dos biografistas que gostam de espreitar as intrigas privadas da vida do autor, pela dos ambiciosos que sonham imitá-lo, pela dos beatos que transpiram toda a tarde à espera de um sorriso ou de um autógrafo como quem espera a gota de água benta.

Subindo a buscar grupos de maior dignidade, não estou, como vereis, nos meios

eruditos. Pertencerei à classe daquele leitor comum sobre o qual escreveu e ao qual se dirigiu Woolf nos seus ensaios? Citando livremente o Dr. Johnson, ela afirma que esse leitor comum é menos cultivado e menos dotado do que os críticos e os acadêmicos. Lê para o seu próprio prazer e não para aumentar os seus conhecimentos ou corrigir a opinião dos outros. Noutro texto, defende a independência do leitor: “O único conselho é não seguirem conselho nenhum”. E, para a Woolf, chega de simpatia. A seguir, acrescenta com dureza: “Se querem realmente perceber o trabalho do romancista, não leiam, escrevam. Evoquem uma cena que tenham presenciado, escrevam sobre ela – e falhem. Assim aprenderão a apreciar a quase impraticável arte que o escritor tem.”

O leitor de Agustina não precisa de fazer exercício semelhante. Sabe, desde o início, que está num território intrigante e perigoso pelo qual nem a golpes de cutelo, como os de Baltar no Formosinho, pode fazer passar o corpo inteiro.

Para ler Agustina, há certamente um bom punhado de conceitos operativos e de noções demasiado populares, como a do pacto ficcional. Ignoro-os. Prescindo da famosa suspensão voluntária da descrença que parece um propósito mais do que um estado de alma pois, da veia ensaística de Coleridge, prefiro reter tudo o que ele sabe acerca de fantasmas, ainda que tão pouco isso me ajude aqui. Se acho auxílio em alguém, é em Blanchot, que advoga uma leitura inocente e livre, sempre única, sempre inicial, fácil e jubilo-

sa, oposta, em absoluto, à noção de tarefa designada para a conquista do significado de uma obra. “A personalidade do leitor”, escreve Blanchot, “a sua pretensão de querer dominar tudo parecem constituir o obstáculo, a ameaça mais séria à leitura”. A lealdade que se espera do leitor implica que ele aceite que jamais poderá penetrar totalmente na obra; que, por muito profundamente que esta o toque, haverá sempre uma parte de intangibilidade. Não citemos Blanchot quando cita Kojève que atribui a Hegel a ideia de que toda a compreensão equivale a um assassinato. Mas, de facto, essa fome interpretativa do leitor, para já não falar da sua fome interpelativa da pessoa do autor, mostra algo de obscuro e predatório, uma necessidade de ingestão para que o dom do outro se incorpore numa carne inquinada pela ganância.

Faço questão de ser uma legente sem personalidade e sem projecto, que segue atrás das páginas sem albergar segundos pensamentos, nada que se interponha e me distraia. Essa sou quando leio os meus grandes autores.

Porém, com Agustina, não encontro um lugar calmo e humano, um lugar são; com ela não “me inclino, com gratidão”, para o texto. Em Agustina não me cruzo com a instância do terceiro real que não é o autor nem o leitor, mas sim o texto e a sua autonomia, e a espessura adivinhada em cada página onde, se alguém escavar, achará ninho.

Com Agustina estou na ilha pânica, tão deslumbrada e cheia de pavor, que o tor-

mento causado pela beleza, ainda que literário, cega e fere. O mais assustador é que os romances são estruturados e familiares, não recorrem a efeitos de magia, nem a arquitecturas labirínticas, nem sequer a sintaxes prodigiosas. Como nos grandes casos de ludíbrio, parecem obras produzidas no decurso de um manuseamento natural. Esse é o fundamento do terror. É tornar natural o que o não é.

E, com curiosidade algo perversa, vejo como os estudiosos dos textos de Agustina os encaram com a técnica e a paz com que encaram os outros romances sobre a terra, sem se porem a prévia, a premente questão: isto é possível?

Porque, senhores, isto não é possível.

## II

Eu dou em presumir que espécie de hipnose colectiva aconteceu; uma ponte de luz tão deslumbrante que deformou os cones oculares; mastigações de plantas enteogénicas, enfim, talvez uma doença dos sentidos e do entendimento que provoca esta ilusão sobre a existência de Agustina.

Por mim sustento, com probabilidade quase científica, a tese de que os livros, se existem, são produto de uma entidade estranha e intocável, benigna, sim, pois tais ofertas faz, porém inteiramente distinta do humano.

Bem sei. Bem sei que há provas da existência de uma pessoa física, civil, literária, jornalística, até gestora, mãe e avó, e com imagem publicada. Há biografias e

autobiografias, em volume e dispersas em fragmentos por uma infinidade de entrevistas. Além disso, Agustina Bessa-Luís fala da importância da memória familiar na sua obra, refere-o no seu modo sempre educado, definitivo e tão provocador quanto o consentem os padrões sociais que a informaram. Tudo é dado a saber e, no entanto, tudo escapa, tudo é a bola de sabão que se desfaz. No fim das investigações a seu respeito, não fica mais do que o esboço do retrato de uma dama na sombra, entre roseiras.

Nem Sophia, que é nobre, tem direito ao «Dona» com que tratam Agustina, mostrando assim uma reverência inusitada. Fazem-no os mais novos, recorrendo a uma forma de respeito hoje em extinção, dando relevo, ainda que o não queiram, mais à distância etária do que ao génio; enquanto que os mais velhos, emplumados, lhe antepõem Maria para mostrarem que entram na sua casa a qualquer hora, poupados já ao protocolo das visitas, pois Maria Agustina é o trato que lhe dão os mais íntimos.

Todo este frenesim de círculo de salão, o estabelecimento de um estatuto de carácter social, de vínculos afectivos, mostra algo de muito domingueiro, uma felicidade de praceta entre aqueles que a leem e a escrevem. E, no meio da roda, está a imagem de uma mulher tranquila, quase doce, de quem se esperam certas ladinices e outros atrevimentos do saber. Está no meio da roda, mas distante. E quanto mais a gente se aproxima, mais ela é dada por inalcançável.

É curioso que, enquanto legente, eu tenha a cargo a abertura de um colóquio cujo mote é: *Conhecer Agustina* e, entretanto, declare com firmeza: “É improvável que Agustina exista”.

Como muito bem lembrou Almeida Faria, citando, em texto seu sobre Agustina, um Robert Walter furioso sempre que alguém tentava tomá-lo pelo braço: “Ninguém pode tratá-la como se a conhecesse”.

E eu direi: “Ninguém pode tratá-la como se estivesse seguro de que ela exista».

Bem sei que o Norte é fértil em prodígios. De Camilo ao meu querido Mário Cláudio, anda aqui uma gente que parece dominar facilmente tudo o que é a cultura do seu e dos outros tempos, escrever fluentemente sobre os mais diversos temas com a mais diversa origem, enquanto que outros desesperam pela bênção de um pequeno romance dito «de época». Conheci uma autora, de nome Hélia Correia, que andou a vida inteira atrás de um grupo de pessoas reais unidas pelo cimento fantasioso e estético dos pré-rafaelitas e que viveram num ambiente cultural de nítido perfil (o círculo dos Rossetti no século vitoriano). Por fim, a dita autora escreveu o seu romance. E, tendo escrito esse romance, faleceu. Faleceu para a escrita de romances assim, esgotada por trabalhos que não tinha maneira de levar a cabo com saúde...

Por vezes tento adaptar a este Norte aquelas teorias baseadas na sublimidade metabólica segundo as quais o esplendor grego se devia à dieta fosfórica de um povo que seria piscívoro por excelência.

Não o era. Fora o polvo nas ilhas, eles comiam só lacticínios, vegetais e carne.

Ainda assim me pergunto se não existirão nas águas uns vestígios de minério sideral, no ar vapores de cozedura celta, alguma coisa, enfim, que explique a produção tão vasta e tão intensa dos criadores do Norte. Se fosse válida uma destas explicações, esclareceria o enigma da obra de Agustina? Não creio. Agustina não é propriamente um mistério. Não tem segredos nem iniciados. Tem simplesmente uma outra natureza.

### III

Eu gostaria de, por uns momentos, trazer William Shakespeare para aqui. Agustina cita-o com a familiaridade com que nós entoamos um refrão popular. E ergueu sobre a sua identidade uma estupefata tese baseada num texto que realmente existe. Trata-se do compromisso antenupcial da filha de D. João 1º e de Filipe de Borgonha, cujo original se encontra na Biblioteca Nacional de França. Como soube Agustina do teor do documento, ignoro. De mim, que sou bastante competente e ardiloso nas buscas de internet, escondeu-se o dito texto o mais que pôde quando eu quis verificar-lhe a autenticidade, até que finalmente pude deitar-lhe a mão. Consta nele, de facto, um Sequesbee, membro da comissão negociadora que defendia a parte do Duque no contrato.

A identidade de Shakespeare tem levantado e continua a levantar grande per-

plexidade e burburinho. Na verdade, são poucas as provas da sua existência como pessoa singular documentada.

No século dezanove contaram-se 57 variantes do nome; juntando-lhe a linhagem Sequesbee, deveremos contar 58. Sim, devemos contar, com fundamento. Porque Agustina sabe do que fala. Sabe sempre. Ainda mesmo quando se diverte a usar Shakespeare para perturbar humanos e paisagens muitos anos depois.

Mas a questão de Shakespeare que vos trago é a da impossibilidade da sua existência.

Académicos e outros estudiosos britânicos dedicam-se há pelos menos duas centenas de anos a indagar e a sistematizar anteriores testemunhos que visam todos tornar vã a ideia de Shakespeare como um único indivíduo.

Vejam a enumeração dos ramos de conhecimento que ele aborda com plena competência<sup>1</sup>:

Lei e terminologia legal, contemporânea e histórica<sup>2</sup>; Desportos das classes nobres, caça e falcoaria; Modos de vida da corte, modo de pensar da aristocracia, estilos e linguagem palacianos; Filosofia clássica e esotérica; Organização do Estado e administração; Estudos bíblicos; Línguas francesa, italiana e espanhola; Geografia e percursos italianos; Expres-

---

<sup>1</sup> A minha tradução é literal e incorrerá decerto em impropriedades.

<sup>2</sup> Segundo Sir Granville Greenwood, Shakespeare não poderia ter adquirido o conhecimento da lei que mostra nas obras.

sões e usos dinamarqueses; Horticultura e arquitectura de jardins; País de Gales e sua língua; Música e termos musicais; Matemática; Astronomia e astrologia; História natural; Pesca; Medicina e psicologia; Vida militar; Heráldica; Exploração marítima e Novo Mundo; Navegação e marinharia<sup>3</sup>; Tipografia; Folclore, mitologia céltica, sobrenatural. Gestão teatral e hábitos dos actores; Calão da Universidade de Cambridge; Construção de edifícios; Criptografia e Serviços Secretos.

Contam-se na sua obra trinta e três temas perfeitamente dominados, revelando ou aprendizagem sistematizada ou experiência vivida (como é o caso das artes de navegação), entre as quais:

História da Europa e da Grã-Bretanha  
Literatura e línguas clássicas<sup>4</sup>  
França e a Corte de Navarra  
Pintura e escultura

---

<sup>3</sup> Master Mariner W.B. Whall (*Shakespeare's Sea Terms Explained*, 1910), citando frases e passagens, garantia que só poderiam ter sido escritas por alguém que tivesse servido a bordo de navios.

<sup>4</sup> Muitas das obras que WS refere só se encontravam publicadas em latim. Por ex., *O Estupro de Lucrecia* é baseado nos *Fastos* de Ovídio que não tinham sido traduzidos, tal como obras de Plauto, Horácio, Juvenal, Lucrecio, Cícero e Santo Agostinho.

Conhecendo ele também a literatura e até certo ponto as línguas da Grécia, Roma, França, Itália e Espanha, o quadro que resulta é o de um estudante muito aplicado, que desde a infância beneficiou de uma educação em ambiente de alta cultura.

As investigações são minuciosas, a ponto de fazerem o levantamento de conteúdos e alusões em toda a obra (ignorando, talvez, autorias polémicas), dando a saber, por exemplo, que há 260 referências a assuntos clássicos e mitológicos, 196 a desportos e jogos, 192 a guerra e armas, 172 ao mar e aos navios, 124 à lei e 74 ao teatro.

A uma tal análise vai seguir-se, sem surpresa, a questão fundamental:

Podia um tal autor ser filho de pais analfabetos, crescer numa pequena vila de província, sem biblioteca<sup>5</sup>, sem estudos superiores?

Continuemos com quantificações:

Max Müller, nas suas «Lectures on the Science of Language» (Citado por Sir Granville George Greenwood, *Is there a Shakesperean problem?* London 1916), objectiva uma certa teoria que subjaz a todo o pensamento sobre Shakespeare:

«Um padre da província disse-me, sabendo bem do que falava, que alguns dos seus paroquianos não possuíam mais que 300 palavras no seu vocabulário... Em Inglaterra um homem culto e com leituras usa cerca de 4.000 palavras e alguém excepcionalmente preparado pode chegar às 10.000. A Bíblia hebraica diz tudo o que tem a dizer com exactamente 5.642 palavras. E, se as obras de Milton têm 8.000 palavras diferentes, as de Shakespeare atingem as 15.000».

Perante tal aparelhagem referencial e lexical, as conclusões tendem a contestar a existência autoral, ainda que não a civil, do homem de Stratford. Porém, as diver-

---

<sup>5</sup> Assim descreve a antiga Stratford o biógrafo de Shakespeare James Orchard Halliwell (1848).

gências de argumentos são de convicção tão aparatosa que é de estranhar que, tanto quanto sabemos, ainda não corresse sangue algum.

De facto, esse terreno de batalha em que a lenda e a investigação se defrontam sem que haja à vista uma vitória, mais parece uma arena de maníacos de quem ririamos se não fosse o caso de todos eles fundamentarem seriamente e até mesmo documentarem as suas fantasias.

Darei, com brevidade, uma ideia do caso:

A primeira formação de grupos antagónicos opõe os Stratfordianos ou Ortodoxos (os que creem na versão simples da biografia) e os Heréticos. As heresias, já se sabe, multiplicam-se e divergem: encontramos então os Baconianos, os Grupistas (que consideram ter havido várias mãos, várias mentes, vários graus de instrução no grupo redactor), os Oxfordianos, o Grande Desconhecido (teoria de Greenwood), os Derbytas, os Rutlanders, os Marlovianos, os partidários de Sir Walter Raleigh.

Essa geral perturbação do entendimento causada pela demanda de um Shakespeare real levou a que uma lista de candidatos à verdadeira identidade fosse sendo elaborada, sem caber nela um veio da ironia britânica. A saber (uns são considerados autores absolutos, a outros são atribuídas certas obras):

William Shakespeare

Francis Bacon, Lord Verulam

Edward de Vere, Conde de Oxford

William Stanley, Conde de Derby

Roger Manners, Conde de Rutland

Sir Walter Raleigh

Christopher Marlowe

Anthony Bacon

Michael Angel Florio

Robert Devereux, 2º Conde de Essex

William Buts

Sir Anthony Shirley

Henry Wriothesley, Conde de Southampton

Cardinal Wolsey

Robert Cecil, Conde de Salisbury

Robert Burton

Sir John Barnard

Sir Edward Dyer

Charles Blunt, Lord Mountjoy, Conde de Devon

Rainha Isabel I

John Richardson of Temple Grafton

Anne Whateley (1ª mulher de Shakespeare?) – Anne ou Agnes Hathaway, 2ª mulher

John Williams, Arcebispo de York

Quanto ao elenco da autoria de grupo, que inclui muitos contemporâneos, destacamos a existência de duas mulheres: Mary Sidney, Condessa de Pembroke e Elizabeth Sidney, Condessa de Rutland. Dele constam também os famosos Rei James I e Ben Jonson, Thomas Sackville, lord Buckhurst, Conde de Dorset, Sir Francis Drake, Walter Devereux, 1º Conde de Essex e... John Donne.

Também se inclui os membros de sociedades como os Rosacruçianos, os Jesuítas e Maçons como autores que em grupo escreveram textos assinados por Shakespeare.

#### IV

Eu ignoro se alguém da Academia se pôs alguma vez a fazer contas de natureza igual no que respeita à obra de Agustina. É claro que o perfil ortodoxo ou stratfordiano de modo algum se aplica a uma senhora que teve boa casa e bom ensino. Mas a questão persiste; e não é desprezível que muitos dos chamados heréticos shakespearianos fundamentem as suas convicções na improbabilidade de um só homem ou de uma só mulher possuir tão amplos conhecimentos sobre tão vários campos da cultura.

E eu pergunto: pode uma mulher, pode um ser humano de constituição regulamentar, saber tanto a respeito de tanta coisa? Não comporta uma vida os seus limites para a observação, para a memória, para a organização de um arquivo mental?

E, se limites não houvesse – o que não creio, – como pode o mecanismo criador do cérebro tornar orgânico o que intelectualmente adquiriu, produzindo unidades ficcionais tão perfeitas, onde não se detecta o artifício, não se avista o esforço desenvolvido na investigação, a rígida colagem dos diálogos, a falta de propósito na inventariação dos pormenores das cenas dos que intentam passar, na sua escrita, para além da experiência pessoal?

Em 1961 escrevia Eduardo Lourenço: “Ainda em curso e já desbordante, é um facto que a obra de Agustina Bessa-Luís ‘atranvanca’ a geralmente calma paisagem literária portuguesa”.

Ainda em curso estava e já perfeita. Quem lê a *Ronda da Noite* reconhece a *Sibila*. Onde é que há obra assim, que nasça inteira no seu estilo, com a sua imponência, o seu vigor, obra na qual não conseguimos ver início, tentativa, transformação, progresso? E onde é que há obra em que o texto manuscrito apareça definitivo, pronto com a sua primeira redacção? Os melhores autores fazem emendas, emendou muito Eça, Proust teve de colar papéis nas páginas para acrescentar espaço para novas alterações.

Agustina está plena e inamovível nas mentes e nos séculos e nas salas. Vê detalhadamente cada coisa, observa em cada personagem os traços-chave. Mais, não tem perspectiva porque tem todas as perspectivas, entra e sai dos lugares, dos pensamentos, interpreta o que nunca um outro interpretou.

Com as palavras que são o material comum a todos os romances, os maus e os excelentes, ela cria volume e som e movimento tão vívidos que uma cena de feira nos faz querer salvar a nossa própria integridade física, julgando-nos no meio da contenda (*Sibila*) e uma cena de palácio nos assusta, não pela perigosidade das intrigas, o que seria próprio de uma escrita comum, mas justamente pela familiaridade que se revela entre Agustina e o frio ambiente áulico que, com os seus vestidos sóbrios, ameaça mais do que com a espada ou o punhal.

Em vez de aconselhar, como a Woolf, o leitor a escrever para não conseguir, eu aconselhá-lo-ia a cotejar um bom – e

digo: bom - romance histórico com um livro de Agustina. Naquele vê-se a mancha do suor do autor, o joelho arranhado pelas lutas na selva da investigação, uma concentração de decorador de salas para selecionar o material, para tentar dispô-lo com veracidade. Quase se ouve o escritor a respirar, de tão cansado. E o texto cansa-se também.

Pegue-se em Agustina e logo somos inexplicavelmente transportados para o mesmo chão que pisam Pedro e Inês, e Uriel da Costa, e os Cruzados, e Fanny Owen, e Isabel de Avis e até mesmo, adivinhe-se, esse Heitor Sequespee que esteve realmente delegado – eu posso até mostrar um fac-simile do documento - ao acto de contratação do casamento de Isabel com Filipe de Borgonha.

A questão de um saber, tanto saber, põe-se como a questão do indecifrável. Mas a questão de um viver, esse “esguardar” – não como se estivesse presente – mas como só quem está presente “esguarda”, a questão de um viver é a questão da proeza impossível.

Camilo foi, é certo, um criador vulcânico e entre Agustina e ele existe uma corrente cujos elos são até certo ponto visíveis. Mas a pessoa de Camilo condizia com a sua *persona*. O desvario entrava-lhe na vida. Nele, vemos uma época excessiva e um modo de existir que sublinhava os excessos da época. O génio de Camilo é aceitável. O de Agustina é inconcebível. Não é de surpreender que Frederico Lourenço, sempre tão educado, tenha um dia perdido o autocontrolo e exclamado a res-

peito da digníssima autora: “O diabo da mulher!”. Pois a verdade é que Agustina leva uma pessoa inteligente ao desespero.

Tudo na sua escrita denota o à-vontade, a segurança que sobre-humanamente lhe permite brincar, ludibriar, sorrir, mostrar caprichos, simular confidências, numa leviandade perigosa e principesca que faz com que a cabeça do leitor não se sinta segura sobre os ombros. Pois todos sabem que anda ali um perigo, e ninguém sabe exactamente que perigo é.

Sentamo-nos à porta das traseiras e chega-nos a forte aragem do seu texto que, para ela, não passa de uma abanar de leque e, no entanto, abala as nossas convicções, o arvoredo, o mundo.

Agustina incendeia a literatura e, sabendo o que faz, pois tudo sabe, ri-se do facto de nos assustar. Às vezes é solene, às vezes, não. Tem uns caprichos de ouro. E, por dispor de um mapa intelectual que se nos afigura um labirinto onde nos perderíamos, se entrássemos, joga, a seu bel-prazer, com o nosso esforço para mantermos o equilíbrio na leitura. Para merecermos os seus livros, precisamos de tropeçar no encanto e de cair, de crescer e encolher como Alice, embalados pelas modulações infindas desta escrita, pelo belíssimo logro desta voz.

Basta abriremos o último romance, essa «Ronda da Noite» inimitável, para entramos no bosque estonteante da ficção de Agustina e como que perdermos a alma a cada passo, esquecidos de deixarmos as migalhas para que o nosso raciocínio se oriente.

Pois ela vai para onde quer, faz o que quer, e uma parte de nós sabe que está a ser lesada no que diz respeito ao bom uso do seu discernimento, enquanto que outra parte de nós, a maior parte, segue, sem um projecto de defesa, pelo que é, não uma alucinação, mas um parque de jogos desenhado por uma inteligência superior.

Oh, ela brinca, enquanto nos arrepiamos com a perfeição das suas brincadeiras. Dizei: como é possível que alguém brinque ao mesmo tempo que produz uma obra prima? Basta, porém, que abramos este livro para que a improbabilidade nos deslumbre.

Vejam como a autora nos sugere que as suas personagens são reais: *“(Martinho) tão depressa era espirituoso e meigo como se mostrava agressivo e sarcástico. Enfim, um tipo humano em que caberia uma multidão de personagens de ficções”*.

E como abundam modos de retomar as cenas, como se se tratasse de uma história bebida nos contos familiares e evocada entre labores, de viva voz:

*“Tamos naquilo que dissemos da noiva de Martinho: Maria Rosa, porque soube da tragédia que lhe manchou a vida (o pai matou a mulher num cabanal de fúria), recolheu a criança em casa”*.

*“Martinho conheceu um rapaz no Iraque (não me façam perguntas) que se chamava Abdul (...)”*

*“Ele herdou uma pitada de sal no sangue (...) Quem? Martinho, evidentemente”*.

*“Jogava golfe aos domingos de manhã (acho que já o disse)”*.

Há uma narradora que aparenta certa negligência, natural nos relatos orais, desobrigando-se de pormenores que a

aborrecem e cuja busca comprometeria o prazer da palavra em andamento:

*“Era para ele profundamente agradável (se há outra palavra, não me ocorre) um doente deitado na cama e à sua mercê”*.

*“Ele próprio tratava do calçado e deitava-lhe um bocadinho de cuspo para o conservar, ou não sei o quê”*.

*“Martinho chegou a receber na cama uma das moças da casa e uma criança nasceu dessa paz de alma em que se encontraram; sem medos e sem ponderações e não sei que mais”*.

Eis-nos, pois, ao serão, num salão escuro, escutando alguém que fala para nós, afundados naquela intimidade que não existe, que é uma pequena armadilha do modo de escrever. Mas essa imagem afectuosa, de conforto, depressa se transforma num cenário em que o excesso de saber aterroriza, em especial porque é citado de passagem, como um insignificante pormenor:

*“Não sei se sabem que Perseu e o Dragão, de Merys, ele próprio, estava numa gaveta há muito tempo num palácio rural. Tinha sido oferecido por Catarina da Rússia a um embaixador de Portugal que o trouxe dentro de uma almofada de crina e o deixou num malão: até que alguém o descobriu e o mandou avaliar”*.

E eis que andamos, os leitores, numa contínua tentativa para nos situarmos num chão fixo quando, em redor de nós, tudo se encolhe e se distende e muda de aparência, e o navio da leitura abana e geme sem que – esse o prodígio – alguma vez o livro perca a tranquilidade, a limpeza do enredo, uma lisura de água onde a sociedade se reflecte.

Nós, leitores, aceitamos os mimos que ela dá. Porque Agustina escreve como quem deixa cair um resto de alimento e gosta de entreter-se a ver comer.

Encontramo-nos tão distantes dela como um focinho o está do rosto humano. E eu, leitora, sou o cão de Agustina. Não um cão maltratado: um cão de colo. Um cão que adora e não entende bem.

Pois como é que haveria de entender?

Onde há alguém que, como ela, evoca autores, cite passagens que lhe surgem com nitidez mas ao correr da pena, como se todos os livros dignos de referência tivessem sido por ela decorados página a página, e a sua mente fosse uma biblioteca imaterial? Porque uma coisa é a erudição, outra a integração desumana num único indivíduo de tudo o que é o acervo cultural do ocidente e até de outras civilizações. Com Agustina, estamos na extremidade oposta à exibição artificiosa de conhecimentos que assola tanto romance coevo. Com Agustina, a sabedoria literária e filosófica, tão extensa e tão intensa, vive organicamente nos seus textos, está metabolizada de maneira que é natural como a respiração, ainda que seja fogo o que se expele.

Ser-me-ia difícil destacar, mesmo tomando apenas um romance como campo de observação, exemplos que ilustrem a amplidão do universo de referências de Agustina – eu hesito em chamar-lhes «referências», já que se trata de memória viva, de memória pulsante que circula tão agilmente como um jovem sangue. Com tranquilidade soberana, que tem alguma coisa

de infernal, ela oculta e revela e até sacode algum pó sobre a página, ao escrever:

*“Não há poetas como os chineses. Não sei como tive esta ideia, mas foi com certeza por causa do que um poeta do séc. V chamou “a sabedoria do desprendimento”. “Para o espírito desprendido, todos os lugares são distantes”, diz o poeta, cujo nome não me atrevo a escrever por receio de consumir letras sem escola”.*

E: *“O luxo dos Nabascos estava na educação e ficou como referência um mestre que tinha a regra do doutor Johnson como referência principal: “Toda a frase que se achar bela deve ser suprimida”.*

Kant perpassa fortemente pela obra (mesmo com a sua menos conhecida Teoria do Céu), mas também Kierkegaard, e Gramsci, e tantos outros, escritores, pintores, não a propósito de uma ideia que ocorre e que se quer sustentar com vaidade, mas como constituintes vigorosos da cadeia do texto, do seu corpo.

Toda a evocação de nomes, tempos, hábitos do passado que prodigiosamente vêm até nós, concorre com a crónica da contemporaneidade e da história recente:

*“Maria Rosa, tão fina de ancas que até podia usar jeans elásticos como qualquer rapariga de quinze anos”.*

*“O feudal (...) seria sempre um estranho na Assembleia e um desgraçado no restaurante (...) Pensava ir comer empada e vol-au-vent e sai-lhe bacalbau com grão, que ele detesta. Mas sentar-se à mesa com um ministro vale bem um amargo de boca”.*

*“Agora, toda a gente se trata por você...isto pega-se”.*

*“Conversas como essa (sobre a criada) tinham perdido o sentido, e o adultério igualmente. E até nas aulas de História se prestava pouca atenção aos amores de Leonor Teles. Seria mais interessante provar que ela usava calcinhas e contraceptivos. Um dia em que se soube que as damas romanas utilizavam como preservativos bexigas de peixe, ninguém pestanejou na sala e ninguém se riu. Eram formidáveis, os romanos, foi a ideia que ficou (...).”*

*“Os grandes acontecimentos pareciam distantes e irrealis quando comparados com o Joelho Esmurrado do nosso filho”.*

Se isto é assim num livro, imagine-se a obra. Não pode imaginar-se. Pega-se nos volumes, um a um. Eu, por exemplo, empunho um lápis como alguém se mune de uma lança quebradiça e avanço, riscando, enchendo tudo de pontos de exclamação, de anotações, enfurecida pela inveja, indignada por tanta afronta à minha ignorância.

Abençoada, sobretudo abençoada, por não ser obrigada a lê-la em tradução. E convencida, sempre convencida, da improbabilidade de Agustina.

## V

Dois mil anos de duro monoteísmo não puderam fazer-me crer em Deus. Porém, uma só página de Agustina tornou-me crente absoluta no diabo. É o diabo que muito ama, pode ler-se em *Eugénia e Silvina*.

Agustina, tão íntima de Goethe, também sabe do amor. Sabe de tudo por

constituição própria. Não precisa nem sequer de pecar para atingir o outro lado do conhecimento. Faz-me crer no diabo, não pelo mal, mas porque o seu poder supõe um trato poderosíssimo e incompreensível com as forças da grande literatura.

Na pessoa corpórea de Agustina, eu confesso que nunca acreditei. Nas vezes em que pude dar-lhe um beijo, superei sempre algum temor de, ao inclinar-me, cair sobre um vazio à minha frente, de tal modo a achava uma ilusão. E beijava, afinal, uma senhora de belíssima cor, atenciosa e de gentil conversa em baixa voz.

E ela sorria, porque me enganava.

E eu sorria porque não me deixava totalmente enganar.

## AGUSTINA: DO «MUNDO FECHADO» INICIAL AO «MUNDO ABERTO». DO JORNALISMO LITERÁRIO

ÁLVARO MANUEL MACHADO

### Introdução

Antes de mais, devo fazer notar que, como creio que se sabe, não sou, de maneira nenhuma, especialista de teorias sobre jornalismo nem sequer sobre as relações entre jornalismo e literatura. Num passado muito longínquo, entre finais dos anos 50 e princípios dos anos 60 do século passado, nos meus verdes anos, estive ligado ao jornalismo profissional no Porto e depois em Lisboa (até fiz uma entrevista à Agustina, para o *Jornal de Notícias*, tinha então, dezoito, quase dezanove anos), escrevendo sobretudo para os suplementos literários, inclusive com críticas literárias, como se pode verificar pela leitura do meu livro *A Arte da Crítica* (2011). Porém, toda a minha investigação científica e a minha carreira académica, ao longo de quase cinquenta anos, estiveram ligadas à teorização da Literatura Comparada aplicada sobretudo aos séculos XIX e XX, incidindo em particular nas relações literárias e histórico-culturais entre Portugal e a França.

Por conseguinte, não vou aqui especular sobre o sentido propriamente teórico do jornalismo na obra de Agustina, obra com a qual tenho tido um convívio constante (e com a própria Agustina, aliás), ao longo de muitos anos, resumindo-se, por assim dizer, essa longa reflexão teórico-crítica ao livro de ensaios que publiquei em Outubro do ano passado, intitulado *O Significado das Coisas*, livro «em jeito de homenagem» à obra de Agustina, como digo na Nota Preliminar.

Assim, o que pretendo fazer aqui, revisitando, mais uma vez, a imensa e variada obra de Agustina, é evocar a origem, de certo modo hermética, dessa obra, fundamentalmente centrada no romance e no conto, evoluindo pouco a pouco para um culto entusiástico do texto de carácter jornalístico, ou mais exactamente, voltado para o jornalismo dito «literário», na sua função de contacto imediato e directo com um público de cultura e de gosto variados.

Poderá pôr-se uma questão: haverá verdadeiramente uma *evolução* da escrita agustiniana? Pessoa dizia, em carta a Adolfo Casais Monteiro datada de 1935: «Não evoluo, viajo.» E, de facto, parafraseando a metafórica frase de Pessoa, diria que Agustina também sempre «viajou», ao longo dos anos, pelo oceano da sua escrita inconfundível sem se preocupar com uma evolução adaptada ao gosto literário da época, sujeita a modas literárias ou experimentalismos passageiros. Só que Agustina submeteu, ao longo dos anos, a sua escrita e o seu imaginário próprios a experiências várias de géneros literários diferentes, os quais, em certas fases da sua obra, passam a ter quase tanta importância como a obra de ficção. O chamado «jornalismo literário» foi um desses géneros, sem dúvida o mais constante, começando em 1951 mas intensificando-se sobretudo a partir dos anos 60/70, abordando toda a espécie de temas e acontecimentos.

De entre toda essa abundante produção, há um género, ou mais exactamente, subgénero literário que destacarei nesta comunicação, até pela sua relação íntima com o imaginário agustiniano de ficção: a crónica de viagem. E nesse sentido de relação íntima com a ficção a nível do imaginário, estabelecerei, de passagem, um paralelismo com os textos de Miguel Torga, estes, como se sabe, não jornalísticos, mas integrando a sua obra de carácter autobiográfico e diário.

## 1. O «mundo fechado» inicial

Começemos pela origem da vastíssima obra de Agustina, por esse início de tudo o que se poderá qualificar de âmago do imaginário agustiniano. Esse início de criação de um «mundo fechado», título bem significativo daquele que, até há pouco tempo, tinha sido considerado o seu primeiro romance. E afinal não o era.

De facto, há exactamente um ano, foi publicado um romance de Agustina até então inédito, *Deuses de Barro*, que, embora diferente pela temática e pela escrita, também revela, de uma outra maneira, um «mundo fechado». Valerá a pena analisá-lo brevemente, creio, para melhor definir o sentido hermético inicial da obra de Agustina.

No elucidativo e brilhante prefácio de Mónica Baldaque, diz-se que este romance «apareceu em 1976, quando a casa do Douro foi vendida e tive de a esvaziar de tudo o que gerações guardaram. Apareceu no fundo de uma mala de porão, entre maços de cartas de familiares de Zamora e fotografias de afilhados esquecidos pelo mundo»<sup>6</sup>. Assim, Agustina escreveu «aos dezanove anos, entre os meses de Agosto e Outubro de 1942, completando neste mês vinte anos, e ainda no Douro, [...] aquele que pode ser considerado o seu «primeiro» romance, o ensaio donde parte a inspiração, a estrutura que irá desenvolver em *Mundo Fechado*

---

<sup>6</sup> Agustina Bessa-Luís, *Deuses de Barro*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2017, p. 12.

e depois, de forma magistral e definitiva, n'«*Sibila*»<sup>7</sup>.

De facto, note-se, já existem neste romance inicial indícios nítidos de um imaginário caracteristicamente agustiniano, mais tarde transposto para o jornalismo literário e, sobretudo, para a crónica. Esse imaginário, como é óbvio, foi depois tornado mais complexo, a todos os níveis, primeiro em *Mundo Fechado*, sendo plenamente revelado em *A Sibila* e desenvolvido em tantos outros romances e contos que se seguiram. No entanto, deverá também notar-se que certas características essenciais da escrita de Agustina ainda não se revelam em *Deuses de Barro*, em particular a sua, por assim dizer, obsessiva e genial utilização do aforismo como jogo de fragmentação irónica da narrativa, incluindo, aliás, a da crónica jornalística. Aqui, o fio narrativo dispersa-se num caudal de descrições de um quotidiano banal, repetitivo, passado num período breve, num meio rural primário e longínquo, fechado em si mesmo, socialmente estratificado. Uma narrativa que descreve à exaustão esse meio rural do Norte, neste caso de uma aldeia do Douro no início da Segunda Guerra Mundial, com pormenorizadas evocações da sociedade e também da natureza, mas que é totalmente desprovida de tons líricos e personagens idealizadas, à Júlio Dinis. E, nesse sentido, poderíamos aproximar já Agustina de Camilo, até pelo clima passional do romance.

---

<sup>7</sup> Id., p. 9-10.

Analisando esta obra mais em pormenor, vemos que, desde o início, *Deuses de Barro* prenuncia um sentido trágico da vida, com a evocação, já bem agustiniana, de súbitos terrores ligados à memória da infância da principal personagem feminina, Ana:

Era um ruído surdo como o dum trovão distante; ruído de ferragens abaladas, também. Ela ficou um tanto hirta, quieta, a cabeça voltada para o lado da vila, cheia dum vago terror que vinha de longe, dos seus tempos infantis, assombrados por fantasias medonhas, encrustadas na simplicidade da natureza. Tinha sido um dos seus papões de menina, o comboio que rodava agora pela ponte fora.<sup>8</sup>

Nesse ambiente tipicamente rural, fechado ao mundo, onde o comboio é o único sinal de vida exterior, a vida da cidade, desenrola-se a história de Ana, a rapariga do povo, e José Maria, o «fidalguinho», seu companheiro de brincadeiras infantis, de férias na mansão familiar. Uma história tão típica, para a época, como a própria aldeia, a história «do fidalgo e da Ana; da Ana e do fidalgo. A história de ambos, dos seus amores, padecer imaginário, imaginárias passagens. Haveria sonhos de raparigas baseados na vida duma infeliz bonita [...]. Haveria reprovações e concordâncias; provérbios e ensinamentos. E seria uma história

---

<sup>8</sup> Id., p. 19.

entre tantas histórias depois da ceia, na digestão dum caldo sem unto»<sup>9</sup>. Ana é uma rapariga cheia de pensamentos contraditórios: «o seu pensamento era um torvelinho; ideias, suposições, gozos, raivas, despeitos, esperanças também. Esperanças absurdas; desejos turvos de feminina presunção»<sup>10</sup>. Sentia-se atraída por José Maria porque ele era «um doido atraente»<sup>11</sup>, com uma linguagem por vezes alucinada, altissonante, confusa e rebarbativa, dominada por violentas diatribes que ela não compreendia mas que a fascinavam, como, por exemplo, quando invectivava os «deuses de barro», ponto central do romance. Eis o que afirma José Maria, num tom alucinado:

Criais os vossos deuses à semelhança das vossas ambições. São deuses de barro, do vosso barro de desespero, raiva, despeito, amor, suavidade e rancores. [...] Deuses de barro! O que fere o inocente, premeia o culpado; o que atormenta o mísero, exalta o soberbo; o Senhor da força, deslumbrador, aterrorizante. Deuses de barro...são os vossos...<sup>12</sup>.

Depois da sedução, vagamente donjuanesca, José Maria, «arrebataado, vanglorioso, tonto e genial; o José Maria

pouco apaixonado, e muito homem»<sup>13</sup>, vai-se embora para a cidade e nunca mais volta a ver Ana, que guarda dele a memória de sempre: «Era o mesmo, o menino, o fidalguinho, o adolescente das frases rebuscadas, colhidas pelos alfarrábios de capa e espada, de morte e amor; era o mesmo, o colegial, enamorado, fanfarrão, [...] de há seis anos, dum Verão antigo»<sup>14</sup>. Note-se que pormenores dum realismo-naturalismo extremamente cru, nada romântico, marcam a despedida definitiva, quando José Maria, com frieza, não lhe beija a boca «entreata, de hálito repugnante, de alimentos fermentados», sentindo «náusea daquela cabeleira reluzente, estirada, daquele cheiro activo a azeite cru, a banhas recozidas»<sup>15</sup>. O tom realista-naturalista acentua-se com a inevitável gravidez de Ana, sendo a filha, a conselho do padre da aldeia, entregue à frustrada e fútil irmã de José Maria, Maria José, que a leva para a cidade e se encarrega da sua educação, depois de decidir vender a quinta familiar. No final, Agustina retoma a imagem sombria do início: o «ruído surdo, como de trovão distante»<sup>16</sup> do comboio que parte para a cidade com a sua filha faz com que Ana relembre os terrores de infância, invocando dramaticamente Deus, mas em vão, porque «esse também

---

<sup>9</sup> Id., p. 103.

<sup>10</sup> Id., p. 76.

<sup>11</sup> Id., p. 69.

<sup>12</sup> Id., p. 67.

---

<sup>13</sup> Id., p. 106.

<sup>14</sup> Id., ibidem.

<sup>15</sup> Id., p. 105.

<sup>16</sup> Id., p. 149.

era um Deus de barro...»<sup>17</sup>. Talvez mais ainda do que a descrição exaustiva da natureza e da sociedade dum mundo tipicamente rural, fechado e, sem dúvida, datado, o que avulta aqui é o esboço de uma visão nietzschiana do mundo, visão que, aliás, se vai manifestar plenamente, poucos anos depois, no romance *Os Super-homens*, publicado em 1950. Note-se um facto importante, desde já: Nietzsche será uma referência muito frequente nos seus textos de carácter jornalístico.

Por outro lado, poderemos considerar que, de facto, *Deuses de Barro* ainda está longe, do ponto de vista da estrutura e da linguagem, desse romance que já considerei (e continuo a considerar) «verdadeiramente matricial»<sup>18</sup> que é *Mundo Fechado*, onde avulta um outro modelo essencial na obra de Agustina, para falar em termos comparatistas: Thomas Mann. No entanto, este «primeiríssimo» romance, na sua fragilidade estética, torna-se fascinante como descoberta do imaginário agustiniano em formação, levando-nos a compreender melhor, não só o processo de criação romanesca desde o início, mas também a relação íntima entre o romance e os outros géneros literários na imensa obra de Agustina, incluindo o jornalismo literário.

---

<sup>17</sup> Id., p. 150.

<sup>18</sup> Cf. «Agustina, o romance contemporâneo e a herança do romantismo europeu», in Álvaro Manuel Machado, *O Significado das Coisas*, Lisboa, Editorial Presença, 2017, p. 34.

## 2. Crónica de viagem, «espírito do lugar» e modelos literários

Passando para a análise específica dos textos de carácter jornalístico, devemos, obviamente, referir a admirável e preciosa edição da monumental produção jornalística de Agustina, com o título abrangente de *Ensaio e Artigos (1951-2007)*, a qual veio revelar uma outra dimensão da obra agustiniana até agora relativamente desconhecida, pelo menos no seu conjunto, e muito pouco estudada. Uma dimensão nova, de abertura ao mundo, aos factos concretos, à grande e à pequena história, pelo contacto imediato com o grande público através dos jornais e das revistas, literárias ou não. Nesta edição em três grossos volumes, quase 3.000 páginas, publicada pela Fundação Gulbenkian em Dezembro de 2016, com textos recolhidos e organizados por Lourença Baldaque, há, de facto, um pouco de tudo, incluindo contos breves, mas predominam crónicas e artigos de diversa índole.

Trata-se de um rigoroso e sistemático trabalho de pesquisa, sem dúvida notável, resultado, como diz Lourença Baldaque na «Nota prévia», «de dois anos (2014 e 2015) de investigação, recolha e organização de textos publicados pela escritora Agustina Bessa-Luís em diversos órgãos de comunicação social», ao longo dos «56 dos 58 de vida literária activa»<sup>19</sup>. É uma obra valio-

---

<sup>19</sup> Agustina Bessa-Luís, *Ensaio e Artigos (1951-2007)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, vol. I, p. 9.

síssima, sobretudo por revelar na sua plenitude aquilo que a própria Agustina, num texto publicado no jornal do Porto *O Primeiro de Janeiro* e datado de 1987, define claramente como sendo jornalismo literário:

O que caracteriza o jornalismo literário é uma forma de heresia dentro das regras tradicionais do jornalismo. [...] Acima de tudo, o jornalista literário tem que compreender o assunto antes de escrever sobre ele. Exige poder de concentração para não ser arrastado pela força dos factos, como acontece com um grande crime ou um grande episódio político.<sup>20</sup>

Assim, é, de facto, como «jornalismo literário», predominantemente cronístico (os próprios contos breves assemelham-se a crónicas), que deveremos analisar estes textos, num processo criativo que, em Agustina, tem muito a ver com a herança do romantismo de pleno século XIX, fundindo géneros literários, criando um texto híbrido e sem contornos precisos, divagando fragmentariamente sobre múltiplos temas, sempre em termos muito pessoais e utilizando uma linguagem de distância irónica ou mesmo de um certo humor fascinadamente perverso, digamos.

Não vou aqui analisar em pormenor esta obra monumental, pois já o fiz num texto incluído no meu mais recente livro de ensaios, *O Significado das Coisas*, a que

aludi anteriormente. Limitar-me-ei agora a chamar a atenção para três aspectos que considero fundamentais quanto ao fascínio de Agustina pelo texto jornalístico e à relação deste com outros géneros literários, incluindo o romance: a caracterização do que é ser português, o culto das viagens, principalmente a viagem ao estrangeiro, e a referência constante a modelos literários que a influenciaram, portugueses e estrangeiros.

As referências frequentes à condição de ser português poderão sintetizar-se no artigo publicado no *Diário Popular* em Maio de 1967, intitulado «O novo Cándido», a propósito de Voltaire e da sua célebre frase «Il faut cultiver son jardin»:

O português possui um temperamento que não é inspirado por qualquer grandeza no pensar e no agir. Autocensura-se continuamente, isto com surtos de humor frívolo e desenganado. Mas essa escola de viver e morrer protege-o contra o romantismo e a mística, que mais flagelam os tempos do que os transformam. Mais próximo do homem moderno do que a maioria dos protótipos da civilização, ele situa-se numa sociedade concreta, impermeável às mistificações. E o que há de anacrónico e deformado na sua organização é justamente o que se propõe ser actual sem ser verdadeiramente reformador.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Op. cit., vol. II, p. 1502-3.

---

<sup>21</sup> Op. cit., vol. I, p. 348-9.

Quanto aos textos jornalísticos que poderão ser considerados crónicas de viagem propriamente ditas, eles exprimem bem claramente esse culto do chamado “espírito do lugar” que atravessa toda a obra de ficção de Agustina desde o início, elemento para o qual já por várias vezes chamei a atenção e que analisei em pormenor há quase quarenta anos, ou seja, desde o primeiro livro que consagrei à sua obra e à sua biografia, *Agustina Bessa-Luís – A Vida e a Obra* (1979), seguido de *Agustina Bessa-Luís – O Imaginário Total* (1983). Note-se que um dos principais fragmentos, concebidos em forma de quadros alegóricos, do romance *Canção Diante de uma Porta Fechada*, publicado em 1966 e que faz parte do ciclo *As Relações Humanas*, intitula-se precisamente «espírito do lugar».

De facto, quer seja uma paisagem do Douro ou da França profunda, uma cidade ou uma aldeia, uma rua, uma avenida, um recanto de Paris, Roma, Londres, Berlim, Atenas, Recife ou Rio de Janeiro, tudo isso se transforma em espaço mítico através da imaginação da romancista, espaço relacionado com o tempo, inclusive com a história de um passado mais ou menos longínquo. Ou seja, todos esses lugares se situam ambigualmente entre a história e o mito, partindo das origens da escritora no Douro e do Porto, onde vive. Sobretudo, note-se, nessas crónicas de viagem, as origens são um regresso constante do imaginário agustiniano. Neste sentido, de culto do «espírito do lugar» e de predominância do elemento autobiográfico na crónica de viagem, poderíamos estabelecer um

paralelo com os textos de Miguel Torga evocando as suas numerosas viagens pelo mundo. Por exemplo, numa passagem de *A Criação do Mundo*, em que Torga dialoga em Paris com um amigo, numa Europa à beira da Segunda Guerra Mundial:

Ando de fronteira em fronteira a ver coisas. Mas sei de ciência certa que só quando voltar é que lhes vou descobrir a verdadeira significação. Chega a ser engraçado: o universal, que num país estrangeiro sinto infinitamente longe de mim, das fragas nativas, parece-me ao alcance da mão... [...]

Feliz ou infelizmente, conheço os meus limites, que este passeio pela Europa ajudou curiosamente a precisar. Seria capaz de viver longe da pátria ne situação de emigrante que ganha o seu pão. Já o fui, de resto. Mas nunca poderia viver fora dela como escritor. Faltava-me o dicionário da terra, a gramática da paisagem, o Espírito Santo do povo.<sup>22</sup>

Poderíamos ainda, neste breve paralelismo com Torga, referir que, como para Agustina, também para Torga a descoberta de um autor e a leitura da sua obra suscitadas pela viagem só se tornam plenas quando há também descoberta do lugar a que esse autor está intimamente ligado. O exemplo mais paradigmático é, no caso de Torga, o do escritor Amiel (hoje em

---

<sup>22</sup> Miguel Torga, *A Criação do Mundo*, 1ª edição conjunta, Coimbra, 1991, p. 295.

dia praticamente desconhecido) e da sua Suíça natal, escritor de que Torga escolheu uma frase belíssima para figurar como epígrafe em todos os volumes do seu *Diário*: «Chaque jour nous laissons une partie de nous-mêmes en chemin.»

Voltando às crônicas de Agustina sobre viagens ao estrangeiro, faço notar ainda que a França é uma referência constante, não só quanto a Paris e à sua mitologia literária, mas também, numa visão bem agustiniana da chamada «França profunda», a dos campos e das vinhas: «A França profunda, nenhum lugar na terra a iguala. Para viver e para morrer. [...] a França profunda é ainda um idílio com a memória das coisas que fizeram a personalidade dum povo.»<sup>23</sup> Um outro tema bem significativo e actual é o da língua francesa, não só relativamente a numerosos escritores franceses, desde os clássicos até à actualidade, mas também às características da própria língua, como, por exemplo, num editorial intitulado precisamente «A língua francesa», publicado no jornal *O Primeiro de Janeiro* em Novembro de 1986, abordando ironicamente a questão da decadência da língua francesa e da expansão tirânica da língua inglesa:

Em geral, pensa-se em alemão, conversa-se em francês e em inglês dá-se uma opinião sobre o trânsito ou sobre a navegação. Em português fazem-se

versos ou dizem-se palavrões, que é a maneira do português se comprometer com os acontecimentos. Mas o francês, se o esquecermos, é um desastre. Eu nem nos computadores acredito se não se exprimirem em francês. O francês é uma língua nervosa, inteligente, pronta para o comentário, que é como quem diz: pronta para tudo.<sup>24</sup>

Note-se ainda a evocação de uma figura tutelar da literatura francesa e do século XIX, Victor Hugo, através da memória da infância: «O retrato de Victor Hugo, por cima do sofá de palhinha, recebia-nos como se fosse um misterioso hóspede [...]. As crianças olhavam para ele com respeito, tomando-o por um avô amável, ligeiramente inclinado no seu cadeirão de *peluche*.»<sup>25</sup>

Quanto à referência a escritores, além dos nacionais com quem Agustina mantém mais afinidades ou convívio ao longo dos anos (Camilo, que paira como uma sombra obsessiva mas também contraditória ao longo dos três volumes, Raul Brandão, uma influência decisiva desde o início, Pascoaes, José Régio, Torga, Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, por exemplo), devemos destacar Goethe, Jean-Paul, Dostoievski, Kafka, Proust, Thomas Mann, além de Freud, de filósofos como Kierkegaard, dos clássicos latinos e de românticos como Balzac. É curioso ver como, frequentemente, alguns

---

<sup>23</sup> Op. cit., vol. II, p. 1275.

---

<sup>24</sup> Id., vol. II, p. 1385.

<sup>25</sup> Id., vol. III, p. 2128.

escritores estrangeiros são opostos aos escritores portugueses da maneira mais inesperada, verdadeiramente insólita. Por exemplo, quando, num texto de 1995, publicado no *Diário de Notícias*, Agustina opõe, como seu modelo literário, o romântico alemão Jean-Paul a Camilo, referindo também com admiração o escritor suíço de língua francesa Albert Cohen:

Os escritores com que mais me pareço não se parecem com Camilo. Nada disso. São o inefável Jean-Paul e o ultimamente chamado cá a casa Albert Cohen. *A Loja Invisível* e *A Bela do Senhor* foram escritos com mais de cento e setenta anos de diferença, e não se nota. [...] Jean-Paul é um prodígio; Cohen é um homem inteligente. [...] Camilo [...] extenuava-se a escrever romances que seriam de pacotilha se não fossem dele. [...]

Eu amo Jean-Paul. Admiro Cohen. Tenho por Camilo um sentimento de arrelia, como ele tinha em relação a todo o mundo. Creio que lhe faltava solenidade e não era uma grande alma.<sup>26</sup>

Quanto, ainda, aos escritores estrangeiros que mais influenciaram Agustina e que são por ela referidos ao longo dos três volumes, destaco, por último, o texto de carácter ensaístico publicado em *Colóquio/Letras*, nº 61, de Maio de 1981, intitulado

«Dostoievski e a peste emocional». É um texto absolutamente fundamental, não só para a compreensão da influência dostoiévskiana em Agustina, mas também como visão geral da obra de Dostoievski, quer no seu tempo quer no nosso tempo. Um texto, aliás, de extraordinária actualidade no que diz respeito à posição da Rússia no panorama político e cultural internacional:

A obra de Dostoievski, imensa na interpretação e na matéria, é um bom motivo para celebração literária, científica ou filosófica. Encontrar nela a dominante dum espírito de alto voo é esbarrar com as incógnitas da peste emocional, que a sociedade vai debelando, ficando, porém, mais pobre. Porque onde a dor humana se elimina, o sentido místico se atrofia. [...]

Nas suas dissertações sobre o povo russo, Dostoievski toca frontalmente aquilo que parece não ter sido até agora preocupação séria para o europeu: a diferença rotunda entre o carácter russo e os demais povos do Ocidente.<sup>27</sup>

Na sequência da obra de Raul Brandão, tão influenciada por Dostoievski, este texto, que, embora se possa classificar de jornalismo literário, tem mais um carácter ensaístico, é também essencial para compreender a influência decisiva do autor de *Húmus* em Agustina.

---

<sup>26</sup> Id., vol. III, p. 2280-2.

---

<sup>27</sup> Id., vol. II, p. 1025.

## Conclusão

Concluindo, voltemos à ideia do «mundo fechado» inicial e do progressivo fascínio pelo, digamos, «mundo aberto» do jornalismo no sentido geral do termo e, mais especificamente, do chamado «jornalismo literário».

Essa atitude de, digamos, «abertura» manifesta-se sobretudo a partir dos anos 80, quando Agustina assume, em 1986, a direção do jornal do Porto *O Primeiro de Janeiro*. É então que o jornalismo no sentido mais, por assim dizer, activo, imediato do termo se integra naturalmente na sua actividade literária habitual. Agustina decide mesmo definir o perfil ideal do jornalista, embora evocando sempre a literatura. Por exemplo, numa crónica publicada no *Diário de Notícias*, em 1991, intitulada significativamente «Os jornalistas», Agustina, depois de citar Balzac, afirma, com um genial sentido de humor:

Se um francês é jornalista antes de ser francês, eu acuso-me dessa cultura perniciosa antes de me viciar nos honestos textos dos clássicos. O que me fez vir para Lisboa foi a vocação jornalística. Não se pode ser jornalista no Porto, como não se pode ser profundo em futilidades, que é o que faz a fortuna do fazedor de artigos. As ciências morais e políticas só se exercem bem na capital, seja Paris ou Atenas. O tenor da folha de jornal tem que ser, como eu, provinciano. Só assim terá o tom virgiliano da égloga pastoril, que

combina bem com a diatribe e a coragem parlamentar. Porque o jornalista, como eu, [...] tem que ter, de vez em quando, uma opinião quase alarmante, uma sabedoria modesta, uma sublime condescendência que pareça reanimar os direitos atropelados, todos os dias, da pobre humanidade. [...]

[...] um jornalista puro sangue, como eu, tem que vir para Lisboa. [...] Esta espécie de jornalista [...] tem algo de chefe, de especulador, de merceeiro e de mastim espiritual.<sup>28</sup>

Todavia (e o paradoxo, bem como a auto-ironia, fazem parte da sua arte de escrita...), numa crónica de 1998, intitulada «As minhas palavras» e publicada na revista *Factos*, Agustina esclarece a sua, digamos, aventura jornalística, exaltando a missão sagrada do escritor e investivando a escrita característica daquilo a que chama «aldeia global» da informação. Permitam-me que faça uma citação mais longa, para terminar, porque considero este texto verdadeiramente fulcral e também de uma grande actualidade:

Um escritor é um pastor das palavras. Assim como o pastor de ovelhas as guarda para o caso de se perderem ou serem devoradas pelos lobos, também o escritor toma conta do seu dicionário, tanto académico como popular.

---

<sup>28</sup> Id., vol. III, p. 1942-43.

[...] nós, os portugueses, temos três vezes mais vocábulos do que a França. Uma cultura muito antiga, composta de inúmeras ocasiões de transumância, de movimentos invasores e períodos de recreação e prazer provocou esse enorme registo de palavras que, como traço de convivência, sentido prático, por hábito ou afeição poética, foram compondo uma língua e enriquecendo um património escrito e oral. [...] A aldeia global, abrindo-se ao reconhecimento mútuo dos povos, está em vias de ampliar o fenómeno da língua. Mas em que sentido, com que fim, por que meios e renúncias?

[...] A semente da rebeldia que todo o escritor semeia [...] é sempre orientada no sentido do sol, ou seja, da criação e do fruto adequado tanto à subsistência como à transcendência do homem. É ao escritor [...] que cabe esse trabalho. Não a cultura maciça da informação e das emoções fortes, mas alguma coisa que só pode ser distribuída como exemplo.<sup>29</sup>

Assim, embora a abertura ao mundo jornalístico, à informação, à notícia, ao comentário, em suma, à História imediata de todos os dias, numa certa intervenção pública que é, afinal, a missão principal do jornalista, tivesse fascinado Agustina ao longo dos anos, só a criação literária

em si mesma, que implica antes de mais a sagração das palavras, permaneceu para sempre e através de todos os géneros literários na imensa e multifacetada obra da escritora.

---

<sup>29</sup> Id., *ibidem*, p. 2398-9.



**MANOEL DE OLIVEIRA & AGUSTINA :  
GARDEN-PARTIES, PARADOXOS E CONTRAPONOTOS**

GUILLAUME BOURGOIS

Quando interrogado por François Truffaut sobre a adaptação fílmica de obras literárias, Alfred Hitchcock conta<sup>30</sup> uma anedota que ficou famosa nos meios cinéfilos. Dois animais, não encontrando a sua comida habitual, são obrigados a comer a película de um filme baseado numa transposição; passado um tempo, um dos dois vira-se para o outro e diz que « *preferiu o livro* ». A anedota vem ilustrar a reacção tradicional tanto dos literários como do público em geral quando se encontram frente a imagens e sons que fixam numa forma cinematográfica e numa realidade específica as figuras e imagens que o texto tinha criado nos seus espíritos, processo de tradução fílmica muitas vezes considerado como uma forma de *traição* em relação à liberdade imaginativa do leitor. Parece também defender implicitamente essa ideia comum da cinefilia segundo a qual a adaptação de uma obra menor ou até de má qualidade pode dar um bom fil-

me mas a transposição de uma obra prima da história da Literatura nunca pode dar à luz uma obra prima cinematográfica.

É sabido que era a teoria de Stanley Kubrick, que escolhia sempre trabalhar a partir de obras interessantes não pelo seu valor literário mas pela forma como as suas narrativas poderiam dinamizar a montagem e a *mise en scène*. Os seus filmes oriundos de adaptações, de obras de Stephen King, Thackeray, Schnitzler ou até do *Lolita* de Nabokov, podem e devem ser considerados como provas (um pouco provocatórias) que para o cineasta americano esses autores nunca foram grandes escritores. Com a ironia que o caracterizava, Hitchcock fingia sempre adaptar romances menores ou pouco interessantes para melhor disfarçar a referência subterrânea a um livro mais importante. A sua obra prima *Vertigo* (1958) é por exemplo oficialmente uma transposição do romance policial *D'entre les morts* escrito pela dupla francesa Boileau e Narcejac. No entanto, uma análise aprofundada da estrutura em *déjà vu* e do papel central do macabro

---

<sup>30</sup> F. Truffaut, *Hitchcock/Truffaut – édition définitive*, Paris, Gallimard, 1993 [1983], p. 104-105.

e do fetichismo que transformam São Francisco numa cidade fantasma asfixiante e cizenta levou vários comentadores a considerarem que a referência literária a partir da qual Hitchcock constrói o filme é sobretudo o monumento do Simbolismo *Bruges-la-Morte* do Belga Georges Rodenbach. A estratégia do realizador de *Vertigo* é muito frequente em Hollywood, onde os estúdios tiveram tendência durante o Classicismo a oporem-se a projectos inspirados em obras consideradas como elitistas, o que levava John Ford ou Raoul Walsh a fingirem que eram totalmente incultos para que ninguém se desse conta que os westerns que realizaram multiplicavam ecos a *Boule de suif* de Maupassant, a *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan ou ainda a *La Chartreuse de Parme* de Stendhal.

Neste aspecto, Manoel de Oliveira construiu grande parte da sua carreira contra os preconceitos dos que acham que um texto literário de qualidade não pode dar um bom filme. Não só os nomes mais ilustres da história de Literatura mundial cruzam-se nas suas obras (podemos ouvir textos de Shakespeare e Goethe no *Convento* (1995), trechos dos poemas iterativos de Samuel Beckett em *Mon Cas* (1986), passagens de Nietzsche e Dostoïevski na *Divina comédia* (1995), filme em que são citados *O Anticristo*, *A Genealogia da moral*, *Crime e castigo* e *Os Irmãos Karamazov*, ou ainda ouvir em *La Lettre* variações a partir de Madame de La Fayette e da sua *Princesse de Clèves*) mas a cinematografia oliveiriana procurou utilizar a qualidade literária como um *catalisador fílmico*.

Para tentar levar essa catálise à sua expressão máxima, as obras do cineasta português caracterizam-se pela procura constante de dispositivos pensados para darem o papel central ao *texto em si*, texto que deve ser ouvido ou deve aparecer escrito, assim como por um gosto pelas transposições de livros supostamente inadaptáveis. Nos anos setenta, Oliveira adapta o *Amor de perdição* camiliano num filme de quatro horas e meia praticamente sempre fixo, avançando por *tableaux vivants* sucessivos e em que todo o texto do romance é declamado pelos actores e apresentadores ou recitado em off, com uma voz branca que impede qualquer modulação ou interpretação dos blocos textuais. Como o mostrou nitidamente Maria Rosário Lupi Bello<sup>31</sup>, o filme vira assim as costas a todas as facilidades cinematográficas presentes nas adaptações anteriores do *Amor de perdição*. É utilizando exactamente o mesmo dispositivo, radical no seu anti-espectacularismo e na sua austera articulação entre matéria literária e matéria fílmica, que Oliveira transpõe nos meados dos anos oitenta a peça de teatro « inadaptável » por definição : o fabuloso e muito estático *Le Soulier de satin*, cujas doze horas habituais de representação foram reduzidas a um filme em quatro partes de « simplesmente » sete horas.

Centro da tríade de autores portugueses que o cineasta mais adaptou, ao

---

<sup>31</sup> Ver M. do R. Lupi Bello, *Narrativa literária e narrativa fílmica : o caso de Amor de perdição*, Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005.

lado de José Régio e de Camilo Castelo Branco, e autêntica *jóia da família literária* oliveiriana, Agustina Bessa-Luís e as suas obras lançaram a Oliveira ao longo da sua carreira *desafios* extraordinários, difíceis, requintados, e por vezes quase que um pouco « sádicos ». A colaboração entre os dois artistas começa nos anos oitenta com a transposição da *Fanny Owen* agustiniana, transformada em *Francisca* (1981) oliveiriana, e prolongou-se até aos últimos anos de actividade do cineasta. Sempre foi uma colaboração atribulada, feita de ataques, de combates verbais, de críticas e de declarações de amor mergulhadas em ironia, à imagem desse « *Concerto em tom de conversa* », título de um livro de entrevistas entre a escritora e o realizador, uma colaboração que o próprio Oliveira resume de maneira humorística quando explica em diversas entrevistas<sup>32</sup> que « *Eu gosto dos livros da Agustina. A Agustina não gosta dos filmes que faço [a partir dos livros dela]. E eu gosto que a Agustina não goste dos filmes que faço.* »

A década de noventa constitui sem dúvida o momento mais fecundo do concerto em tom de conversa entre Oliveira e Agustina. Quatro dos dez filmes realizados pelo cineasta entre 1990 e 1999 estão ligados na sua íntegra ou em parte a textos da escritora – ou mesmo cinco, ou seja *metade* dos filmes da década, se tivermos em conta que *O Dia do desespero* (1992), relatando os dias finais e o sui-

cídio de Camilo, estrutura-se a partir do retrato do autor de *Amor de perdição* por Agustina em diversas obras, começando por *Fanny Owen*. É também o período da carreira de Oliveira em que as formas de colaboração são as mais diversificadas. Apenas *um* dos filmes adapta de maneira tradicional um texto escrito anteriormente e de maneira independente, o filme *Inquietude* (1998) cuja última parte transpõe o conto *A Mãe de Um Rio*. Os três outros provêm de encomendas feitas pelo cineasta à escritora. Agustina escreveu assim dois romances baseando-se em ideias oliveirianas ou com a cumplicidade de Oliveira, *Vale Abraão* e *As Terras do Risco*, romances que foram adaptados ao mesmo tempo que iam sendo escritos (o segundo deu o filme *O Convento*) e compôs ainda, no caso do texto que levará em 1996 ao filme *Party*, uma *continuidade dialogada*, entre o guião e a peça de teatro, publicada depois pela editora Guimarães com o título *Party : Garden-party dos Açores – Diálogos*.

Filme mais conhecido e mais conceituado do cineasta estreado em 1993, *Vale Abraão* permite desenhar os contornos de vários aspectos importantes do diálogo entre o cinema oliveiriano e a singularidade do texto agustiniano. Variação à volta da *Madame Bovary* de Flaubert, actualizada aos tempos contemporâneos da rodagem e transposta nos cenários majestuosos do Douro, a obra oliveiriana parece permanentemente perguntar a si própria : « *O que hei de fazer com este texto ?* » – da mesma forma que Pessoa pergun-

---

<sup>32</sup> Nomeadamente numa entrevista feita pelo autor deste artigo, que nunca foi publicada.

tava em *Mensagem* « *Que farei eu com esta espada*<sup>33</sup> ? »

As criações de Agustina povoaram ao longo dos anos o cinema de Oliveira de figuras femininas extraordinárias – Fanny em *Francisca*, Fialina em *Inquietude*, Piedade no *Convento* ou Camila no *Princípio da Incerteza* – e a Ema de *Vale Abraão* é emblemática da força estética titanesca das mulheres agustinianas vistas pelo cineasta. A « Boverinha », como é chamada no filme, atrai a si todos os olhares, especialmente masculinos, a potência da sua beleza e das suas atitudes provocantes assim como a força carnavalesca do seu riso apoderam-se de tudo e todos, perturbam e ameaçam todas as conveniências e todas as formas de estabilidade. Quando é nova, por exemplo, Ema gosta de aparecer vestida de branco perto das grades da propriedade do seu pai, à beira da estrada, e o fascínio que suscita provoca vários acidentes. Uma das quintas principais do romance é chamada a Quinta do « Vesúvio » e a figura feminina central é comparada a uma « fogueira » por um dos seus futuros amantes. Por detrás da comparação de índole sexual esconde-se a definição de Ema enquanto *figura de fogo* que arde, destrói e devora a sociedade à sua volta, figura incendiária que nunca consegue ser contida ou dominada. Numa das paredes do Romesal, casa em que a « Boverinha » passou a infância, aparece uma reprodu-

ção da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, transformando a figura central em pura *linda de fuga ardente*, à imagem do misterioso sorriso do quadro e da sua promessa de movimento perpétuo.

*Vale Abraão* obedece a um dispositivo de *mise en abyme* reivindicado por parte de Oliveira, através do qual certas características da figura central valem como características do texto de Agustina – o que vem explicitar o tratamento fílmico da matéria literária. É evidente que a referência ao Vesúvio é aproveitada pelo cineasta para assemelhar o romance que transpõe e a língua utilizada por Bessa-Luís a uma *lava extraordinariamente complexa e ardente* que resiste a todas as tentativas de ser contida. O filme opera diversos efeitos de distanciamento, pela interpretação dos actores, pela ironia da voz off, pela duração dos planos, e sobretudo pela bidimensionalidade da composição, muito marcada e por vezes sublinhada por enquadramentos e procesos de *surcadrage* – apresentado assim a obra oliveiriana como nascida do encontro (ou do reencontro) entre o texto e essa *pintura do tempo* que é o cinema.

A picturalidade e a distanciação generalizada são todavia incapazes de controlar a lava agustiniana, responsável dos sibilinos aforismos multiplicados pelas personagens e pela voz off, responsável de clarões violentos que agridem o rosto e os olhos de certas personagens, nomeadamente o noivo de Ema no dia do casamento, responsável de perturbações enigmáticas da compreensão, da visibilidade e da clareza, que se encontram espelhadas

---

<sup>33</sup> F. Pessoa, « O Conde D. Henrique », in *Mensagem*, 1934, Primeira Parte « Brasão », Canto Segundo « Os Castelos », poema III.

no jogo permanente entre campo e fora de campo, tanto o fora de campo externo que as figuras principais interrogam como se tivesse o poder de revelar segredos que o fora de campo interno onde parecem esconder-se abismos de mistério – ou seja: o texto de Agustina Bessa-Luís é responsável de todos os efeitos dinâmicos do filme. Há qualquer coisa de eminentemente nietzscheano na forma como interagem as práticas artísticas. Se Nietzsche explica na *Origem da tragédia*, quando fala das duas forças da tragédia, o dionisíaco, caótico e tenebroso, e o apolíneo, forma harmoniosa e linha clara, que o que conta realmente é o dionisíaco, mas que Dionísio seria incompreensível sem a « *mise en forme* » e a « *mise en scène* » de Apólo, Oliveira tende a pensar em *Vale Abraão* o texto agustiniano como um texto essencialmente dionisíaco que se torna ainda mais potente após a sua remodelação apoliniana transmediática – «transmediática», pois para o realizador o cinema traz necessariamente sempre consigo a pintura, a música e o teatro.

Como o salientou Mathias Lavin<sup>34</sup>, o filme multiplica de maneira quase obsessiva as figuras de duplos, duplos muitas vezes *invertidos*, a começar pela figura central interpretada por duas atrizes, Cécile Sanz de Alba e Leonor Silveira, cujas características físicas e modo de ser antagónicos produzem um falso *raccord* buñueliano na composição – ainda mais marcado pelo facto de terem sensivelmente a mesma

idade mas ilustrarem épocas diferentes da vida de Ema. *Vale Abraão* modeliza assim a relação entre um elemento e o seu duplo – ou a sua réplica – como obedecendo a uma lógica de *excesso* (o excesso carnal, sexual e corporal de Sanz de Alba) ou a uma lógica de *falta* (a falta de vitalidade melancólica de Silveira, simples silhueta evanescente) – *excesso* e *falta* que representam para Deleuze em *L'Image-temps*<sup>35</sup> as dinâmicas constitutivas dos *monstros de luz* que soube criar o cinema ao longo da sua História, em particular a partir do monumental *Freaks* de Tod Browning em 1932.

Graças a um desvio pela lenda mitológica de Eros e Psique, que aparecem representados numa versão miniaturizada da famosa estátua de Antonio Canova, em que o corpo humano de Eros é acrescentado de magníficas asas de borboleta, a obra oliveiriana remete para o conto *A Bela e o Monstro*, complexificando e ultrapassando a alternativa entre « *La Belle* » ou « *la Bête* » ao desenvolver-se à volta da beleza monstruosa de uma figura central que consome os seus amantes sucessivos e arde de um fogo inextinguível, à volta de um texto agustiniano desmedido pela beleza excessiva do seu uso da linguagem, e ao avançar graças à beleza frágil e singela da monstruosa falta de espectacularismo e de efeitos dramáticos tradicionais em Oliveira.

<sup>34</sup> M. Lavin, *Val Abraham – L'illusion comme métier*, « Côté Films », Yellow Now, Paris, 2012, p. 25-35.

<sup>35</sup> G. Deleuze, *Cinéma 2 – L'Image-temps*, cap. 4 « Les cristaux de temps », Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 97.

Com a personagem de Narciso, jovem amante de Ema que de costas parece uma mulher, cuja voz ainda não é uma voz de homem, e figura de artista por saber tocar violino, o filme dá em paralelo um relevo especial à monstrosidade delicada do *andrógino* mitológico. A centralidade da figura do andrógino e da temática da androginia enquanto união e reunião do masculino e do feminino vêm explicitar a singularidade autorial da obra oliveiriana: filme feito por um homem a partir de um texto escrito por uma mulher, texto de certa forma grávido de um filme, porque pensado para ser adaptado. Vêm em paralelo desenhar uma rede literária de influências masculinas em redor do romance de Bessa-Luís: Flaubert, obviamente, cuja *Madame Bovary* inspirou a narrativa, mas também e sobretudo Camilo, cuja importância para a obra e o estilo de Agustina é dada a perceber por Oliveira ao ter escolhido o seu operador Mário Barroso para ler os trechos em voz off, pois Mário Barroso tinha interpretado duas vezes Camilo Castelo Branco frente à câmara do realizador, em *Francisca* e no *Dia do desespero*. Vêm por fim brincar com as fronteiras entre elementos tradicionalmente considerados como masculinos e elementos considerados como femininos. A agressividade, a força bélica e a pugnacidade do texto, habitualmente associados à virilidade, estão aqui do lado de Agustina. A delicadeza, a sensibilidade e a sensualidade na maneira de filmar os corpos e os cenários, habitualmente femininas, do lado de Oliveira.

Se o realizador sempre defendeu a ideia segundo a qual o cinema tinha a ver com o *fantástico* por criar uma versão imponderável e um fantasma da realidade, tal como Jean-Louis Leutrat que falava de uma « *ontologie fantastique du cinéma* »<sup>36</sup>, *Vale Abraão* leva a considerar que a sétima arte fecundada pelas palavras misteriosas da « Sibila » Bessa-Luís produz *fabulosos e fascinantes monstros*, muitos deles andróginos no caso da neo-*Madame Bovary* de 93.

Num dos filmes seguintes que Oliveira e Agustina criaram juntos, *Party*, de 1996, voltam-se a encontrar várias questões e dinâmicas presentes em *Vale Abraão*. Fruto de um jogo literário de *mise en abyme* meta-cinematográfica – Agustina deu aos dois casais da continuidade dialogada que compôs, Rogério/Leonor e Irene/Michel, o nome dos seus futuros intérpretes, Rogério Samora/Leonor Silveira e Irene Papas/Michel Piccoli – *Party* assenta num mesmo fascínio pela beleza selvagem de paisagens naturais, aqui o *décor* vulcânico da ilha de São Miguel nos Açores, e recorre a uma mesma referência ao conto *A Bela e O Monstro* através dos candeeiros na casa central que reproduzem os famosos candeeiros de *La Belle et la bête* (1946) de Cocteau. Com o objectivo de tentar novamente conter, ou pelo menos pôr à distância a lava literária agustiniana, os diálogos são a maioria do tempo ditos em francês,

---

<sup>36</sup> Ver Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes* (Cahiers du cinéma, Paris, 1995) e *Un Autre visible – le fantastique du cinéma* (De L'incidence éditeur, Le Havre, 2009).

pelo que foi necessário recorrer a uma tradução em forma de traição irreverente e carinhosa estabelecida pelo consultor literário de Oliveira Jacques Parsi, que acompanhou o cineasta de *Le Soulier de satin* às suas obras do princípio dos anos dois mil.

Pouco depois do início do *garden-party* que dá o seu nome ao filme, Rogério e Irene ficam os dois à mesa enquanto que a mulher de Rogério, Leonor, e o amante de Irene, Michel, partem explorar os mistérios geográficos da ilha. Surgem pelo menos três mulheres poderosas: Irene, Leonor, e com elas a ilha de São Miguel cujo relevo esculpido evoca num diálogo o útero feminino – associando com ironia todas as figuras masculinas a crianças edípicas em busca de autoestima e de figuras maternas. Das três personagens, Irene funciona claramente como um *alter ego* de Agustina que ensina a Rogério (e talvez ao próprio Manoel de Oliveira e ao seu cinema) o *encanto do paradoxo*: « *ce n'est pas une robe courte, c'est un maillot de bain* », « *ce n'est pas un maillot de bain, c'est une robe courte. Vous ne connaissez rien à la mode.* » O travelling efectuado poucos segundos depois, filmado a partir do carro em que se encontram Leonor e Michel, transforma o paradoxo formulado por Irene num princípio de *movimento cinematográfico* do qual o filme no seu conjunto recebe o seu dinamismo – como em confirmação, é quando o seu discurso entra em zonas paradoxais que Michel é acompanhado por um movimento de câmara.

Como sempre com os textos de Agustina, é necessário perceber a forma como

os diálogos de *Party* divertem-se a convocar referências subterrâneas. Ao falar da leviandade das mulheres como sinal da sua extraordinária capacidade de compreensão, a personagem de sedutor interpretada por Piccoli produz uma variação a partir da famosa frase de Nietzsche no princípio da *Gaia ciência* segundo a qual « *Os Gregos eram superficiais – por profundidade!*<sup>37</sup> » A filosofia nietzscheana pode e deve ser considerada como uma chave importante de compreensão do funcionamento do texto e do filme, a começar pelo funcionamento do paradoxo.

Na sua procura constante de uma filosofia para além do Bem e do Mal, o que passa por uma *genealogia* dos valores por vezes contraditórios que sustentam ideias ou posições, Nietzsche faz um uso constante do paradoxo – mas de um *paradoxo criador* que não leva a uma *destruição* do conceito que suscita duas visões ou duas perspectivas opostas. Desafio ao pensamento racional e à sua regra de não-contradição, o paradoxo abre pelo contrário em termos deleuzianos ao mundo do *múltiplo e do devir* (do « *devenir* »), destrói e desterritorializa as fronteiras e as identidades fixas. Melómano, o filósofo alemão utiliza de certo modo o paradoxo de *forma musical*, ao sobrepôr duas imagens tratadas enquanto móveis e dinâmicos *ponto e contraponto*.

Porta voz de Agustina e do seu texto, filósofa nietzscheana duplamente profun-

---

<sup>37</sup> F. Nietzsche, *A Gaia ciência*, prefácio à segunda edição de 1886, § 4.

da, enquanto grega e enquanto mulher, personagem em contraponto, ao mesmo tempo atriz e *businesswoman*, Irene lança o filme, as suas imagens e os seus sons, dentro e fora do campo, no *movimento perpétuo da multiplicidade*. São sobretudo as suas figuras centrais que encontram-se contaminadas. O discurso irónico e aforístico de Irene convida-as a uma jogo de combinatória e de troca de identidades para além até das fronteiras de género, cada uma das personagens reflectindo-se nas três outras. É também a força afirmativa e dinâmica da multiplicidade pensada como devir que resolve a questão principal contida na estrutura de *Party*. O filme divide-se em duas partes. A segunda decorre cinco anos depois do *garden-party* da primeira ; os quatro amigos voltam a reunir-se na propriedade açoriana do casal português, só que desta vez as conversas fazem-se no interior da casa por estar a chover torrencialmente. Uma anomalia interpela o espectador, o facto dos quatro actores terem exactamente a mesma aparência – como se a elipse temporal não tivesse qualquer incidência nas figuras centrais ou seja como se as personagens se encontrassem presas numa perpétua repetição do Mesmo, escravas de um terrível *déjà-vu*. É somente se pensarmos com Nietzsche e Deleuze a repetição e o eterno retorno como *diferença, devir e multiplicidade*, paradoxos e contrapontos, que a imagem melancólica de uma classe social fechada e asfixiada pelo seu elitismo cultural é deixada para trás, revelando então que o verdadeiro objetivo do filme é transformar o *garden-party*

inicial numa *feira múltipla*, que celebre, com mil ou um milhão de *garden-parties* contidos num só, a fascinante multiplicidade do *mundo em si*.

As figuras femininas agustinianas presentes nas obras de Manoel de Oliveira evocam sempre figuras de bruxas ou feiticeiras e são associadas a dois elementos principais, o fogo e a água : o Vesúvio, a fogueira, as ondas do Douro que Ema contempla em *Vale Abraão* ; a rocha vulcânica e o mar açoriano em *Party* assim como a lareira e a chuva que sublimam respectivamente a força trágica de Irene Papas e a frescura sensual do corpo e dos olhos de Leonor Silveira. As ocorrências obsessivas dos dois elementos naturais talvez devam ser entendidas como uma forma para Agustina e Oliveira de reivindicarem, tal como Nietzsche antes deles, que as suas obras ao mesmo tempo modernas e arcaicas, harmoniosas e monstruosas, herdaram da força do pensamento poético do pré-socrático Heraclito – que soube cantar a multiplicidade paradoxal do mundo a partir do fogo e da água : « *Deus é dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, riqueza-fome (todos os contrários : o intelecto é isso)*<sup>38</sup>. », « *Este mundo não foi feito por nenhum deus nem por nenhum homem ; foi e será sempre fogo eternamente vivo, acendendo-se e apagando-se por medida*<sup>39</sup>. », « *Mesma coisa em nós, estarmos vivos ou mortos, acordados ou a dormir, novos ou velhos, porque*

---

<sup>38</sup> Heraclito, in *Les écoles présocratiques*, ed. de Jean-Paul Dumont, Folio « Essais », 1991, p. 81.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 73.

*estes tornam-se naqueles e aqueles tornam-se nestes*<sup>40</sup>. », « *Porque ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio*<sup>41</sup>. »

Para cristalizar a associação entre as figuras femininas dos textos de Agustina e bruxas de água e fogo, a terceira parte do filme *Inquietude*, adaptada do conto de Bessa-Luís *A Mãe de Um Rio*, organiza em 1998 o encontro entre duas figuras de *alter ego* da escritora : Irene Papas novamente, que interpreta uma figura sobrenatural que protege a Natureza, e Leonor Baldaque, neta de Agustina, que interpreta Físalina, jovem que vive numa aldeia do Norte e sente uma angústia proveniente do vazio da sua existência – o que a leva a procurar a « Mãe de um Rio » do título interpretada por Papas. Feiticeira ligada ao mesmo tempo à água profunda e ao fogo das origens, a « Mãe de um rio » lega o seu riso múltiplo e os seus conhecimentos dos mistérios arcaicos a Físalina, numa sequência em que Agustina espelha-se nas duas figuras femininas, como para explicar que para Oliveira a escritora continua a ser essa « *Sibila* » do título do seu romance de 1954, e numa sequência em que de certa forma a personagem oliveiriana interpretada por Leonor Baldaque, o próprio cineasta e o filme em si são iniciados aos mistérios da escrita e da modelização do mundo agustinianos.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 87.

Além da sua sabedoria e do seu papel de guardadora dos segredos intemporais, a « Mãe de um rio » transmite a Físalina os seus *dedos de ouro*, sinal que a relação entre o cinema de Oliveira e os textos de Agustina obedece a um *processo alquímico* – e a uma complexa alquimia entre o temperamento dos dois artistas – pelo qual passado, presente e futuro dialogam e misturam-se, assim como a lenda e o contemporâneo, e os quatro elementos naturais remodelados pela potência conjunta da literatura e do cinema criam uma *realidade áurea e múltipla*. A obra de Bessa-Luís representa assim a pedra angular e a pedra filosofal do cinema oliveiriano e da composição do filme *Inquietude*.

Estruturado como um tríptico em que cada uma das três partes adapta um texto diferente – a peça *Os Imortais* de Helder Prista Monteiro, a novela *Suzy* de António Patrício e por fim a *Mãe de um Rio* –, *Inquietude* centra-se nas duas primeiras em figuras desesperadas e aprisionadas : as duas personagens « beckettianas » de Prista Monteiro, pai e filho, presos de um conceito de fama que levará o mais velho a matar o filho e a suicidar-se ; a personagem masculina de Patrício, *dandy* cansado preso ao passado do seu amor mórbido pela fascinante *cocotte* Suzy. Todos eles encontram-se fechados nos mundos inautênticos em que evoluem : o palco de teatro português em que é representada a primeira parte, o palco da vida mundana da segunda. O conto de Agustina e a sua transposição fílmica na terceira parte, radical contraponto musical, traz e dá vida

ao tríptico, salvando-o da destruição – uma vida paradoxal e excessiva, onde duas mulheres de idades diferentes reúnem-se numa figura à imagem da escritora, onde o maravilhoso redime a realidade, e o futuro do devir consegue renascer graças à alquimia entre cinema e literatura.

A própria Agustina Bessa-Luís aparece no autorretrato oliveiriano *Porto da minha infância* (2001), participação que vem salientar uma vez por todas o papel fulcral das obras da escritora na filmografia e na existência do realizador. Definida simplesmente enquanto « Dama Texto » nos créditos finais, Agustina lê um texto seu sobre as mulheres na sociedade contemporânea, como sempre extremamente irreverente e politicamente incorrecto. Nietzsche considerava que as grandes obras e os grandes autores, pelo vento contestatário que fazem soprar sobre os clichés e as modas, perturbando as fronteiras reconfortantes entre os pensamentos ditos « progressistas » e os pensamentos ditos « reacionários », estão condenados a passarem por *monstruosos*<sup>42</sup> – atingindo a essa força política superior que é para o filósofo a força das considerações « Inactuais » ou « Extemporâneas ». Pedra filosófica do cinema de Oliveira, a Dama Texto-Agustina, que com um sorriso define a geisha como um delito da democracia sem a qual não pode haver cultura (« *Tenham paciência !* »), transforma as obras do realizador em festas perpétuas, onde um tango misterioso

faz ouvir os acordos múltiplos de paradoxos e contrapontos literários, e faz vibrar o mundo de poderosos cantos sibilinos, modernos, arcaicos, ou seja *desmedidamente extemporâneos*.

---

<sup>42</sup> F. Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal* [1886], prefácio.

## PORTUGAL: A MÁTRIA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

ALDA MARIA LENTINA

“Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie ; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu’ils n’appartiennent à aucun espace.” (Foucault, 2009: 23)

Ao analisar o lugar de Agustina Bessa-Luís na paisagem literária lusófona, Eduardo Lourenço usa a palavra “desconcertante” para definir a autora e a sua obra e afirma que “[...] Agustina “atravanca” a geralmente calma paisagem literária portuguesa” (Lourenço, 1964: 111). Assim, na sua opinião, surge “pela primeira vez, com êxito raro, a transcrição literária de uma experiência de um mundo que nos aparece solidária, fundida, indistinta desse mesmo mundo” (Lourenço, 1963: 50). Por isso, *A Sibila* anuncia “uma literatura nova entre nós” (*ibidem*). Segundo outra estudiosa da obra de Agustina, Maristela de Lima Girola, a novidade inscrita nas obras iniciais da autora reside num

desvio na produção literária da época. As suas obras “volt[am]-se para o interior do país, invertendo o movimento masculino de busca identitária nos oceanos e nas viagens, quer dizer, para além das fronteiras.” (Girola, 2008: 67). Pois, como observou Isabel A. de Magalhães:

A própria literatura portuguesa, apesar de todas as transformações, e até de todas as rupturas, apresenta algumas constantes através dos séculos. Uma delas parece ser uma dimensão espaço-existencial de duas faces: a de uma contínua nostalgia e a de um insistente desejo de outra coisa, faces condensadas em dois advérbios de lugar recorrentes na língua portuguesa: aquém e além. (Magalhães, 1995: 192)

Estes dois espaços estruturantes da identidade portuguesa na literatura, “o aquém e o além”, estão ligados segundo a mesma autora, por um lado, a “[...] um constante sentido de permanecer num limiar, na sensação de nunca chegar onde se quer,

[...] de nunca chegar lá<sup>43</sup>: [ligados] à experiência de ficar de fora, ou aquém [...].” E, por outro lado, a “uma permanente sede, um contínuo desejo de algo mais ou de um outro lugar: um além de nós, para lá do aqui e agora do espaço e do tempo.” (*ibidem*), ou seja, uma “exotopia” (*ibidem*: 193).

Propomo-nos analisar o que constitui, ao nosso ver, uma das grandes inovações impulsionadas por A. Bessa-Luís na produção literária portuguesa da época. Isto é, o não ter cedido ao apelo dessa “exotopia” estruturante, a um aquém ou além ideais, mas sim, o ter eleito, como lugar de inspiração, um **cá-dentro** enraizado nas terras nortenhas e evocado através de mundos e vales fechados entre Douro e Minho. Com efeito, o mundo do vale São Salvador, de Travanca ou do Norte da infância formam, desde os romances inaugurais, como *Mundo fechado*, *A Sibila*, um contra-espaço, ou, melhor dito, uma “heterotopia de desvio” (Foucault, 2009: 23). Segundo Michel Foucault, as heterotopias de desvio são contra-espacos situados fora das zonas delimitadas e controladas, localizados fora do tempo, contrariando o tempo linear da História: o do Cronos. Uns contra-espacos nortenhos, revisitados ao longo das obras pela autora, que servirão de contra-imagem à Pátria celebrada pelo regime salazarista da época.

---

<sup>43</sup> Sublinhado da autora.

## Os vales do Douro ou uma heterotopia de desvio.

Como muitos estudiosos já notaram, qualquer que seja o lugar onde se situa a ação dos seus romances, A. Bessa-Luís volta sempre a um espaço – as terras que a viram nascer. Por exemplo, em *Breviário do Brasil*, aquando de uma viagem ao Brasil que a afasta durante meses de Portugal, a escritora escreve: “Era noite quando voltamos ao nosso cerro, em Ouro Preto, e cantavam uns grilos na calada sombra, que eu julgava estar nos vales de Travanca, em Agosto.” (Bessa-Luís, 1991: 129). Se, por um lado, podemos pensar que estamos em presença de uma atitude que constitui a essência do *Espírito do lugar*, relacionado esse com o “sentimento da raiz” (Machado, 1983: 50), ou seja, um lugar que se situa entre história e mito, por outro lado, podemos postular que, ao estabelecer uma relação entre certas paisagens brasileiras e a sua região natal do Douro, a autora consegue construir um entre-lugar, um “terceiro-espaço” no sentido definido por Homi Bhabha (Bhabha, 2007).

Se atentarmos para romances como *Deuses de Barros*, *Mundo fechado*, *A Sibila* ou *O Mosteiro*, constatamos que é precisamente essa ideia de deslocação para um “terceiro-espaço”, excêntrico e alheio à realidade presente portuguesa da época, que irá prevalecer. Nesse último romance, a autora começa por descrever o vale São Salvador, recinto em que se situa a casa da Vessada, como um vale em que “não

houve alterações” (Bessa-Luís, 1980: 103) e que era “completamente sonso e impercetível para os ditames do progresso” (*ibidem*: 146). Estes elementos, que servem para definir o espaço do vale de São Salvador, produzem o que Maria Alzira Seixo qualifica de “dissolução do acontecimento” (Seixo, 1987: 90), não unicamente no sentido em que a estudiosa o entendia, isto é, um tempo presente morto e imóvel que dissolve a ação narrativa<sup>44</sup>, mas sim, uma dissolução ou uma permeabilidade a qualquer influência do “acontecimento histórico”. Com efeito existe um desfazamento entre uma temporalidade vivida por Portugal e uma temporalidade à parte, manifestada pela “heterotopia de desvio” elaborada pela autora. Esta impressão é reforçada pela descrição de espaços apresentados como herméticos e suspensos noutra tempo. Não é por acaso que, logo nas primeiras páginas do romance *O Mosteiro*, nos deparamos com esta descrição do vale, quadro no qual se encerra o Mosteiro: “o vale, dentro dum anel de pinhais, sempre um pouco sobrevoado por nevoeiros, o que o tornava encoberto aos olhos dos viajantes da estrada real, adquiriu uma identidade muito própria.” (Bessa-Luís, 1980: 29). A imagem de isolamento, de um mundo à parte e fechado com “identida-

---

<sup>44</sup> Uma dissolução do acontecimento que teria como resultado “uma expressão do acontecimento [...] que consiste em não nos comunicar nada diretamente, do que está a acontecer, no momento apropriado e com o relevo adequado” (*ibidem*: 89).

de própria”, reforçada pela configuração circular do espaço do vale, faz com que as próprias personagens do romance “[...] passa[ssem] uma vida sem deixar o vale, e até o estrépito da estrada nacional lhes parecia fora de alcance.” (*ibidem*: 88). Neste caso, os habitantes do vale, tal como as irmãs do Viveiro e até Belchior tornam-se longínquos e, diz a narradora, “espectadores dos acontecimentos” (*ibidem*: 89). Estes situam-se definitivamente fora dos acontecimentos históricos em curso em Portugal e no mundo, circunscritos em espaços herméticos. Assim, dos acontecimentos significativos que marcam a época em que decorre o romance, ou seja, a ditadura Salazarista e as suas consequências sociopolíticas, a Segunda Guerra Mundial ou, ainda, a Guerra civil espanhola, o leitor só pressente rumores lacónicos e difusos. O tempo presente vivido pelos moradores do Vale não parece coincidir com o tempo vivido pelo resto do país.

Outra característica dos romances da autora, e que já se encontrava em embrião em romances como *A Sibila* ou *O Mosteiro*, consiste em desdobrar esta “heterotopia de desvio”, ligada a um “cá-dentro” predominantemente nortenho, num outro universo ainda mais restrito: o de um gineceu<sup>45</sup>. Com efeito, a forte ligação deste

---

<sup>45</sup> Esta característica é recorrentemente sublinhada em várias *Histórias da Literatura Portuguesas*. A título de exemplo, em 1990, A. J. Saraiva e O. Lopes expressam a opinião de que “O Mosteiro retoma e afina os temas de certo matriarcado na admi-

terceiro-espço com um universo feminino já aparecia bem identificado no romance *Os Quatro Rios*, primeira parte da trilogia das *Relações Humanas*. Na abertura deste romance, a autora escreve: “Mas a paisagem que eu encaro agora pertence a esse tipo feminino, curvo, amável, que é particular do Norte, em que não se tem a impressão de viajar, mas de cruzar dois pinhais para dar um recado e encontrar os parentes dispersos nos campos e pinhais.” (Bessa-Luís, 1964: 13). Esta característica levará Isabel A. Magalhães a escrever que o romance *A Sibila* “é a narrativa de uma mulher, Quina, oriunda de uma família de proprietários do Minho, a história de uma vida que se passa quase só *intra muros* numa quinta [...]” (Magalhães, 1987: 207). Uma característica que reencontramos também numa das observações feitas pela instância narrativa do romance *O Mosteiro*, quando o narrador declara:

O Viveiro era como chamava Salvador à casa. Nela esvoaçavam as mulheres, os seus caprichos e sacrifícios, a sua impertinência face à realidade que elas desprestigiavam, porque era quase sempre uma lei, um estorvo, uma certeza. Não amavam a certeza, combatiam-na a todas as horas de finos silogismos, de hábeis mensagens contraditórias. (*O Mosteiro*: 53-4)

---

nistração rural nortenha, da incomensurabilidade e incomunicabilidade radical das paixões humanas e do insólito-revelação que vêm das suas obras dos anos 50.” (Saraiva; *et al.*, 1990: 1164).

As expressões “impertinência face à realidade” e “combate de todas as horas contra a certeza”, que aludem desde já à ideia de transgressão, relacionam-se também com a manifestação de uma experiência e de uma vivência das mulheres do *Viveiro*. Apercebemo-nos de que o “contra-espço” formado por este patriarcado impõe também uma vontade, um ritmo e um movimento que nega e contradiz a temporalidade “massiva” da realidade oficial portuguesa. Na nossa opinião, esses mundos fechados entregues a uma temporalidade exclusivamente feminina, aproximam-se do que Alice Jardine define como “les espaces du en-soi, de l’Autre, en dehors de l’Histoire – le féminin.” (Jardine, 1991: 84). Os mundos fechados de Agustina são de facto “espaços bem circunscritos que servem de decoro às experiências” (Magalhães, 1987: 500) das mulheres que o ocupam, ou melhor dito, um “momento de exacta coincidência entre si e a vida” (*ididem*: 162). Do mesmo modo, o “cá-dentro” eleito pela autora como espço da sua escrita impede e contraria o silenciamento e a não-inscrição das vidas e experiências femininas na sociedade e na História portuguesas. Através deste movimento, Agustina deixa emergir uma comunidade até então considerada como “infigurável” (Rancière, 1993: 1012), segundo a terminologia de Jacques Rancière a propósito de uma possível genealogia feminina.

## Lá-fora versus cá-dentro

Antes de nos debruçar sobre as especificidades da configuração deste contra-espaco nortenho, povoado massivamente por uma presença feminina, propomo-nos analisar em que medida a “heterotopia de desvio” que emerge com recorrência nas obras da autora parece oferecer uma resposta ao contexto específico vivido pela sociedade portuguesa entre os anos 30 e 70. Como é sabido, durante os longos anos da ditadura salazarista, Portugal vivia em completo desfasamento ou “anacronismo” (Lourenço, 2017: 381) em relação aos restantes países da Europa. Assim, na senda de E. Lourenço, podemos pensar que a “literatura nova” de que Agustina é a representante emblemática no mundo das letras portuguesas, pode funcionar como contra-imagem/parábola do que E. Lourenço define como “A grande ausência de nós a nós mesmos” (*ibidem*: 385). Efetivamente, o momento em que a escritora inicia a sua carreira literária coincide com um contexto sociopolítico em que “os portugueses descobriam que eles mesmos só existiam como expetadores” (*ibidem*: 382). Para ilustrar esta situação, o autor Miguel Real escreve:

[...] tudo o que de moderno na Europa pós-Segunda Guerra Mundial e que em “nós”, recobertos pelo manto ideológico (“irrealista”) do patriotismo anacrónico do Estado Novo, era quase totalmente desconhecido, embora suspeitosamente vivido através do apa-

recimento da televisão pública como grande meio de comunicação social, a inauguração de transportes mais velozes, como o “metro”, a emergência de novo polos industriais, a nova ponte sobre o rio Tejo: “A Nova Literatura é uma enorme parábola dessa ausência [...]”. (Real, 2012: 91-2)

Esse desfasamento ou anacronismo, assinalados por estes dois autores portugueses, poderia ter a ver com o que Pascale Casanova descreve, no seu livro *La République mondiale des Lettres*, ou seja, “a descoberta de um tempo central” (Casanova, 1999: 142) em que Portugal não se encaixava, conduzindo a um “descentramento e uma excentricidade (negativa)” (*ibidem*) da nação portuguesa. Na senda destas ideias, se atentarmos numa carta datada de novembro de 1968 e dirigida a E. Lourenço, naquela altura em exílio em Vence na França, encontramos, por parte da escritora, um claro sentimento de “excentricidade negativa”. Eis o que Bessa-Luís escreve:

Leio com certa regularidade o *Esprit*<sup>46</sup> e, no último, encontrei uma crítica dum espanhol a um livro que nos critica<sup>47</sup>. E

<sup>46</sup> *Esprit*, subtítulo “Revue internationale”, é uma revista de ideias francesa fundada em 1932 por Emmanuel Mounier.

<sup>47</sup> Pensamos que a autora se refere nesta carta ao número de novembro de 1968, no qual se encontra uma recensão de Christian Rudel a um livro de Manuel Tuñon de Lara, *Le Portugal et Salazar*.

fez-me a alma negra de pesar, de certa raiva também. Há bastante de exercício pitoresco nesse ataque aos pequenos moujiks do mundo organizado, a que de facto nunca pertenceremos. Um pouco pastores dos Hermínios havemos de ser sempre apesar da roda civilização. (Lourenço, 2009: 213-4)

Não podemos deixar de ver nesta observação uma referência clara à situação periférica de Portugal em relação aos restantes países da Europa, em particular, face à Espanha que vivia uma ligeira inflexão do Franquismo e, mais amplamente, ao isolamento internacional sofrido por Portugal ao longo da década de 60. Basta lembrar, por exemplo, a célebre expressão de Salazar, “Orgulhosamente sós”, para ilustrar a posição de Portugal na Europa. Assim, a Agustina dos anos 60 experimenta a mesma situação do que outros autores, em épocas e países diferentes, e que contribuíram, a partir dessa tomada de consciência, para a renovação da literatura dos seus países. Assim, diz P. Casanova, autores, situados inicialmente nas periferias literárias internacionais, como Joyce, Faulkner ou Octavio Paz, com vantagem no entanto de escreverem em línguas não periféricas:

[...] se découv[r]ent d’abord hors du temps et de l’histoire réels. Puis cette prise de conscience de la scission

---

Conf. <https://esprit.presse.fr/article/tunon-de-lara-manuel/christian-rudel-le-portugal-et-salazar-33159>

même du monde les enjoint de partir à la recherche du présent : « la quête du présent n’est pas la recherche d’un paradis sur terre ni l’éternité sans dates : c’est la quête de la véritable réalité. Il fallait partir à sa recherche et la ramener sur nos terres. (Casanova, 1999: 142)

A autora considera que os autores que inauguraram este gesto funcionam na produção literária do seu país como um acelerador temporal:

puisque [leurs] innovations formelles et stylistiques permettent de transformer les signes du dénuement culturels (et souvent économiques) – en ressources littéraires et d’accéder à la plus grande modernité. En transformant radicalement [...] le dénuement, la ruralité, la pauvreté... [...], [ils] permettent à des protagonistes excentriques, et exclus jusque-là de tout accès à la modernité littéraire, d’entrer dans le jeu avec leurs seuls instruments. (*ibidem*: 468-9)

Ora estas observações ecoam estranhamente com o “des-concerto” provocado por Agustina Bessa-Luís na calma paisagem literária portuguesa e aludido por Eduardo Lourenço (Lourenço, 1964). Com efeito, podemos afirmar que ao escolher uma “heterotopia de desvio”, a de um “cá-dentro” nortenho, Agustina opera um duplo gesto, elege figuras excêntricas ligadas à ruralidade ou à burguesia durien-se decadente para questionar e represen-

tar a realidade portuguesa da época e, por outro lado, desdobra esta excentricidade dando visibilidade e força expressiva a figuras geralmente mantidas fora dos quadros da sociedade e da História oficial, ou seja, figuras de uma “comunidade infigurável” (Rancière: 1012).

### A metamorfose de uma exclusão<sup>48</sup>

No seu trabalho seminal *O imaginário Total*, António M. Machado compara a arte romanesca de Agustina Bessa-Luís à “Arte da rosácea”, definindo-a como uma “arte de acumulação” na qual o pormenor se torna “revelador da personagem, da sua visão do mundo e do meio que o rodeia (objectos, hábitos por vezes maníacos, sensações efémeras, maneiras de se vestir, de falar, etc) (Machado, 1983: 185-6). Por extensão, esta arte da rosácea ilustra-se por uma “simbologia baseada no ornamento que se expande monstruosamente” (*ibidem*: 62), em que “as personagens [se] confundem umas com as outras até se perderem num *sfumato* barroco de objectos amontoados: retratos emoldurados, rendas, sedas, maples *fanés*, cadeiras de palhinha, velhas caixas de costura, garrafas de anis, vasos da Índia, loiça de Boémia e assim por diante.” (*ibidem*). Curiosamente, apesar de se referir a um amontoamento de objectos fortemente conotados como femininos para ilustrar essa simbologia

da rosácea, o estudioso não parece estabelecer nenhum vínculo entre esta arte da rosácea e uma possível arte romanesca no feminino. Propomo-nos então retomar a questão do ornamento e do amontoamento de objectos, considerados em definitiva como excêntricos e supérfluos, pondo-a em relação com a expressão de uma cosmovisão no feminino.

Com efeito, não podemos deixar de vislumbrar nos objectos mencionados, todo um mundo de coisas, eteróclito, fragmentado e excessivo por excelência, mas estreitamente ligado a um universo feminino. Uma visão que gostaríamos de pôr em relação com o que a historiadora Michelle Perrot qualifica como a “paixão pelas coisas” (Perrot, 1988: 15). Uma “paixão” onde as coisas e os objetos têm a função de actuar como vetores de identificação e representação de uma memória feminina. Assim, de acordo com Michelle Perrot, “Plus qu’à l’écrit interdit, c’est au monde muet et permis des choses que les femmes confient leur mémoire.” (*ibidem*). Basta aqui lembrar o exemplo de uma das irmãs do *Viveiro*, Noémia, de quem a narradora nos diz:

O seu quarto era o mais belo da casa, com cortinas de renda e um tapete persa de cores delidas, tão suave como pão de leite. Tinha uma cama alta, com cromados, onde ela passava parte do tempo, lendo novelas e recortando o pano dum bordado. Trazia sempre linnhas na saia e as criadas atrás dela para

---

<sup>48</sup> Pedimos emprestada esta expressão à autora Christine Fauré (Dufrancatel *et al.*, 1979: 91).

lhas tirar, exibindo contra a luz esses fios de seda ou grossas pontas de algodão mercerizado. Noémia tinha sempre em mão um trabalho de bastidor, inacabado, uma paisagem com cisnes ou chineses sobre cetim preto. Eram guarda-fogos que nunca seriam montados nos seus caixilhos e que ficavam, entre folhas de papel fino, nos gavetões dos lavatórios, também atulhados com velhos retratos e molduras fora de uso, ou suportes de escovas em veludo pirogravado. Coisas retro, um pouco inevitáveis e discordantes na função que nunca tinham exercido completamente. Noémia tinha o quarto cheio dessas revelações sem aventura, espelhos apensos a uma alfineteira de estanho e uma pomba pousada num ramo de cerejeira. (OM, pp. 27-8)

Muito significativamente, as coisas um pouco “retro” ou *kitsch*<sup>49</sup> que Noémia produz e que invadem a casa da Vessada, denotam, à primeira vista, um gosto pronunciado pelo decoro interior, qualidade considerada geralmente como tipicamente feminina; no entanto, depreende-se rapidamente destes objectos uma impressão de actividade compulsiva que reforça a ideia de acumulação excessiva e desnecessária. Da mesma maneira, os trabalhos de Noémia são “inacabados”, conservados “entre folhas de papel” para nunca “de-

---

<sup>49</sup> Não esqueçamos de que o *kitsch* pode ser considerado hoje-em-dia com um dos avatares mais recentes da expressão barroca.

sempenha[rem] a sua função”. Estes objetos não estão investidos de uma função material/utilitária, são antes o resultado de uma vontade de ocupação do tempo que passa e de “personalização” de um espaço. Além disso, o carácter excessivo e desordenado destas produções femininas lembra claramente “arte da rosácea”, mas também uma forma de ornamento usado como metamorfose de uma exclusão, afastando-se radicalmente do motivo inicial do enxoval feminino. Em vez disso, assinala uma feminilidade sempre em movimento que procura preencher um vazio e ocupar um espaço<sup>50</sup>. O seu quarto e a casa transfiguram-se num reino feminino – um recinto adornado e erguido à memória destas mulheres. Estamos, neste caso, em presença do que Michelle Perrot definiu como uma “capitalização do tempo” e que consiste na acumulação das marcas/coisas femininas, para as tornar perenes no tempo. De facto, se nos referirmos à área da História das Mulheres, verificamos que a capitalização de coisas e de objetos é o único meio capaz de preservar a memória da existência das mulheres ao longo do tempo. Reencontra-

---

<sup>50</sup> Poderíamos estabelecer uma relação entre esta ideia e a noção de “espaço-vertigem” de que nos fala Catherine Dumas quando sublinha que A. Bessa-Luís: “Cria o seu próprio ‘espaço-vertigem’, as suas casas ancestrais, lugares de reencontro consigo mesmo e de 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 montanhas.” (Dumas, 1982: 33).

mos as ideias de “capitalização de tempo” através da “paixão das coisas” em várias personagens femininas da obra de Agustina Bessa-Luís, por exemplo, nas personagens de Luísa Baena ou de Serpa no romance *O concerto dos Flamengos* ou ainda, no romance *A Sibila*. Com efeito, se num primeiro momento o universo de Quina é assinalado pela simplicidade e a robustez seca, através das descrições de um espaço rústico e de objetos do quotidiano, por outro lado, tudo se transfigura quando é descrito o “tesouro de Quina”<sup>51</sup>, constituído por jóias guardadas numa simples caixa de charutos. Ao mesmo tempo que a paixão pelas coisas, conotada pelo excesso do ornamento, pode funcionar como manifestação dos “fragmentos da memória” (Lopes: 38) das mulheres que ocupam e ocuparam os espaços fechados nas obras da autora, podemos também pensar que esta acumulação de objectos opera como um princípio constitutivo na organização e configuração destes contra-lugares. De uma certa maneira, a “capitalização do tempo” serve para organizar a heterotopia de desvio. Ela cristaliza o forte vínculo entre o “cá dentro” e um universo femini-

---

<sup>51</sup> “Antes de se recolher, Quina revisou os seus esconderijos e contou, uma por uma, todas as suas jóias, os trancelins, as alianças, os dobrões, os brincos de libas com cercaduras de cordame no estilo manuelino, e que ela guardava numa velha caixa de charutos, cujas tintas douradas, reproduzidas na tampa, lhe proporcionavam uma impressão de coisa inestimável e de luxo. Não faltava coisa alguma; as gavetas todas e todos os fechos estavam intactos.” (Bessa-Luís, 1954: 205)

no, povoando e estruturando estes espaços com resquícios e marcas tangíveis de uma gestualidade feminina. Com efeito, como observa Michelle Perrot, os modos de inscrição da existência das mulheres estão ligados não só à sua condição, mas também ao lugar que ocupam na família e na sociedade:

Par la force des choses [...], c’est la mémoire du privé, tournée vers la famille et l’intime, auxquels elles sont en quelque sorte déléguées par convention et position. [...] Aux femmes la transmission des histoires de familles, faite souvent de mère en fille, feuilletant des albums de photos auxquelles, ensemble, on ajoute un nom, une date destinées à fixer des identités déjà en voie d’effacement. (Perrot, 1988: 15)

A partir desta ideia que põe em evidência a difícil tarefa de captar as mulheres enquanto sujeitos da História, transformando-as em definitiva numa “comunidade infigurável” (Rancière), gostaríamos de atentar noutra aspecto ligado à organização dos contra-espacos nortenhos e que tem a ver com a manifestação de uma arte de viver e de ocupar o “tempo presente”. Numa obra como *O Mosteiro*, existe uma arte quase que invasiva de ocupar o tempo presente desenvolvida pelas irmãs do Viveiro. Pois, quotidianamente, estas contornam subtilmente e contradizem todas as certezas impostas pela ordem do mundo ou da realidade exteriores. Basta aqui citar o que diz Belchior sobre as suas tias:

[...] existia naquele grupo familiar a semente viva dum saber que era iludida pelos ritos e pelas não-verdades quotidianas. O negócio e o litígio, em Matilde, assim como a exigência da enfermidade que a colocava numa condição à parte, sem obrigações comunitárias; em Aurora era a miopia, síndrome de todo o seu ofuscamento perante as coisas da vida; em Noémia, um romantismo aprendido nas fitas de cinema, com a *promenade* de bicicleta, [...] tédio do absurdo que assoma nas grandes dimensões da paisagem. E Assunta, produzindo a sua invalidez hemorrágica, para não ser culpada da sua recusa, porque ama os homens e não os quer, porque prefere a sua esterilidade sagrada. Tudo portanto uma simulação. (Bessa-Luís, 1980: 137)

Estas personagens formam “o viveiro”, uma verdadeira comunidade feminina, um bloco incorruptível formado por mulheres tão diferentes quanto complementares. Aí reside a sua força de resistência ao resto do mundo. Cada uma expressa uma possível maneira de interpretar a feminilidade, libertando-se desde já dos modelos impostos. Umas são, na terminologia usada por Nathalie Heinich, “meninas-mulheres/ninfas” (Heinich, 1996: 33), ao exemplo de Noémia e Aurora e outras são “meninas-homens/amazonas” (*ibidem*), como Matilde, Assunta ou Quina em *A Sibila*. Vivem como “[...] des filles-entre-elles, réfugiées hors du masculin, dans un espace non marqué par la différence des

sexes. Dès lors qu’il y a communauté, la solitude des célibataires fait place à une sociabilité qui n’est plus définie dans le manque et l’exclusion [...]” (*ibidem*). Ora, é precisamente essa “sociabilidade” feminina, o entre-si, que imprime concretamente a sua presença no mundo e faz com que cada personagem tenha o seu lugar e possa expressar a sua personalidade, talentos e aptidões. De facto, é possível, retomando uma expressão de Laura Fernanda Bulger, vislumbrar para cada personagem um “programa de ação” (Bulger, 1989: 112-3) diferente segundo cada tipo de feminilidade. Este programa pode relacionar-se com o mundo da casa, as atividades domésticas mas, também, com o mundo exterior, revelando desde já o que Michel de Certeau analisou como uma “História do quotidiano”. Assim, como sugere o narrador, observando Assunta e Aurora:

O que era o lar para as mulheres orientais, reino do corpo autorizado pelo profeta, isso era a casa para elas. Os dias decorriam sem surpresas; cada hora tinha o seu emprego, sem forte predominância da imaginação. Aurora levanta-se cedo e preparava a mãe com extrema paciência, lavando-lhe as mãos e enxugando-as, penteando-a e enrolando no indicador os cabelos caídos e que queimava sistematicamente na fornalha do fogão enquanto Emília não via, pois não é bom denunciar uma superstição. Para Assunta, no seu grande quarto encerrado onde os tacsões faziam um ruído repicado, o dia

começava mais tarde. Almoçava na cama, servida pela irmã que sempre entrava de través com o tabuleiro e sempre batia com ele no fecho da porta, ao querer fechá-la, deixando descair os braços. Se chovia, aquele gotejar nas janelas dava a ambas um sentimento de conforto secular, como se tudo o que é desastre e tristeza decorresse lá fora, e, ali houvesse a história da família, depurada dos escândalos, apta a transformar-se em saga inolvidável. (OM, p. 64)

Está aqui expresso toda a gestualidade diária feminina, na qual cada uma desempenha o seu papel, com ações precisas e repetitivas, e que vem consolidar vínculos intersubjetivos entre as mulheres. As ações das personagens, circunscritas neste espaço fechado nortenho, desenham uma forma de ritualidade sem surpresas e monótona, quase que uma *História sem qualidades* (Dufrancatel *et al.*, 1979). Um dos exemplos mais acabados dessa intersubjetividade feminina está patente na mistura de diferenças e complementaridade que constrói a relação fusional entre as duas irmãs Teixeira, Assunta e Aurora:

A vida em comum que, desde o berço, era o seu património maior absorvia-as como uma verdadeira história romanesca. A alma das mulheres tem muitas vezes mais evasão nesses laços da monotonia e da sensibilidade de pequeno curso. Eram uma só, as duas irmãs, tão diferentes e tão cheias

de recusa ao próprio destino; preferiam imaginar as diversas vidas disponíveis ao coração e à mente, a ter de consagrar-se a qualquer uma delas. [...] Não se podia dizer que Assunta se sacrificou pela irmã. Ambas amavam essa independência única do corpo sem sujeição e sem descoberta das suas próprias prisões. A virgindade era de facto o seu território de liberdade. E passeavam-se nele, com a agradável festa interior que é a vida com consentimentos e descuidada de experiência. (Bessa-Luís, 1980: 67)

Protegidas das opressões e influências exteriores, as personagens conseguem viver “a lucidez de uma rotina que não as torna escravas” (*ibidem.* 30), o que lhes permite estabelecer um “conforto secular” (*ibidem.* 64), libertando-as de todos os grilhões e funções impostos às mulheres na sociedade portuguesa da época. Intocadas e intocáveis elas são capazes de realizar actos que acabam por ir além do círculo habitual da domesticidade. É o caso, por exemplo, de algumas personagens ambivalentes, como Quina (*A Sibila*) ou Matilde (*O Mosteiro*), personagens essas que ao combinarem a masculinidade com a feminilidade conseguem estabelecer uma relação de igual a igual com os homens. Por exemplo, Matilde invade os territórios proibidos do comércio e das leis (Bessa-Luís, 1980: 67), misturando desconfiança e cordialidade e impondo a assinatura do “Viveiro” no mundo exterior.

Finalmente, a “paixão pelas coisas” e a “arte de viver uma história sem qualidades” tornar-se-iam modos de expressão de um mundo à parte, uma espécie de “metamorfose de uma exclusão” que possibilita a emergência de uma comunidade coerente e com identidade própria. Uma comunidade que encontrou meios para marcar a sua presença – figurável, pois. Cabe aqui lembrar que, na opinião de M. Foucault, uma das características essenciais das heterotopias de desvio, é precisamente a contestação dos outros espaços pela imposição de outra organização: “[...] en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi minutieux, aussi arrangé, que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon [...]”. (Foucault, 2009: 33-4). Nestas condições, o cá-dentro inaugural proposto por Agustina Bessa-Luís como espaço predilecto e configurador da realidade portuguesa, vincado numa heterotopia no feminino, cria uma ligação, ao mesmo tempo, sentimental e matricial com as terras nortenhas. Um gesto que já não reenvia à noção de pátria, mas sim à de mátria. O rosto da nação portuguesa adota novos contornos e Portugal transfigura-se em mátria.

### **Bibliografia:**

- Bessa-Luís, Agustina (1948). *Mundo Fechado*, Lisboa: Guimarães Editores.
- (1954), *A Sibila*, Lisboa: Guimarães Editores.
- (1964). *Os Quatro Rios*, Lisboa: Guimarães Editores.
- (1980). *O Mosteiro*. Lisboa: Guimarães Editores.
- (1991). *Breviário do Brasil e outros textos*, Lisboa: Guimarães Editores.
- (1994). *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Bha-Bha, Homi (2007). *Les lieux de la culture. Une Théorie Postcoloniale*, Paris: Payot.
- Bulger, Laura Fernanda (1989). *A Sibila – A superação inconclusa*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*, Paris: Editions de Seuil.
- Dufrancatel, Christiane; et al. (1979). *L’histoire sans qualités*, Paris: Editions Galilée.
- Dumas, Chatherine (1983). “Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís”, in *Colóquio Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 70.
- Foucault, Michel (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris: Editions Lignes.
- Girola, Maristela de Lima (2008). *O espaço da memória e do feminino em A Sibila, de Agustina Bessa-Luís* (Mestrado), Porto Alegre: Universidade Católica do

Rio Grande do sul, [http://tede.pucrs.br/tde\\_arquivos/16/TDE-2008-02-29T080557Z-1036/Publico/398256.pdf](http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/16/TDE-2008-02-29T080557Z-1036/Publico/398256.pdf). Acesso: 15/09/2018.

Heinich, Nathalie (1996). *Etats de Femmes, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris: Gallimard.

Jardine, Alice (1991). *Gynésis, Configurations de la femme et de la modernité*, Paris: PUF.

Lopes, Silvina Rodrigues (1992). *Agustina Bessa-Luís – As Hipóteses do Romance*, Porto: Edições ASA, Col. Perspectivas Actuais.

Lourenço, Eduardo (1963). “Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo”, Lisboa: in *Colóquio Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 26.

— (1964). “Des-concertante Agustina Bessa-Luís”, Lisboa: *O Tempo e o Modo*.

— (2009). *Eduardo Lourenço. Uma ideia do Mundo*, Lisboa: Colóquio Letras, Fundação Calouste Gulbenkian, n°171.

— (2017). *O Canto e os Signos. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Gradiva.

Machado, António Manuel (1983). *O Imaginário Total*, Lisboa: Publicações Dom Quichote.

Magalhães, Isabel Allegro (1987). *O tempo das mulheres. A dimensão temporal na escrita*

*feminina contemporânea*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

— (1995). *O sexo dos textos*, Lisboa: Caminho.

Perrot, Michelle (1988). *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris: Flammarion.

Rancière, Jacques (1993). “L'Histoire des femmes entre subjectivation et représentation” (note critique), Paris : *Annales. Economies, sociétés, Civilisations*, Vol. 48, n° 4, pp. 1011-18.

Real, Miguel (2012). *Romance português contemporâneo 1950-2010*, Lisboa: Caminho.

Saraiva, António; et al. (1990). *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.

Seixo, Maria Alzira (1987). “Agustina Bessa-Luís – um tempo da derivação” in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.



## CIÊNCIA E TECNOLOGIA EM AGUSTINA BESSA-LUÍS

CARLOS FIOLHAIS

### Introdução

Agustina Bessa-Luís (1922-2019), a prolífica escritora portuguesa que se estreou em 1949 com *Mundo Fechado* (e que, portanto, completa este ano 70 anos de vida literária), tem sido uma voz centrada na vida dos portugueses, em particular os de Entre Douro e Minho (é natural de Vila Meã, Amarante e viveu no Porto). A vida dos seus personagens inscreve-se na história e na cultura nacionais, que ela conhece como poucos. Como o local é sempre uma parte do global, a sua prosa ficcional (a única que aqui consideramos; embora também tenha prosa biográfica, dramaturgica, cronística e ensaística) não deixa de reflectir a história e a cultura do mundo, isto é, o mundo de Agustina, o mundo que se pode encapsular na expressão “alma do Norte”, por muito particular que seja, não é de modo nenhum fechado.

Ensaio aqui, e apenas em breve esboço, uma resposta à questão de saber em que medida a cultura científica e tecnológica, que tanto marca a época con-

temporânea no mundo e em Portugal, aparece no mundo literário de Agustina Bessa-Luís. A cultura nacional não está historicamente entranhada pela ciência e pela técnica como está em outros países europeus que protagonizaram primeiro a Revolução Científica e depois a Revolução Industrial, pelo que, à partida, não se espera que a cultura científico-técnica seja muito relevante na vida social urdida na ficção de Agustina, que tem a sua principal origem na realidade do Norte do país. De facto, não o é.

E tal acontece apesar de encontrarmos, na lista da sua bibliografia literária, o título “Princípio da Incerteza”, o nome que deu a uma trilogia formada pelos romances *Joia de Família* (2001), que foi Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores), *A Alma dos Ricos* (2002) e *Os Espaços em Branco* (2003), os dois primeiros adaptados ao cinema por Manoel de Oliveira (1908-2015), o realizador do Norte amigo de Agustina, sob os títulos de, respectivamente, *O Princípio da Incerteza* (2002) e

*Espelho Mágico* (2005). É sabido que esse título vem da área da Física, mais precisamente do nome de um enunciado apresentado pelo físico alemão Werner Heisenberg (1901-1976), em 1926, segundo o qual a posição e a velocidade de uma partícula quântica são complementares: maior conhecimento da sua posição corresponde ao menor conhecimento da sua velocidade e, vice-versa, o maior conhecimento da sua velocidade corresponde ao menor conhecimento da sua posição. Embora se chame princípio, a verdade é que esse enunciado pode ser deduzido de princípios mais fundamentais da teoria quântica, sendo, portanto, mais uma lei do que um princípio. E, ao contrário do que normalmente se diz, ele não resulta da perturbação do observador no acto de medir, sendo antes uma fatalidade do estranho mundo quântico. Talvez mais adequado do que incerteza seria o termo “indeterminação”, uma vez que não se pode determinar em simultâneo os valores das duas grandezas físicas, que se dizem por isso complementares.

Essa lei da física quântica, que viola o nosso senso comum pois, para um objecto macroscópico, podemos conhecer ao mesmo tempo posição e velocidade, que deu o título a uma trilogia literária e a um filme não passa de uma metáfora, sendo em vão que se descortina alguma relação com o mundo quântico das partículas nos romances e no filme. Tal apropriação literária de expressões da física está longe de ser inédita. Ela encontra-se noutras obras literárias como,

precisamente a mesma expressão, *O Princípio da Incerteza* (1993) do escritor francês Michel Rio (nascido em 1945) ou a peça de teatro *Copenhaga* (2000) do dramaturgo inglês Michael Frayn (nascido em 1933). Se a relação com a física quântica é algo difusa em Rio, embora menos do que em Agustina pois ele refere vários físicos, essa relação é, pelo contrário, mais nítida em *Copenhaga*, peça que em Portugal foi representada no Teatro Aberto em Lisboa em 2003 encenada por João Lourenço e com a participação da actriz Carmen Dolores e dos actores Paulo Pires e Luís Alberto (a primeira coroou com essa actuação a sua longa e bem sucedida carreira). Com efeito, esta peça trata a incerteza tanto na física como nas relações humanas: o contexto é o encontro que teve lugar em Copenhaga em 1941 entre o próprio autor do Princípio da Incerteza e outro físico mais velho, que de certo modo tinha sido seu mestre, o dinamarquês Niels Bohr (1885 – 1962). O encontro real deu-se durante a Segunda Guerra Mundial, sendo o discípulo o representante do ocupante e o mestre o representante do ocupado. Os dois têm segredos atómicos e da conjugação das suas vontades pode depender o futuro do mundo. Os dois antigos amigos saíram separados. Mas, como em todas as relações humanas, esse desenlace não podia ser previsto: estava indeterminado.

Na trilogia de Agustina há também uma contínua incerteza a respeito do futuro, tal como há nas sociedades. Sabemos umas coisas e outras não. Há coisas que

vamos saber. E há outras que ficam por saber, que talvez nunca venhamos a saber. No mundo, marcado pela incerteza, do romance, por vezes nem sequer é oferecida ao leitor a certeza de um desfecho. É precisamente isso o que acontece na trilogia “O Princípio da Incerteza.” Na história de *Joia de Família* encontram-se a corrupção, a delinquência e o crime, tal como de resto na vida real moderna. Surge até um incêndio numa casa de alterne do Norte que se assemelha ao que aconteceu realmente em 1997 numa casa desse tipo em Amarante (curiosamente denominada *Mea Culpa*), um desastre em que morreram treze pessoas. Por seu lado, em *A Alma dos Ricos* o tema central é o mistério da alma feminina (saliente-se que a mulher ocupa um lugar relevante em toda a ficção de Agustina), uma alma que, num país eivado de vícios, pode ser tão submissa como rebelde e tão religiosa como pagã. Em *Os Espaços em Branco* continuam a perpassar alguns tópicos da modernidade lusitana como os centros comerciais, o comércio de droga, a imigração, todos eles epifenómenos de uma sociedade profundamente desigual onde coabitam novos pobres e novos ricos. Os romances da trilogia são independentes, embora existam personagens que reaparecem. O painel dos três fornece um retrato desalentado da contemporaneidade portuguesa, onde uma sociedade de raiz antiga se encontra sujeita, de um modo muitas vezes desditoso, a novas influências e ocorrências. O tema central é, como sempre na escritora de Vila Meã, a alma humana, do Norte, portuguesa e

universal. Agustina escreve em *Alma dos Ricos* sobre um dos personagens: “Ela tomara um caminho tão solitário como o das estrelas e não havia uma fórmula para o descrever e compreender.” Numa entrevista à jornalista Maria Augusta Silva, a escritora sumariou assim o seu “Princípio da Incerteza”: “Para mim, o Ser é infinito, tem uma história que se desenvolve, mas sem remate. É uma trilogia tocada pela asa da incerteza.”

Em vez de me deter na complexa e incerta estrutura de a trilogia *O Princípio da Incerteza*, que só a análise literária poderá aspirar a fazer (ver, por exemplo, *Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza*, de José Manuel Heleno, publicado pela Fim de Século em 2002) procurando em que medida o título encontra ressonâncias no conteúdo e na forma, limito-me a analisar aqui dois dicionários de citações de Agustina Bessa-Luís procurando influências da ciência e da tecnologia: o *Dicionário Imperfeito* e o *Caderno de Significados*.

O *corpus* é reconhecidamente muito limitado e não dará suficiente conta da riqueza da obra agustiniana. O *Dicionário Imperfeito* foi publicado em 2008 na Guimarães, integrado na colecção *Opera Omnia*. Nesse volume, que resulta de uma ideia do marido da escritora, Alberto de Oliveira-Luís (1945-2017), encontram-se ordenados alfabeticamente por assuntos alguns excertos significativos da obra da escritora, formando como que uma antologia temática da obra publicada. Por outro lado, o *Caderno de Significados*, saído também na Guimarães, mas em 2014,

contém, também ordenados por assuntos, um conjunto de escritos soltos e inéditos de Agustina, retirados de notas ou de margens de livros, sendo por isso uma espécie de pensamentos ambulantes. A selecção, organização e fixação de textos foi do referido Alberto de Oliveira-Luís em colaboração com Lourença Baldaque (nascida em 1979), a jovem escritora que é neta de Agustina, filha da sua única filha, Mónica Baldaque.

Escolhi nesses dois volumes algumas passagens que referem a ciência e a tecnologia pois julgo que elas ajudam a perceber melhor onde se situa a escritora perante essas grandes forças modeladoras do mundo moderno.

## Literatura e ciência

É óbvio que ciência e literatura são diferentes, pois a primeira pretende descrever o mundo natural e a segunda mundos interiores. Além disso, a ciência lida com o objectivo, ao passo que a segunda lida com o subjectivo. Mas, numa entrada *do Caderno de Significados* intitulada “A Ciência da Literatura”, datada de 1984 (pp. 15-16), Agustina diz curiosamente que “a literatura é uma ciência”, acrescentando “encíclica”, isto é, que circula:

“A literatura é uma fisionomia interior. Vemos como as mulheres são dispostas a conservar um rosto e não a criar um rosto. A literatura tem que criar o rosto; manifestar nela a marca que está

no fundo de todos os seres e que é a inteligência. Por isso digo que a literatura é uma ciência, uma ciência encíclica em que a arte da palavra origina a tão bela cultura externa que os gregos admiraram. Quanto mais a alma humana estiver distribuída por harmoniosos laços de pensamento, vontade e paixões, mais a literatura será obra digna dos homens e das mulheres que a fizeram.”

Agustina fala dos antigos gregos, sentindo com eles uma proximidade que o físico Erwin Schroedinger (1887- 1961), co-autor da teoria quântica com Heisenberg, já sentiu quando escreveu *A Natureza e os gregos* (original de 1951) e que todos nós devíamos sentir por sermos seus herdeiros. A palavra “ciência” antes de ganhar o significado que lhe deu a modernidade, associado ao exercício do método científico, significava pura e simplesmente conhecimento, racionalidade do mundo congeminação pelo homem. E se “ciência” vem do latim “scientia”, a palavra grega correspondente é “logos,” que é não só pensamento, mas também “razão” e “palavra”. Nesse sentido antigo de ciência, a literatura é ciência uma vez que é conhecimento. Na obra que nos chegou de Aristóteles encontra-se a Física e está também a Poética. Claro que a ciência moderna tenta separar o pensamento das vontades e paixões, mas a literatura vem-nos justamente lembrar que eles são inseparáveis ou, pelo menos, que não são facilmente separáveis.

Embora sejam diferentes, ciência e literatura podem e devem cruzar-se. É natural que se cruzem, é bom que se cruzem. A literatura apropria-se não só de expressões da ciência (como se viu atrás com o “Princípio da Incerteza”) como de temas científicos, assim como a ciência vai, amiúde, buscar termos e temas à literatura (o nome “quarks” dado a partículas elementares foi retirado pelo físico norte-americano Murray Gell-Mann (1929-1919) ao escritor irlandês James Joyce (1882 – 1941), autor de *Finnegans Wake* (publicado em 1959; nele está a frase “three quarks for Mustere Mark...”, sendo quark uma palavra inventada para rimar com Mark). Num saboroso texto, mais longo e sem data, do mesmo *Caderno* (pp. 75-77) sobre os críticos literários, Agustina fala primeiro da electricidade de Benjamin Franklin e depois da retractação de Galileu Galilei, duas das lendas da ciência moderna (itálicos meus):

“Tenho para mim que os críticos são pessoas que não contemplam as árvores. Pessoas assim andam perto de enlouquecer e sofrem de dores de cabeça permanentes. *As árvores, como objectos que atraem e repelem a electricidade, como bem reparou o bom Benjamin Franklin*, estão em condições de servirem de meio curativo a certas moléstias cerebrais que produzem a crítica.”

A crítica é uma agressividade emparedada em bibliotecas. Já que falamos

do bom Benjamin Franklin, digamos o que ele pensava das polémicas, ou, por assim dizer, dos críticos. “As pessoas de juízo – diz ele –, segundo o que pude apreciar, raramente caem no vício de discutir, salvo os advogados, os universitários e os que se criaram em Edimburgo.” O que se segue esta reflexão é um assunto muito interessante que redundou em discussão sobre se serão as mulheres dotadas para o estudo. Dado que Edimburgo, que se chamou a Nova Atenas, não é lugar de fácil acesso aos portugueses para que aí se viciassem no hábito de fazer críticas e de discutir, em suma, restam-nos os advogados e os universitários como adeptos dessa ciência. Eu não me refiro ao espírito de contradição, bem entendido. Esse é um exercício usado pelos poucos povos da diáspora e que tem como objectivo manter o espírito afinado e pronto a socorrer-se de invenções que protejam a sua liberdade. A crítica é outra coisa. O crítico é, provavelmente, alguém, que sem o ter lido, adivinhou o pensamento de Ariosto: “Há entre nós mágicos e feiticeiras, mas ninguém o pode saber”. O crítico julga que é um desses mágicos, laboriosos e úteis na sua integridade e capazes de transformar mercúrio em ouro; capazes de fazer de uma obra resplandecente de erros e suspiros de desistência, algo como um projeto para voar sem hélice nem motor, velas, asas ou ventos vários.

“A obra é violável, mas não culpada. Não está sujeita a tribunal, ainda que possa ser ajuizada. Escreve-se sem extraordinária ousadia e sem esperança, porque a vida nos parece insuficiente e a verdade insustentável, não nos seus direitos, mas na sua prática. De resto, entre verdade e fanatismo não cabe a espessura de uma unha. O que nos faz pensar que *Galileu foi muitíssimo sábio em moderar o ímpeto das suas afirmações*. A terra não é assim tão redonda, nem o sol tão imóvel. A ciência é o menos exacto dos jogos para crianças.”

A última frase mostra bem como a escrita de Agustina é, por vezes, aforística, procurando desconcertar-nos com analogias inesperadas. No *Dicionário Imperfeito* encontram-se amiúde definições aforísticas de termos do universo da ciência, tais como razão e sabedoria. Vejamos dois em que aparece o feminino, omnipresente na sua obra. Diz a respeito da razão (p. 147): “A razão é como a mulher honestíssima e sem parentes, que em tudo está falta de auxílio e de liberdade.” E diz a respeito da sabedoria (p. 265): “Seduz mais da que a mulher; até porque mais depressa se atinge a sabedoria do que se encontra uma mulher perfeita.”

Apesar de não aparecer muito na obra de Agustina, a ciência é iniludível. A escritora fala dela como um bem humano, relacionando-o com o progresso, que na sua opinião (e nisso não está seguramente

sozinha) deveria ser mais global e menos particular (p. 49):

“Contradição fascinante na sociedade moderna: promovendo-se a repartição dos bens, tanto das nações como dos indivíduos, não se consideram parte integrante desses bens as descobertas da ciência. O campo da investigação científica deveria cair sob a responsabilidade duma cidade universal que legislasse a respeito da força dos bens humanos e a massa total do progresso.”

Encontram-se no mesmo *Dicionário* alguns exemplos do uso literário de conceitos científicos, como o movimento e o tempo. Sobre o movimento escreve (p. 185): “Eu admiro os grandes parados. São pessoas de grande perspicácia. O movimento produz calor, mas não aguça a inteligência.” E sobre o tempo (pp. 289-290):

“Não sei se alguma vez escrevi para me opor ao tempo. Não sei se o tenho como adversário e o que ele significa. A importância que nós damos ao tempo está radicada nas nossas tendências destrutivas. Quanto mais a expansão de uma vida é reprimida, parece que o grau da sua tendência aumenta. A noção de tempo aumenta com a decomposição de uma força que, inicialmente, não se dirigia à destruição, mas à expansão da própria vida. Quanto mais plenamente se realiza uma vida, a função destrutiva do tempo tem menos efeito em nós.”

A sua visão de tempo não podia deixar de estar conotada com os conceitos de entropia e de neguentropia (respectivamente, desordem e ordem, estando o aumento da primeira ligado, pela Segunda Lei da Termodinâmica, à evolução de sistemas isolados e a segunda associada ao fenómeno da vida, que só pode funcionar em sistemas abertos). Schrodinger tratou o fenómeno da vida no seu livro *Que é a Vida* (original de 1943), onde propôs de forma pioneira que as bases materiais da hereditariedade deviam assentar no mundo físico-químico das moléculas. Sabemos hoje, graças à moderna genética, que isso é verdade. Devo lembrar neste contexto que a Segunda Lei da Termodinâmica foi referida pelo químico e escritor inglês Charles P. Snow (1905-1980) em 1959, quando proferiu em Cambridge a sua famosa conferência sobre *As Duas Culturas* (original saído no mesmo ano de 1959), que deu origem a um acalorado debate. Snow disse aí que desconhecer a Segunda Lei era equivalente a desconhecer Shakespeare, transmitindo a ideia de que tanto se era analfabeto por ignorar a ciência como por se ignorar a literatura.

Continuando o “passeio” sobre as referências de Agustina a temas de ciência, veja-se o que ela diz sobre a água, na entrada sobre “Mar” (pp. 176-177), que hoje já não é o elemento fundamental dos gregos, mas sim uma substância química, que é indispensável à vida tal como a conhecemos. Agustina parte do *Genesis* para terminar numa referência pessoal que surpreende por terminar num tom científico:

“Depois a origem histórica do mar não me parece real, porque apartar a terra das águas nunca foi obra acabada; há ainda lugares pantanosos em que a separação não se fez, e há areias movediças e tundras, que já vi no cinema. A água brota e corre de toda a parte, o que dá a ideia de que a terra está embebida, encharcada, empapada em água. Então a separação não foi realizada e nós próprios somos feitos de água na maioria dos casos. Que eu não; a água não me afecta, não tenho de toda uma natureza linfática; está comprovado por análise de laboratório, perfeitamente idónea.”

Sobre o evolucionismo (p. 102), que entre nós no século XIX foi talvez mais recebido com mais entusiasmo nos círculos literários (a geração de 70, onde pontificavam Antero de Quental e Eça de Queiroz) do que nos círculos científicos, não consegue esconder o seu espanto, perante os caprichos do acaso conjugada com a adaptação ao ambiente:

“A Natureza é desassossegada. Desta vez é uma lauta informação que nos afirma que a baleia era um mamífero dos lodaçais do Nilo, talvez um dos famosos cães caçadores de peixe, que ladram e bebem ao mesmo tempo das águas sombrias. Nesse caso, a metamorfose não deu azo a melhora-mento algum; não se pode dizer que a baleia de bossas se parece a uma borboleta.

Mas porque se mudam os cães do Nilo em baleias cinzentas? A natureza não tem espírito prático; tem só uma função económica de ajustador de contas com o acaso. Se o meio ambiente é piscícola, então renuncia-se à zona pélvica e crescem barbatanas em vez de pés. Dá-me que pensar se o homem criou alma porque não se adapta. Se não é uma criatura rebelde ao mando do ambiente e, portanto, uma criatura falhada.”

Muito nítido em Agustina, como não podia deixar de ser, por se tratar de um tema muito comum na literatura contemporânea, é a crítica do domínio da técnica na sociedade actual. Segundo ela, o império da máquina coloca em perigo a criatividade (pp. 62-63):

“Parece-me que com o crescente domínio da técnica, com os fáceis recursos do turismo intelectual, desaparece o tipo criador, mais próximo do lunático do que do grande organizador de fachadas culturais; mais perto da renúncia do que da glória missionária.”

Não poderíamos esperar que Agustina distinguisse ciência da técnica, pois as duas estão intimamente associadas na perspectiva do público comum. Mas talvez pudéssemos esperar que ela reconhecesse criatividade na ciência. Se as artes, em particular a literatura, exigem imaginação, o cientista tem também de ser imaginativo uma vez que ele mais não faz do

que buscar a extraordinária “imaginação da Natureza”.

Sob o título “Tecnocracia” (p. 287) encontra-se esta descrição agustiniana desse fenómeno, que é uma crítica acesa, onde surge o caso português (entre nós a técnica veio abruptamente alterar velhos hábitos):

“Dissipação colectiva e social, a nível muitas vezes gigantesco e que se propaga de inúmeras maneiras: desde a febre modernizador de mobiliário e figurino técnico até ao empreendimento de obras inúteis, quase sempre registadas como obras artísticas. Um país de clima moderado como o nosso começa a julgar-se humilhado se não possui aquecimento central e climatização. A experiência pessoal da realidade está em causa porque o primitivismo das aspirações impede que o homem crie o encontro da pessoa com o seu próprio mistério. Todas as religiões tinham em si um conteúdo grosseiro que era o de pôr a divindade à disposição do individuo ou da colectividade. Há hoje uma forma de religião nesta tendência pré-lógica e primitiva, de pôr o culto da técnica acima da moral social. Por outras palavras, o selvagem atualiza-se, mas não se emenda.

Não se pode imaginar uma senhora Thatcher em Portugal: aquele carácter persistente de quem contempla o país como um bom assado que é preciso vigiar como um imperativo da vida quotidiana, não existe nos Portugueses.

Não somos assíduos no termóstato, a margem de erro é-nos bastante indiferente. O sequestro do pensamento, que existe em toda a convicção firme, aborrece-nos de morte. Digam o que disserem, a era dos tecnocratas vai passar quase despercebida; preferimos, qualquer que seja o grau de cultura, a linguagem liberta em que se constrói o dia-a-dia.”

Agustina critica claramente o desperdício na sociedade técnica, uma sociedade da abundância (p. 78):

“Uma tentação imediata do nosso tempo é o desperdício. Não é só o resultado duma invenção constante da oferta que leva ao apetite do consumo, como é, sobretudo, uma forma de aristocracia técnica. O tecnocrata, novo aristocrata da inteligência artificial, dos números e dos computadores, propõe uma sociedade de dissipação. Propõe-na na medida em que favorece os métodos de maior rendimento e a rapina dos recursos naturais. As hormonas que fazem crescer uma vitela em três meses, as árvores que dão fruto três vezes por ano, tudo obriga a natureza a render mais. Para quê? Para que os alimentos se amontoem nas lixeiras e os desperdícios de cozinha ou de vestuário sirvam afinal para descrever o *bluff* da produtividade.”

Finalmente, as ameaças à humanidade colocadas pela ciência e pela técnica, não

poderiam deixar de ser referidas pela escritora. Com o conhecimento mais profundo da Natureza abrimos a possibilidade de libertar forças naturais contidas até então. Sobre o grande poder de destruição da ciência e tecnologia, bem representado pela bomba de Hiroshima (p. 133) escreve Agustina, que tinha 23 anos em 1945, quando esse evento catastrófico, seguido pelo de Nagasaki, colocou termo à Segunda Guerra Mundial :

“Eu senti que se começava um mundo diferente, que aquilo marcava realmente uma nova etapa. Eu não sabia dizer como, mas foi perfeitamente um sentimento de angústia imensa que eu tive nessa altura. Não pensando sequer nas circunstâncias, porque nós não tínhamos acesso a esse acontecimento como um espectáculo. Hoje é uma coisa que se faz muito; é o acontecimento dramático como um espectáculo, e é uma forma de o banalizar. Foi um acontecimento como facto histórico, como facto de um poder que se tinha agigantado de uma maneira tão desmedida que me deu a impressão de que, com toda a minha capacidade e apetite e vontade de intervenção quase, digamos, mágica, como na juventude se pode entender o que é a nossa intervenção no mundo, que ficava em causa. Havia toda essa força brutal que punha em causa toda a categoria do espírito. Essa foi as maiores emoções da minha vida.”

## O caso português

Agustina interessa-se sobremaneira pelo “caso português”, isto é, com a nossa realidade, como já atrás foi mencionado. Fala com ironia fina da familiaridade do português com o mistério, quer dizer, a nossa falta de familiaridade com a ciência, que continuamente se esforça por dissipar o mistério:

“O português sente-se à vontade com o que não entende; na realidade está sempre mais perto do nomear os mitos do que os meteorologistas ou o presidente da câmara. Se as tempestades destruíam as colheitas e as vacas abortavam, era certo que havia culpado na aldeia geral. Em geral uma pessoa de mau parecer, coxa ou enfezada e que enriquecera depressa. Era expulso da terra e tudo voltava à normalidade. A sociedade não admite incoerências.”

Duvida que os portugueses sejam atreitos aos segredos que associa à investigação (pp. 271-272):

“Nasce-se investigador como se nasce para a astronomia: é o gosto da dedução que faz o cientista, antes de o estudo fazer o perito. Alguém que tem um segredo profundo torna-se automaticamente interessado nos segredos dos outros. Eu penso se realmente os Portugueses sabem cultivar o segredo e fazer dele a impureza necessária ao desejo de clarificação.

(...) Afinal ninguém sabe bem o que é o mundo e como surgiu; nem o que é a sida, o cancro ou uma simples constipação. Mas todos se comportam como grandes confidentes do segredo em que vivemos e convivemos.”

Em suma, os portugueses têm as suas particularidades.

## Conclusões

Agustina Bessa-Luís é sobretudo uma escritora das relações humanas, profundamente conhecedora da realidade histórica e cultural portuguesa. Lendo as suas obras pode-se conhecer melhor como é Portugal e os portugueses, em particular o Norte onde surgiu Portugal. Embora o país só a espaços, como no tempo dos Descobrimentos, tenha sido cientificamente criativo, o facto é que sempre cá existiu ciência, quanto mais não fosse a ciência que era importada sob a forma de conhecimento e que era transmitida em escolas de vários níveis ou, a partir do século XIX, a pletora de aplicações técnicas disponibilizadas no mercado. Nos tempos contemporâneos a presença da ciência avolumou-se no mundo e, sobretudo após o 25 de Abril de 1974, em Portugal, em resultado de uma convergência de Portugal com a União Europeia e o resto do mundo mais desenvolvido. É, por isso, natural que na literatura de Agustina, como na de outros autores nacionais seus contemporâneos,

se encontrem ecos da ciência e da técnica. Se por vezes ela se manifesta só no uso de termos da ciência como metáforas de belo efeito, como “O Princípio da Incerteza,” que alude a um anunciado da física quântica que é mais exacto do que muitas referências a ele de carácter impressionista levam a crer, noutras vezes encontram-se pontes com a ciência em textos que são eminentemente literários, por serem imaginativos e estarem repletos de belas figuras de estilos.

Na prosa de Agustina que se encontra concatenada no *Dicionário Imperfeito* e no *Caderno de Significados*, encontram-se diversas referências à ciência e à tecnologia. Deposita esperança na primeira, que é um bem que deve ser partilhado pela humanidade, e desconfiança na segunda, que é potenciadora de males, apesar de a distinção não ficar nitidamente estabelecida. Numa sociedade bastante tradicional como a portuguesa a invasão da ciência e da técnica suscita naturais inquietações.

## Bibliografia

Agustina Bessa-Luís, *Dicionário Imperfeito*, selecção e organização de Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira, Lisboa: Guimarães, 2008.

— *Caderno de Significados*, selecção e organização e fixação de texto de Alberto Luís e Lourença Baldaque, 2013.

— *O Princípio da Incerteza*, constituído por Jónia de Família, Lisboa: Guimarães, 2001, *A Alma dos Ricos*, *Ibidem*, 2002 e *Espaços em Branco*, *Ibidem*, 2005.

— Entrevistada por Maria Augusta Silva, <http://www.casaldasletras.com/Textos/AGUSTINA%20BESSA%20LUIS.pdf>

Robert Crease, “Too confident about uncertainty”, *Physics World*, Dez 2001, p. 18 <http://www.robertpcrease.com/wp-content/uploads/2012/06/Too-Confident-About-Uncertainty.pdf>

Carlos Fiolhais, “O Princípio da Incerteza”, In *O Primeiro de Janeiro*, 2003.

[https://www.uc.pt/iii/romuloccv/presencas\\_no\\_romulo/carlos\\_fiolhais\\_bibliografia/outros\\_jornais\\_revistas/o\\_principio\\_da\\_incerteza](https://www.uc.pt/iii/romuloccv/presencas_no_romulo/carlos_fiolhais_bibliografia/outros_jornais_revistas/o_principio_da_incerteza)

Michael Frayn, *Copenhagen*, London: Anchor, 2000.

José Manuel Heleno, *Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza*, Lisboa, Fim de Século, 2002.

Michel Rio, *O Princípio da Incerteza*, Lisboa: Teorema. 1997.

Erwin Schroedinger, *A Natureza e os Gregos e Ciência e Humanismo*, Lisboa: Edições 70, 1989.

Erwin Schroedinger, *O que é a vida? Espírito e Matéria*, Lisboa: Fragmentos, 1989.  
Ver também: *idem*, *Vida, Espírito e Matéria*, Lisboa: Europa-América, 1963.

C. P. Snow, *As Duas Culturas*, Lisboa: Presença, 1996.

## AGUSTINA E A INCERTEZA

JOSÉ MANUEL HELENO

“Somos sempre muito faladores com o insignificante e muito calados com o que nos assusta. Assusta-nos o íntimo das nossas vidas, por passarmos todas as portas sem pensar que elas se fecham para sempre atrás de nós. Não podemos voltar para compor o inacabado ou as palavras soltas ou a que faltou a experiência”.

Agustina Bessa-Luís,  
*O livro de Agustina Bessa-Luís*,  
Três Sinais Editores, 2002, p. 157.

### 1. A noção de incerteza

Pode dizer-se que foi para afastar a incerteza que nasceu a lógica de Aristóteles. Era preciso mostrar que havia dois grandes princípios a estruturar o pensamento: o da não contradição e o do terceiro excluído. Não havia, assim, margens para dúvida: o ser verdadeiro ou falso, a disjunção entre estas hipóteses, mostrava que se excluía um terceiro princípio. Um terceiro valor lógico, associado ao incerto, ao pro-

blemático ou ao provável, era rejeitado. Só muitos séculos depois os lógicos começaram a dar valor a esta terceira hipótese.

Ora, seria de todo o interesse repensar dois textos fundamentais da história da filosofia associados à noção de dúvida e de incerteza. O primeiro, *O Discurso do método*, de Descartes, o fundador da filosofia moderna, é paradigmático ao mostrar que não podemos duvidar incessantemente e que, ao não duvidarmos que duvidamos, descobrimos o *cogito*, essa primeira certeza que, de forma clara e distinta, pode erguer o edifício da filosofia e superar a dúvida.

O outro texto fundamental da reflexão filosófica é o *Da Certeza* de Wittgenstein, que mostra a dificuldade em viver sem certezas, ou seja, se há, em Descartes, uma “dúvida metódica”, diríamos agora que há uma “certeza metódica” nas últimas reflexões de Wittgenstein. Com efeito, de acordo com o filósofo austríaco partimos sempre de certezas; há sempre um “eu sei” e um “eu creio” subjacente a todas as reflexões e é isso, precisamente, que é difícil de pensar. Se o exercício do pensamento

não é possível sem certezas, como provamos e justificamos essas mesmas certezas? A noção de prova varia enormemente, embora sintamos grandes dificuldades ao interrogarmos o fundamento da certeza.

Numa entrevista ao *Jornal de Letras*<sup>52</sup>, ao ser interrogada sobre a publicação de *Joia de família*, o primeiro volume da trilogia intitulada *O princípio da incerteza*, Agustina Bessa-Luís afirma que essa expressão indica “o princípio da física que se pode adaptar à natureza humana e tudo o que acontece com a vida das pessoas”. E acrescenta: “o que mais me interessa é o imprevisível da natureza humana. É a capacidade de repentinamente a pessoa mais ignorante revelar uma faceta a que nem o mais erudito consegue chegar através da sua cultura. Há sempre alguma coisa que nos escapa no ser humano”<sup>53</sup>.

É inegável que os romances de Agustina nos incentivam a refletir sobre o que é a incerteza, em particular se a literatura pode ser essa terceira hipótese que o terceiro excluído eliminava. Ora, será que pode ser verdadeira? Pode essa verdade ter alguma semelhança com a ciência ou a filosofia? Se não tem, que tipo de verdade defende ou assume a literatura? E que verdade procura um leitor de romances? Se a literatura permite que se aprenda alguma coisa, em particular certas crenças acerca

do mundo, ensina-nos algo. Não tanto da mesma maneira e o mesmo tipo de verdades que são apanágio das ciências e da filosofia, mas nem por isso menos verdades. Por exemplo: os romances são explicações de pontos de vista, de um narrador ou narradores, de personagens, enfim, ler um romance é deixar-se conduzir por alguém que nos mostra o ponto de vista que tem sobre o mundo. Faz lembrar Ortega y Gasset e, antes dele, Nietzsche, que falaram justamente da perspetiva e do ponto de vista, quer dizer, das circunstâncias em que nos encontramos irremediavelmente e a partir das quais tentamos compreender o mundo. A nossa missão enquanto vivente é a de cavalgar o ponto de vista, não tanto libertar-nos mas entranharmo-nos nele e compreendê-lo o melhor possível. Compete à literatura ajudar-nos neste desiderato.

De facto, o romance condensa o choque entre o homem e o mundo. Já Georg Lukács, na sua *Teoria do romance*,<sup>54</sup> o referia ao considerá-lo a forma épica do nosso tempo. Assim, se a épica homérica mostrava um universo organizado, um todo orgânico, o romance surge porque há necessidade de compreender o indivíduo, solitário e errante. Escreve Lukács num trecho elucidativo: “A epopeia afeiçoa uma totalidade de vida acabada por ela mesma,

---

<sup>52</sup> *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Ano XXI, Nº 803 (De 11 a 24 de julho de 2001).

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 17.

---

<sup>54</sup> Georg Lukács, *Teoria do romance*, Lisboa, Editorial Presença, s/d. Ensaio que apareceu sob a forma de livro em 1920, embora tivesse sido redigido no inverno de 1914-1915, como nos informa o autor num prefácio escrito em 1962.

o romance procura descobrir a totalidade secreta da vida (...). Dessa maneira o espírito fundamental do romance, aquele que lhe determina a forma, objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: esses heróis estão sempre em busca”<sup>55</sup>. Se na epopeia homérica e nos trágicos gregos não era verdadeiramente o indivíduo que estava em causa, mas sim a comunidade, o destino como totalidade e a ideia de que havia uma totalidade formada pela relação imanente/transcendente, o romance dá conta de uma sensibilidade diferente às condições sociais e históricas nas quais o indivíduo sente o desfasamento entre o eu e o mundo, como se se sentisse dilacerado, perdido e procurasse desesperadamente uma unidade que provavelmente jamais alcançará. É este abismo no seio do próprio indivíduo que ocasiona, de acordo com Lukács, o nascimento do romance.

Também Hermann Broch, em “A visão do mundo dada pelo romance”<sup>56</sup>, defende que o romance é uma tentativa do ser humano enfrentar a angústia, a morte, enfim, tudo aquilo que há de fundamental na sua existência. Se o romance é uma visão do mundo é preciso não temer o desejo de reunir nessa visão uma multiplicidade de vivências. Para Broch “a literatura, ou mais exatamente a obra literária, deve abraçar na sua unidade o mundo

inteiro”<sup>57</sup>. De facto, nada é estranho à literatura, pretexto para Broch elogiar Goethe que tinha desígnio idêntico. Trata-se, portanto, de uma visão do mundo que não esconde os seus anseios religiosos, metafísicos, enfim, um ponto de vista que assume um conjunto de valores capaz de enfrentar angústia e a morte. O poder dos romances reside então nos valores, éticos e estéticos, ou seja, na capacidade de veicular imagens do mundo onde os valores guiam a nossa relação com o mundo real ou imaginário.

Milan Kundera, um admirador confesso de Broch, sustenta em *A arte do romance* que este é uma arte que se preocupa com a existência. Chega mesmo a dizer que “o romance não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo de que ele é capaz. Os romancistas elaboram o *mapa da existência* ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana”<sup>58</sup>. Por conseguinte, o romance ao falar das possibilidades da existência, mostra a sua veracidade de uma forma *sui generis*. “A única razão de ser do romance – escreve o autor -, é dizer aquilo que só o romance pode dizer”<sup>59</sup>. Daí que o romance vá “até ao fundo de uma problemática existencial”, capaz de

---

<sup>55</sup> *Teoria do romance, op., cit.*, p. 66.

<sup>56</sup> In Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Tel/Gallimard, 1966.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>58</sup> Milan Kundera, *A arte do romance*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 58.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 51.

se entranhar naquilo que merece a nossa reflexão no existir humano e no campo de possibilidades concomitante. Ora, falar em existência e possibilidade é, uma vez mais, falar na incerteza que define a arte do romance e as personagens que cria.

Outro romancista, Italo Calvino, numa conferência célebre, falava do campo de possibilidade que se abre em qualquer narrativa. Mostra que há todo um mundo que se pode desenrolar no início de um romance<sup>60</sup>. Daí que comece por dizer: “Começar uma conferência, ou melhor, um ciclo de conferências, é um momento crucial, como começar a escrever um romance. E este é o momento da opção: oferece-nos a possibilidade de dizer tudo, de todos os modos possíveis, e temos de chegar a dizer uma coisa, de um modo particular”<sup>61</sup>.

## 2. Agustina e o romance

A “Conferência em Granada”, datada de 1987 e que podemos ler em *Contemplação Carinhosa da Angústia*<sup>62</sup>, dá-nos uma ideia do que Agustina pensa dos seus romances. De forma irónica, diz-nos que a

---

<sup>60</sup> “Começar e acabar”. Conferência inédita, extraída dos manuscritos preparatórios das Norton Lectures (com a data de 28 de fevereiro de 1985). Cf., Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>62</sup> Agustina Bessa-Luís, *Contemplação carinhosa da angústia*, seleção e introdução de Pedro Mexia, Lisboa, Guimarães Editores, 2000.

*Sibila*, o livro que lhe deu celebridade, não é um romance onde se mostram os “teoremas de Lacan e de Freud”, mas antes o retrato singelo da sua tia Amélia, vaidosa e dotada de qualidades inegáveis para a cozinha e outras tarefas. A ironia de Agustina consiste em mostrar que um romance deve ser lido e sentido como uma forma de vida, como se a literatura fosse vida e a vida literatura, o que significa que há um afastamento em relação a qualquer teoria que se vanglorie das suas abstrações. É, portanto, de pessoas e da vida; de mulheres reais e autênticas, que tanto fala a *Sibila* como os *Incuráveis*, um romance que Agustina nunca deixou de estimar. E é ainda a este propósito que a autora diz algo que nos interessa, ou seja, que tem uma aversão à *ideia fixa* e de que os seus leitores só se afeiçoaram a ela, Agustina, porque desprezam a *ideia fixa*. Escreve: “Porque não obedecem a uma ideia fixa os meus livros não obedecem a um plano”<sup>63</sup>. E mais à frente, numa expressão soberba: “Não há combate mais heroico do que o que travamos com a nossa interioridade”<sup>64</sup>.

Se a literatura tem um mundo fora dela, se há extratexto, é isso justamente que leva Agustina a insistir nessa ideia de vida. Há milagre da linguagem porque este jorra da exuberância da vida – e só assim podemos entender o intuito de Agustina. E se não há ideias fixas é porque há o princípio da incerteza que espicaça a sua

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 160.

mão quando escreve romances e ensaios. É difícil segurar o pensamento, fixá-lo e amarrá-lo a uma só ideia. Ou então: “Os inquietos pensamentos que são filhos da dúvida, são o que de melhor há para conduzir o aprendiz a ser mestre”<sup>65</sup>.

Nos seus romances, personagens e ações seguem-se a um ritmo vertiginoso. Por vezes, parece haver confusão nas personagens, na sua genealogia, caráter, atitudes, mas Agustina continua a escrever o seu romance como se fosse um efeito do seu sonambulismo. Numa peça jornalística saída no semanário *Expresso* em 24 de março de 2018, a jornalista, Ana Soro-menho, refere-se ao marido de Agustina, Alberto Luís, entretanto falecido, e à sua imensa cultura e cuidado nos textos que tinha a responsabilidade de preparar para edição. Se tinha um espírito de jurista ao exigir rigor e ordem, Agustina, em face do desespero e interpelação do seu marido perante o caos dos manuscritos que lhe dava a ler, respondia: “A vida é mesmo assim, não segue uma coerência narrativa”<sup>66</sup>.

Esta falta de coerência mostra-se no miolo da narrativa. Nos seus romances vemos as personagens a “pensarem”, a terem ideias, a monologarem e vê-se, de forma inusitada, aparecerem respostas de outras personagens. Não se trata de um diálogo, mas sim de um monólogo, de uma forma de pensar em voz alta que

acaba por ter uma resposta sem que haja efetivamente um diálogo. Esta aparente incoerência – esta resposta a alguém que está a pensar e não tanto a falar -, é habitual nos romances de Agustina. Mostra o tal efeito leviano que mencionámos em *A paixão da incerteza*, o ensaio que escrevemos sobre Agustina<sup>67</sup>.

“Existem muitas novelas que não são senão um desenvolvimento de quiproquós”. Era assim que se exprimia Viktor Shklovsky, um formalista russo que escreveu, entre outros, um livro intitulado *Teoria da prosa*. Num certo sentido, parece que as novelas têm de partir de equívocos, de confusões que surgem cada vez que se entende uma coisa contrária ao seu significado (quiproquós, precisamente). Também nos romances de Agustina há quiproquós, não só como ponto de partida e de chegada, mas originados pela forma como a autora se exprime. Às vezes parece que anda à cata de um sentido, como se a exuberância da linguagem quisesse dar conta dos fenómenos, da abundância do próprio mundo. Podemos então falar de efeito sofisticado, sem que tal indique qualquer censura ou desprestígio. Efeito sofisticado por existir um “prazer de falar”, de “falar por falar”, precisamente porque nada mais há senão esse tipo de fala.

Relembremos que os sofistas, para seguirmos uma reflexão da filósofa Barbara Cassin a respeito de Aristóteles, se esfor-

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>66</sup> In “Revista” do semanário *Expresso*, de 24 de março de 2018, p. 29.

---

<sup>67</sup> José Manuel Heleno, *Agustina Bessa-Luís. A paixão da incerteza*, Lisboa, Fim de Século Edições, 2002.

çaram por mostrar que não há uma substância ou essência em torno da qual gravitariam os predicados. Para eles, não há nenhuma substância. Como se fossem os predicados a criar um mundo, um mundo sem essência, justamente, ou antes, um mundo em que o que há são apenas predicções, ou seja, “o prazer de falar”. Ao inventar uma linguagem, Agustina não se furta a este efeito sofisticado, como se nos quisesse oferecer essa nova linguagem que produz, na sua exuberância, um novo mundo. É assim que a linguagem cria a realidade. Como está escrito em *Contemplação carinhosa da angústia*, “um universo sem caos seria um universo morto (...). O homem é instável e não tende à estabilidade. A cultura é a primeira a expressar-se como instabilidade pura (...)”<sup>68</sup>. Ou então: “A cultura tornou-se matreira e o espírito, em vez de vigilante, fez-se opinioso”<sup>69</sup>.

Podemos, para entendermos o efeito sofisticado, reler o que escreve sobre Bernardino Ribeiro ou Dostoievski, Camões ou Van Gogh. Poder-se-ia dizer que se serve destes autores para falar dos seus pensamentos, ou antes, que eles servem de pretexto para mostrar que o campo da literatura é infinito. O gozo da literatura, da escrita, eis o que move Agustina Bessa-Luís. A teoria do inacabado é, na verdade, o seu elogio – elogio do “não finito”, da dúvida e da incerteza<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>70</sup> Alusão à conferência na Universidade Nova de

Na verdade, Agustina fala dos lugares e dos autores de uma forma literária, como se trocasse o rigor hermenêutico por cogitações que assume serem pessoais e, por isso, mais perto da verdade, pelo menos da sua verdade (à maneira de Kierkegaard). É notório o gosto da escritora pela linguagem e pela forma como essa mesma linguagem, na sua exuberância e no seu excesso, na sua leviandade e graciosidade, ao mesmo tempo que mostra o mundo é capaz de criá-lo, como se o romancista fosse efetivamente um criador de mundos e a linguagem o permitisse e mostrasse.

Ora, um dos textos que nos desafia a compreender Agustina Bessa-Luís é *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, ensaio que o jovem Nietzsche escreveu no verão de 1873. Aí se fala no intelecto como dissimulação e pergunta-se se a língua será a expressão adequada de todas as realidades. O jovem Nietzsche, cético e audaz, decide-se então a fazer a história do universo, falando dessa criatura minúscula e presunçosa, o próprio homem, que se atreve a falar em verdade quando tudo o que há são relações multifacetadas, absurdas e misteriosas que acabam por se consolidar e apagar os trajetos que as fizeram nascer. É esta ênfase na metáfora que permite compreender a relação estética que se estabelece entre o mundo e o homem. Mais do que a verdade, o que há são metáforas, de proveniência incerta, que se cristalizaram em conceitos e

---

Lisboa, em 1983, sobre *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro.

acabaram por moldar o intelecto humano.

Há então uma estrutura retórica inerente a toda a linguagem. Mais do que um acrescento ou um ornamento, a língua é retórica, quer dizer, intrinsecamente manipuladora, possessiva, mas também graciosa e dançarina, pois tanto é capaz de torcer como de embelezar o que se reputa como factos. Se a essência da língua é retórica compreende-se que o poder da narrativa é mostrar essa festa dos signos – como atesta soberanamente os romances e as reflexões de Agustina Bessa-Luís. Aliás, a forma como mobiliza a cultura atesta essa pulsão enciclopédica, a um tempo leviana e insaciável, que leva a autora a procurar noutros lugares e noutros nomes um saber inextinguível<sup>71</sup>. Ao mobilizar inúmeros universos culturais, é de prever que os mundos que os romances de Agustina descobrem ou inventam tenham o seu quê de caótico.

Citemos a autora de *Breviário do Brasil*: “Uma cultura só pode ser observada como uma gota de orvalho que ilumine um interior pleno de formas e de cores”<sup>72</sup>. Ora, é alguém que “tem amor pela arte de contar” (a própria Agustina) que confessa: “Eu só tenho uma (vocação), que é escrever. Usar a palavra, dar-lhe vida, confiar

nela para que nela vejam verdades poderosas, como a de sermos destinados a coisas maravilhosas”<sup>73</sup>. É este amor pela escrita que assinala o amor pela língua e por aquilo que nela existe de imponderável, de vertiginoso, como se o mundo fosse um lugar de saberes incalculáveis porque de sensibilidades inumeráveis.

É por isso que o princípio da incerteza é consubstancial ao próprio mundo. As pessoas e os acontecimentos; a própria vida e a morte têm o seu quê de incerto, como se a metafísica se traduzisse num jogo que os seres disputam entre si. Daí que todos os romances mostrem o que já sabíamos: que o ser humano, pelo menos desde Ulisses e Dom Quixote, é aventureiro. Mas não só: vejam-se as façanhas de Gilgamesh, o herói sumério, os relatos bíblicos e as inúmeras narrativas míticas. Daí que a história se encarregue de desenvolver novas versões da aventura, como a aventura interior, por exemplo. Seria interessante, aliás, reler o livro de Jankélévitch: *A aventura, o aborrecimento, o sério*.

Ora, quando se fala em incerteza é também este lado aventureiro que se realça. A aventura é errância, perigo, inexperiência, ou seja, incerteza. Nunca sabemos como vai terminar uma aventura. Teremos, portanto, de relacionar o princípio da incerteza nos romances de Agustina com a noção de aventura. Incerteza de e nas personagens; errância interior, fragmentos e digressão (aventura) da própria escrita.

---

<sup>71</sup> Veja-se, por exemplo, o índice toponímico/geográfico e antroponímico em *Breviário do Brasil e outros textos*, (Babel, 2012) para termos uma noção dos lugares e autores que são profusamente citados.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 171 (texto datado de 30 de agosto de 1982).

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 195.

Ou então “desordem e travessura”, para parafrasear um texto que inicia *Conversações com Dmitri e outras fantasias*<sup>74</sup>. Se a desordem “é a sensibilidade da limitação”, ela é alimento e disponibilidade do espírito e é, portanto, essencial para exercitar a escrita.

Com efeito, sem a aventura da escrita não há romance. Não nos esqueçamos que a literatura muito deve ao aparecimento e generalização da imprensa. Com ela dá-se uma expansão do romance, capaz de desencadear efeitos miméticos, modelos e formas de vida que proliferam pelos cantos do mundo. Mas devemos insistir que o romance é onde se pode dar o milagre da linguagem, pois é a linguagem que, ao dar forma, ao descobrir ou inventar, nos oferece um mundo.

Contudo, podemos falar também na opacidade da narrativa, ou seja, e para nos servirmos de uma reflexão de Peter Lamarque, é importante compreender que a literatura não é meramente uma descrição do mundo, como se fosse transparente (como se fosse uma janela a partir da qual pudéssemos ver o mundo), mas possui uma opacidade que lhe é própria. Assim, a descrição e a linguagem são criadoras e capazes de, por si só, moldarem um mundo – daí a sua opacidade, precisamente. Por conseguinte, as descrições literárias não são aberturas para o mundo mas aquilo que, em si mesmo, é capaz de construir um mundo<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Lisboa, Relógio D’água, 1992.

<sup>75</sup> Cf., Peter Lamarque, *The opacity of narrative*, Lon-

Henry James, em “A arte da ficção”, refletia sobre a noção de romance ao afirmar que “uma novela é uma novela como um pudim é um pudim, e o que unicamente se pode fazer com ela é engoli-la”. Neste mesmo texto, datado de 1884, escreve ainda o romancista que “a única obrigação que podemos antecipadamente impor a uma novela, sem incorrer na acusação de arbitrariedade, é que seja interessante”<sup>76</sup>. Ora, sabemos que a preocupação com a teoria da novela foi uma das obsessões de Henry James. Os prólogos que escreveu para os seus romances e textos como “A arte da ficção” ou o “Futuro da novela” são indícios dessa inquietação. Assim, e para além do apelo à experiência, ao ponto de vista, à necessidade de estar atento e de escrever sobre o mundo, James estimula-nos a pensar o mais simples: que é pelo facto de o mundo ser incerto que há romances. Ou seja, ao ser interessante torna-se incerto e vice-versa.

É aliás esta incerteza que leva o romancista a abraçar uma descrição sem temer que ela possa ser estranha ou até desagradar a certos leitores. James nunca pensou que um romance fosse destinado a todos os leitores, mas apenas àqueles que acabassem por comungar com a atmosfera que o romance propicia. É esse interesse que leva um leitor a procura determinados romances e a afastar-se de

---

don. New York, Rowman and Littlefield, 2014.

<sup>76</sup> Cf. Henry James, *El Futuro de la novela*, Madrid, Taurus Ediciones, 1975 (as citações correspondem, respetivamente, às páginas 16 e 21).

outros. Mas isso, convenhamos, justifica o tal princípio da incerteza que percorre todos os entes, justamente o que permite escrever romances como se se tratasse de uma forma de dar um sentido aquilo que, se assim não fosse, seguramente que seria mais difícil de compreender. Ora, esta incerteza tanto está no exterior como no interior dos próprios entes. Daniel Roper, uma das personagens de *Joia de Família*, o primeiro volume de *O princípio da incerteza*, diz o seguinte: “Ser-se desconhecido (e todos o somos, mais ou menos) não há nada de mais inquietante. O princípio da incerteza começa aí”<sup>77</sup>.

Ora, mesmo que o mundo dos romances de Agustina seja, amiúde, um mundo de burgueses, povoado de lavradores arruinados, loucos, a viverem em casas apalçadas para os lados do Douro – e, por conseguinte, um mundo já desaparecido ou que tem algo de anacrónico – é, mesmo assim, um mundo onde há perversidade e coragem, cinismo, aventureirismo e vontade de ser, tantas vezes de profundo e controverso sentido ético. Mas neste mundo há, seguramente, indivíduos. Quando fala deles trata-se de pessoas, com a sua identidade e a sua unicidade. Se cada indivíduo é único, disse-o Kierkegaard, Agustina mostrou-o nos seus romances.

Das inúmeras entrevistas que Agustina Bessa-Luís foi concedendo ao longo da vida, detenhamo-nos na que dá ao “DNA”, suplemento do *Diário de Notícias*,

---

<sup>77</sup> Agustina Bessa-Luís, *O princípio da incerteza. Joia de família*, Lisboa, Guimarães Editores, 2001, p. 128.

quando está prestes a fazer oitenta anos.<sup>78</sup> Tentemos então compreender o mundo de Agustina. O mundo de uma romancista de quem se cita frequentemente uma das frases de *Um cão que sonha*: “Nasci adulta, morrerei criança”? De facto, a inocência parece ser a palavra crucial. Inocência que é uma forma de sensibilidade que se vai perdendo. E perde-se porque vamos sentindo medo, que mais não seja porque pressentimos que o perigo pode aparecer a qualquer momento. Contudo, dizer que as crianças não têm medo só pode ser dito como uma espécie de efabulação da infância. A não ser que pormenorizemos a intenção de Agustina: viver inocentemente é viver intensamente, numa espécie de olhar maravilhado pelas coisas e pessoas.

Recordemos certas expressões da entrevista referida: “Quando somos crianças – diz Agustina –, há um estado genial e de inocência absoluta em que o medo não limita. Depois, todo o trajeto que se faz na vida é acompanhado pelo medo. O que o ser humano projeta como paraíso perdido é essa liberdade sem medo, esse estado de inocência em que não há medo”. Quando também se diz que a velhice é repugnante, é porque se perdeu esse estado de inocência, o que também indica que se perdeu o desejo. Agustina sabe bem que a inocência é o desejo na sua expressão superlativa: desejo de viver e de se aventurar ou, numa palavra, de viver e sentir a liberdade.

---

<sup>78</sup> Entrevista de Anabela Mota Ribeiro, publicada no “DNA” em 21 de setembro de 2002.

Em a *Contemplação carinhosa da angústia* afirma-se o seguinte: “Quando seguimos o trajeto da interioridade, vai sendo suprimida a desordem e o medo, até se encontrar o rosto eterno que cada ser humano tem consigo”<sup>79</sup>. O medo é uma preocupação constante na reflexão de Agustina, como se não fosse fácil vencê-lo. Citando *Os Demônios* de Dostoiévski, escreve a autora que “quem suprima a dor e o medo, esse será um Deus”<sup>80</sup>.

### 3. Do mundo fechado à ronda da noite

Partamos de três romances de Agustina para exemplificar as reflexões transatas. Escolhemos, deliberadamente, romances que assinalam momentos importantes da carreira da escritora. Começamos com a *Sibila* (1954) que ao iniciar-se com uma referência à reconstrução de uma casa, devido a um incêndio por volta de 1870, serve de pretexto para nos introduzir num mundo onde as personagens se sucedem vertiginosamente. Na verdade, a casa da Vessada, que tem como protagonista Joaquina Augusta, conhecida por Quina, é o centro de um romance no qual as personagens se sucedem como se estivessem num teatro. O romance termina como se inicia, como se de um anel se tratasse. Dir-se-ia que

se trata de *figuras*, ou seja, de pessoas que vão aparecendo à boca de cena, das quais um narrador vai tecendo a genealogia, o caráter, sucessos e insucessos, a ponto de compreendermos que há uma figura que assume o protagonismo: Quina, a sibila, conselheira das coisas visíveis e invisíveis. Como escreve o narrador, “aos poucos, a casa da Vessada ficou entregue nas mãos de Quina, e ela foi considerada senhora absoluta dentro aquele reino de campos, moinhos (...)”<sup>81</sup>.

Neste emaranhado de figuras, se Quina vai ganhando densidade é porque se destaca de todas as outras. É interessante relembrar que o “dom” de Quina surge depois de adoecer, por volta dos quinze anos. Assim, é o próprio narrador que responde às nossas dúvidas: “E, contudo, que fora a vida de Quina senão um constante combate com a obscuridade, que fizera ela senão aspirar a ser «diferente dos outros» e cumprindo, para isso, a mais árdua e humana das batalhas?”<sup>82</sup> Ao mostrar o poder de Quina é a sua espiritualidade ou misticismo que é reafirmado, embora o narrador nos persuada que tal poder não contraria a “ vaidade e a fraqueza” de Quina, até a sua “pouca inteligência”. Esse poder, que Germa, a sua sobrinha, vai reconhecendo (como se todos nós a acompanhássemos nesse reconhecimento) consiste precisamente

---

<sup>79</sup> Agustina Bessa-Luís, *Contemplação carinhosa da angústia*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 117.

---

<sup>81</sup> Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, p. 56.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 103.

na superação da vaidade ou fraqueza, *pois só um espírito superior é capaz de superar as suas fraquezas* (e é superior justamente por isso). Quina é então demasiado humana; tem um relacionamento difícil com os irmãos, com Germa, apenas Custódio lhe merece um carinho especial no fim da vida. Quando o narrador escreve que “a fibra mais recôndita do seu ser (de Quina) era a ternura – a mais bela e a mais rara ternura”<sup>83</sup>, compreende-se que sobressaia do fundo desta personagem uma força que nos sensibiliza. Mas a verdade é que o caráter de Quina é feito de virtudes e defeitos, de fragilidades e teimosias, o que lhe dá um toque de incerteza, de dúvida. Quem foi, na verdade, Quina? Com certeza que é diferente para cada leitor, mas é-o realmente para Germa e Custódio, para Abel e João, para Estina e Narcisa Soqueira. É esta multiplicidade, esta incerteza, que acaba por dar um fulgor ao romance.

Já em *Mundo Fechado*, primeira novela de Agustina Bessa-Luís, publicada em 1948, se anteviam preocupações que serão ulteriormente desenvolvidas e aperfeiçoadas. Neste romance relata-se a história de Pedro, um jovem doente que repousa alguns dias numa aldeia na qual tem por hábito passar férias. Sem que nada se saiba dos seus pais, o jovem é protegido por umas tias como sendo o seu “menino”. Contudo, Pedro é um jovem inadaptado,

fechado no seu próprio mundo e afastado dos que o rodeiam. Daí que todos os mundos estejam fechados, não apenas o mundo rural, encerrado nele próprio, como o mundo em que cada pessoa se encontra. Nem os jovens citadinos que frequentam a aldeia, nem Teresa, uma pobre jovem viúva que sensibiliza Pedro, compreendem e são compreendidos por ele. Há, assim, uma ideia de incomunicabilidade entre os seres que se encontram como se fossem esferas separadas e incapazes de se tocarem, a não ser de forma circunstancial, sem promessa de durabilidade.

É assim que esta ideia de incomunicabilidade e a convicção de que cada indivíduo é um indivíduo – certezas que tanto aproximam a escritora de um filósofo como Kierkegaard – acabará por se manter ao longo dos seus romances. Mas não só. Também a descrição do mundo rural e a atmosfera que lhe é peculiar, para além do contraste entre os pobres e os “meninos”, aqueles que gozam de um estatuto especial e são tratados pelos camponeses como senhores, acabará por deixar rastros nos seus romances. Relembremos que Pedro é um jovem doente, culto, coisa que a narradora acaba por ter gosto em mostrar, quer citando nomes como Nijinsky, o famoso bailarino, os pintores Watteau ou Rembrandt, ou filósofos como Nietzsche. Enfim, há sempre um pretexto para que o narrador mostre a sua cultura, sem se eximir a descrever uma personagem que, mesmo habitando um mundo que conhece bem - o mundo rural -, tem no entan-

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 164.

to referências de uma cultura “cidadina”. Este tipo de narrador parece que gosta de ostentar a sua cultura, como se considerasse que a sua sensibilidade é a ruralidade e a atmosfera que a exprime, e houvesse também um apelo a uma cultura que deve ser referida para ostentar o saber do próprio narrador.

Pedro é, no entanto, um jovem doente que reconhece a sua solidão e incompreensão. Alguém para quem tudo parece absurdo e sem importância alguma; alguém que se refugia momentaneamente num mosteiro depois de ter estado com uns jovens cidadãos que não o aceitam como amigo, e que, nesse mesmo mosteiro, pensa que tem “uma dor profunda”, pois “a mágoa ardente e que lhe parece irremediável, e por isso mesmo mais intensa, persistia dentro de si”<sup>84</sup>. Por conseguinte, os mundos fechados são mónadas que, tal como as leibnizianas, vêm o mundo a partir da sua perspectiva; mónadas sem janelas mas nas quais tudo se reflete e se fecha em si próprio. O mistério de cada indivíduo e, por isso, a sua incerteza, são sinais que se repetirão na prosa de Agustina. Quanto mais indivíduos mais incertos.

Ora, também no último romance de Agustina, *A ronda da noite*<sup>85</sup>, acaba por sobressair a noção de incerteza. Com efeito, mais do que dizer que há um protagonis-

ta - que tanto poderia ser Martinho Dias Nabasco, como a sua avó, Maria Rosa, para não falar de “A ronda da noite”, o quadro de Rembrandt que tem um papel crucial na narrativa -, mais do que qualquer uma destas personagens, o essencial é a incerteza em relação ao verdadeiro protagonista e a forma como as personagens se interrelacionam. A primeira incerteza começa por não se saber quem é Martinho Dias Nabasco. Filho de Paula e neto de Maria Rosa Nabasco, o narrador começa por nos confidenciar que “como Proust, Martinho Dias Nabasco crescera entre duas mulheres que o amavam. Era um amor sujeito a mudanças, como tudo na vida”<sup>86</sup>. Ora, no seguimento da narrativa pomos em dúvida a primeira afirmação e reforçamos a outra, ou seja, Martinho foi verdadeiramente criado pela sua avó materna desde muito cedo, pois a mãe casou pela segunda vez e teve filhos desse segundo casamento, deixando Martinho ao cuidado da avó materna. No terceiro capítulo da obra põe-se até a dúvida se Martinho não teria sido “uma criação de Maria Rosa”<sup>87</sup>.

Contudo, o facto de ser um amor sujeito a mudanças ajuda a compreender o epíteto de mutante que o narrador emprega variadíssimas vezes ao descrever Martinho. A incerteza sobre saber quem é mantém-se ao longo de toda a narrativa. Tanto se diz que Martinho é “um incolor

---

<sup>84</sup> Agustina Bessa-Luís, *Mundo fechado*, Lisboa, Guimarães Editores, 2004, p. 66.

<sup>85</sup> Agustina Bessa-Luís, *A ronda da noite*, Lisboa, Guimarães Editores, 2006.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>87</sup> Cf., p. 104.

com ideias”, uma “alma nobre e simples”, um “desconhecido” sem identidade pública, um “presumível homossexual”, um “parasita, mas um parasita pensante”<sup>88</sup>, enfim, como escreve o próprio narrador, “um tipo humano em que caberia uma multidão de personagens de ficção”<sup>89</sup>. Compreende-se então que Martinho seja um mutante, como pensava outra personagem (Webster), alguém tão estranho e difícil de compreender que aos trinta anos não tinha ainda casado e não mostrava um interesse particular por mulheres, embora não as desdenhasse. Acabou por casar com Judite embora esta acabasse por abandoná-lo.

Se acrescentarmos a esta descrição a incerteza que também se aplica a Maria Rosa, entende-se que o narrador de *A ronda da noite* nos quer transmitir uma impressão de fragilidade e de inconstância nas relações humanas, particularmente aquilo que cada um é. O quadro de Rembrandt reforça claramente esta perspectiva. Se ao longo de toda a narrativa é mencionado, descrito, analisado e reanalisado, o intuito é mostra que as personagens se compreendem a partir dele e vice-versa. Por exemplo: o quadro serviu a Martinho de estudo “antes que soubesse ler e contar” quando estava exposto numa das paredes da sala da *Casa do Cão* (nome pelo qual era conhecido o chalé). Ora, a verdade é que Martinho Nabasco interpreta a sua vida

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 87.

a partir das figuras da “Ronda da noite”, de tal modo que até a sucessão de figuras (dezoito) no quadro, para além do capitão e do tenente, servirem de pretexto para várias reflexões. Ora, a confiar no narrador, Maria Rosa odiava a *Ronda da noite*<sup>90</sup>. E, numa ambiguidade que é típica nos romances de Agustina, suspeita-se até se Maria Rosa não seria de facto “a verdadeira mutante”.

O clima de incerteza transparece em toda a narrativa. Não apenas sobre o que é efetivamente o quadro de Rembrandt – ele próprio incerto, dotado de uma história complexa e misteriosa – como o papel que o quadro tem na compreensão da narrativa e das suas personagens. O quadro foi legado por herança a Filipe Nabasco e houve tempos em que esteve enrolado como um tapete por cima das cavalariças. Se o romance termina com o apagamento das figuras da tela e o seu desmembramento, tal mostra a ironia da narrativa, como se o fim do romance fosse também o fim de *A ronda da noite*, quadro de Rembrandt.

Se Quina é marcada pelo signo da incerteza, pois podemos acabar de ler o romance e interrogarmo-nos quem é ela, também o são o Pedro de *Mundo Fechado* e as personagens de *A Ronda noite*. Neste último caso, o domínio da incerteza alastra-se e estende-se a várias personagens.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 99. Contudo, “quando Filipe Nabasco (o marido de Maria Rosa) morreu, Maria Rosa decorou de novo a casa. Pendurou *A Ronda da Noite* na entrada, que ampliou por esse motivo” (p. 106).



## A INCIDÊNCIA VERTICAL DO DIVINO E AS SUAS CONSEQUÊNCIAS ÉTICAS

JORGE CUNHA

O trabalho que vamos apresentar sofre de uma dupla temeridade<sup>91</sup>. Primeiro, evoca a obra de Agustina no seu todo, quer temporal quer no conjunto do corpus. Estamos conscientes de que seria necessário fazer muitas distinções. De facto, um texto dos começos da sua actividade de escrita não pode ser lido com os mesmos olhos com que se leem as suas últimas produções. A segunda temeridade é fazer trabalho de teólogo sobre uma obra literária. Esta requer certamente uma longa explicação que não faremos neste momento. Passar de um texto ficcional para um texto teológico é um salto demasiado grande. E, no entanto, seria falta de ousadia de quem faz teologia deixar fora do seu horizonte uma literatura tão cheia de vivido como é a de Agustina. Mónica Baldaque, citando

“O livro de Agustina”, lembra o provérbio judaico: “O homem pensa; Deus ri”. Este riso de Deus desempenha um grande papel no mundo ficcionado de Agustina. Disso, não pode haver dúvida. No mesmo livro a autora confessa sobre a sua escrita: “Escrever, entrar no coração das pessoas, beber-lhes o sangue, avançando sempre, criando enredos e fazendo saltar as personagens das páginas. Há pouca gente que percebe que é uma espécie de danação em que, às vezes, se tem encontros com Deus”. Por isso, sem uma análise teológica, mesmo que limitada como a deste escrito, o estudo de Agustina ficaria também ele inacabado. Além disso, recorde-se que a fonte principal da teologia, a Bíblia, é fundamentalmente um texto narrativo. Também no estudo das Escrituras, ocorre passar da narrativa das vivências humanas do divino, a uma tentativa de nomear Deus. É que tentaremos fazer no texto que segue. O nosso propósito é duplo. Por um lado, tentaremos mostrar como a presença divina se manifesta nos interstícios das biografias humanas, mesmo que elas pare-

---

<sup>91</sup> O texto corresponde à conferência proferida no Congresso “Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís”, que teve lugar na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, a 15 de Outubro de 2014 e que não chegou a ser incluído nas Actas entretanto publicadas.

cem dar-se muito longe dessa ocupação ou preocupação. Por outro lado, uma vez que o nosso propósito é também de teologia moral, tentaremos mostrar como a aparição do divino transforma a biografia dos personagens. Mais em concreto, tentaremos mostrar como Agustina formula uma ética que se interpõe como interrogação, estímulo e crítica da moral da sua intriga narrativa. Procederemos da periferia para o centro da obra, quer dizer, deixar-nos-emos guiar pela impressão inicial para daí passar ao elemento estruturante do conjunto da narrativa. Pelo caminho, faremos referência a algumas propostas filosóficas que nos parecem aptas para ajudar no esclarecimento da trama narrativa da autora.

## 1. O palco da imperfeição

A obra ficcional de Agustina é uma longa e paciente variação sobre a imperfeição do real. Em que sentido se pode tomar essa imperfeição? Mundo inacabado? Dualismo moral em que o mundo é obra de um deus menor ou mau? Visão niilista da realidade? Pessimismo radical da tradição celta? Vamos deixar para já esta tentativa de classificação.

Tomamos a imperfeição como ela aparece à primeira vista. O mundo ficcional de Agustina é um palco variadíssimo de onde desfilam tipos de gente medíocre, ambiciosa, maldosa mesmo, onde é raro encontrar alguém que se ofereça à consideração do leitor como modelo positivo de humanidade. Se exceptuarmos o

“Santo António”, quase não encontramos personagem que mereça ser dado como exemplar de uma vida que valha a pena ser vivida. Muito menos, se pode falar de personagem que incarne a santidade, a afinidade com o divino ou que viva da caridade. Por isso, ocorre perguntar como seja possível uma abordagem teológica, a ser justa esta observação generalista. Da maioria das personagens de Agustina, parece justo dizer o que Sophia diz dos que “não temem Deus nem a lei dos homens imperfeita”, ou seja, “que vivem e morrem aquém da liberdade”.

Esta impressão pode ser ilustrada de diversos modos. “O Búzio” dos “Contos Impopulares” vive uma existência sonambúlica que parece impedi-lo de conhecer, de verdade, seja o que for e de fazer um juízo escorreito sobre o que se passa à sua volta. “Estava doente. Dormitava e, mesmo sob as pálpebras fechadas, recebia a impressão vermelha e azul do anúncio luminoso projectando ondas bruscas de luz quente, luz fria. O quarto estava escuro”<sup>92</sup>. Esta descrição parece ser, de um certo modo, estendida ao ambiente geral da obra. A realidade é uma espécie de plasma informe de onde vai emergindo, com grande dificuldade, o mundo das personagens, que vão sendo moldadas pela imaginação criadora da artista. Mas a escrita, que se detém sobre a imperfeição, não parece muito ambiciosa no sentido de caracterizar o ponto de chegada do

---

<sup>92</sup> *Contos Impopulares*, Lisboa, Guimarães Editores, 41984, 9.

mundo, ou seja, a perfeição. Move-se, de preferência, a descrever, sem descanso, o que lhe aparece diante do olhar e que, em geral, não é glorioso.

Esta melancólica visão da existência não é propensa ao crescimento de caracteres com força moral. Vejamos este passo: “Não se sabe se a melancolia faz os homens propensos às boas acções. Decepcionado como estava com a política, jazendo nos escombros do sector monárquico, Tomás Pereira de Ayala somou à sua depressão uma tendência mística que a família tomou por amolecimento cerebral”, escreve no “Comum dos Mortais”<sup>93</sup>. A melancolia nem é propensa às boas acções nem é boa a mística a que dá origem. É o abismo do presente chamando o abismo da alma. A ficção de Agustina não é dada a escrever sobre a redenção do género humano. A matéria-prima da sua escrita é o magma originário do mundo social, moral e espiritual, um espécie de magma informe, de mundo caótico sobre o qual o voo de ave do espírito vai, a custo, tentando criar um cosmos.

## 2. O religioso anómico

A vivência do religioso não constitui excepção a este dado originário da obra de Agustina. Como demonstrou Maria Luiza Sarsfield Cabral, a obra está povoada de uma sagrado que, segundo essa estudiosa,

---

<sup>93</sup> *O Comum dos Mortais*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998, 13.

“não guarda a distância”<sup>94</sup>. Basta vermos este passo de “O comum dos mortais” para mostrar como o religioso participa do ambiente pessimista que constitui o húmus originário. “Ao mesmo tempo que se erguia da areia o castelo dos Ayala, com duas torres redondas e um jardim de goivos brancos, a igreja do Coração de Jesus também ganhava proporções ambiciosas (...) Justamente no tempo em que floresceu o castelo dos Ayala, a Senhora de Fátima fez a sua aparição triunfal na capela e S. José, a mais recente casa de culto e que foi frequentada pela burguesia mais notável. A senhora de Fátima, rodeada por uma silva de flores que se iluminava com luz eléctrica, tinha uma beleza casta e um pouco mesquinha, conforme o ideal da cultura burguesa a cujo arraial pertencia. O conselheiro Ayala não se mostrou convencido com a nova consagração pela Igreja de uma Virgem controversa e, no seu entender, elementar como símbolo cristão. Em casa dele continuou-se a venerar a *Pietà* ou a Dolorosa, que tinha sempre aos pés uma lamparina acesa a despedir um clarão mortiço sobre o manto roxo (...) que lhe dava um aspecto soberbo no meio da tristeza e a lividez do rosto”<sup>95</sup>. Uma religião natural, pois, feita de superstição e de pequena racionalidade para uma sociedade de seres de humanidade pouco defensável. Ambos, a sociedade e a reli-

---

<sup>94</sup> M. L. SANSFIELD CABRAL, *Manter a distância. A dimensão religiosa na obra de Agustina Bessa-Luís*, Lisboa, UNL, 1993.

<sup>95</sup> *O comum dos mortais*, 10.

gião, sem humanidade nem divindade.

Como interpretar este mundo sem realidade? “Faltam-nos muitas coisas para que Deus nos falte”, escreve Agustina num texto sobre Inácio de Loyola, citando Inácio de Antioquia, um autor dos começos do cristianismo<sup>96</sup>. O que nos falta então para sermos humanos e para sermos divinos? Esse é o nosso problema. Será que a obra de Agustina não tem um outro nível de realidade para lá desta mais imediata? Somos de parecer que sim. M. L. Sarsfield Cabral analisou-a na base da distinção entre “má distância e boa distância”. É um caminho interessante. Mas, teologicamente falando, teríamos alguma objecções a esse caminho. Realmente, a metáfora espacial tem algumas virtualidades para uma aproximação ao divino. Porém, a transcendência e a imanência do divino não são duas grandezas mensuráveis ou justaponíveis, como eram vistas sob a forma gradativa de diferença entre natureza e sobrenatural. Por outro lado, a distância, boa ou má, tende a situar-nos num mundo de etiqueta um tanto passadista. Deus e o mundo encontram-se na complexidade do espírito humano, numa proximidade que dificilmente pode ser expressa por essa deferência de guardar distâncias. Vamos, por isso, tentar outra abordagem. A obra de Agustina está cheia dessa delicadeza de encontro inesperado e imanente entre o ser humano e o divino. Vamos tentar ver como isso acontece.

---

<sup>96</sup> *Contemplação carinhosa da angústia*, Lisboa, Guimarães, 2000, 359.

### 3. A ad-oração do sentido

Nos seus preciosos volumes sobre a desconstrução do cristianismo, o filósofo J.-L. Nancy nota que o despertar do espírito é intermitente, assim como, no dizer de S. Freud, o nascimento de um ser humano é acção para toda a sua vida<sup>97</sup>. “O homogéneo é aberto por uma heterogeneidade subtraída a toda a homologia (...) Este despertar é intermitente, nós não permanecemos nele, ou pelo menos ignoramos que permanecemos aí, num outro registo de duração e sobre uma outra cadência de existência, se comparada com aquela para que estamos homologados. Mas esta intermitência ritma a nossa existência, pois sem ela não seríamos falantes (...). Pois sabemos, pelo facto de sermos falantes, que a linguagem se endereça e nos endereça a este exterior da comunicação e da significação homogénea”<sup>98</sup>. Este reverso do homogéneo não é uma face invisível do mundo, nem a “coisa em si”, nem um ser ou um ente. “Na verdade, não é um reverso: é um ad-verso do próprio real, é o real voltado, como tal, para nós, aberto a nós e à abertura do qual nos endereçamos. Está aqui o que chamamos adoração: palavra dirigida àquilo mesmo que a palavra sabe não existir acesso”<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> J.-L. NANCY, *L'Adoration. Déconstruction du christianisme*, 2, Paris, Galilée, 2010.

<sup>98</sup> NANCY, 10.

<sup>99</sup> NANCY, 10 s.

A nosso ver, o acesso do verdadeiro religioso, do mundo teológico, da obra de Agustina tem um acesso por este caminho. Há nela, esta magia do endereço, esta retórica genial que apela desde fora e dá acesso à heterogeneidade divina do real. Lembremos que Agustina tem sido classificada, por vozes muito autorizadas, como uma escritora barroca. E isso está longe de ser uma tributo depreciativo. O Barroco é uma idade de esplendor do visível e do caminho como que teatral para chegar ao real. Em Agustina, o barroco pode ser isso mas de maneira genial. Quanto a nós, esse esplendor manifesta uma profunda imanência do real absoluto, mostrado nos interstícios da torrente expressiva de que falámos anteriormente.

Jean-Luc Nancy nota, com propósito, que o tempo que vivemos é um tempo de desapropriação. Os seres humanos apresenta-se como desapropriados de si mesmos. Desapropriados, não se sentindo confiados aos deuses nem à ciência, como foi no passado remoto ou recente, mas no sentido de não encontram em si a confiança. As realidades que davam confiança (Deus, mistério, além) deixaram de ser úteis e, pior que isso, deixaram de fazer sentido. Sente-se uma saturação da história e a permanência do sentido entra em estado de síncope. O sentido deixou de fazer sentido. E também perdeu o sentido todo o tipo de discurso soberano ou hegemónico, seja moral, seja político, seja mesmo teológico. A obra de Agustina mostra, até à saciedade, esta perda de sentido.

O nosso filósofo de Estrasburgo fala da cultura de hoje como de uma “adicação” e de uma “abdicação”. Na sua origem etimológica, a adicação era a confirmação de uma afirmação. Por sua vez, a adoração (de ad-orare, oração, oratória) é um falar endereçado a alguém (a um auditório). J.-L. Nancy vai aproveitar estes elementos para fazer um diagnóstico e para encontrar uma cura. O diagnóstico é a caracterização da nossa cultura pela “adicação”. Esta palavra exprime todo o tipo de dependências que acompanham os nosso dias: dependência de ecrãs, de drogas, de comidas, de dietas, de imagens, de sexo. Para lá da patologia que anda associada a este fenómeno, há também um facto interessante que é a passividade que se dispõe a receber, a ser transportado por ou para um exterior a uma expectativa de ser alterado, tocado, afectado pela exterioridade. Aqui, para o autor, pode radicar a percepção do sentido pela cultura de hoje. A adicação fala da relação a algo tangível, apropriável, um algures que pode abrir o presente que desejamos abandonar. Por sua vez, a adoração “designaria uma relação a uma presença que não é para fazer entrar no ‘aqui’, mas, pelo contrário, que se trata de conhecer e de afirmar como essencialmente ‘algures’, abrindo o ‘aqui’. Não é, portanto, uma presença no sentido corrente da palavra. É a presença não de qualquer coisa, mas da abertura, da brecha, da escapadela do próprio ‘aqui’”<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup>NANCY, 18.

Esta proposta de compreensão da cultura de hoje é muito certa para interpretar a obra de Agustina. Vamos, por isso, tomá-la como via de acesso para o divino e suas consequências éticas.

#### 4. A incidência vertical do divino

Na obra de Agustina, o religioso é incluído, como já vimos, no mesmo espaço de saturação de sentido que todas as outras realidades. Porém, existe, mais profundamente, uma emergência do divino que é localizável em muitos momentos da sua longa produção.

A metáfora da “pousada” ou da “estalagem” anda ligada a esta incidência vertical do estranho que porta o sentido desde algures. Em “O Sermão do Fogo”, na alegoria da Estalagem dos Poderosos, aparece alguém inesperado que “chega um dia à estalagem, senta-se com o guarda-chuva entre os joelhos, tem um ar de quem não fica muito tempo e de trazer apenas um recado de longe, de longe (...). Todos se entreolham e perguntam: - Quem é este? Não o tínhamos visto...Que Deus é o dele?”<sup>101</sup>.

Este intruso pode ser visto como a metáfora da incidência vertical do divino. Com efeito, o divino não provém de uma dedução racional, não está latente no mundo, acessível às forças humanas. É uma graça imerecida. Como diz noutra lugar:

---

<sup>101</sup> *O Sermão do Fogo*, 63.

“E tu, Deus, absurdo saber, muito para além da aventura da palavra, culminância e rito insuportável, chamarás o templo do ser a cumprir a sua verosimilhança”<sup>102</sup>.

Nos “Contos impopulares” há também uma significativa referência a uma “pousada”<sup>103</sup>. Um estranho, apenas apelidado de “L.”, sem outro nome nem outra apresentação, chega a uma vila desconhecida, em dia de feira, e procura, significativamente, “atravessar a margem do jardim público”. Dirige-se a uma rapariga, mas a interpelação “de maneira nenhuma a interessava” e, por isso, “guardou silêncio por um espaço infinito”. Foi uma tarde, uma noite e uma manhã. Depois disso, nada ficou como dantes. Mas a interpelação não foi ouvida. Este personagem tem a altitude e a solidão do Zaratustra de Nietzsche ou talvez também a de outro personagem que apareceu nas margens do Lago da Galileia.

Não se pode deixar de fazer referência a outro momento, a nosso ver genial, dos mesmos “Contos Impopulares”. O título é sintomaticamente “No caminho de Emaús”<sup>104</sup>, em alusão directa a uma das mais complexas narrativas do Evangelho segundo Lucas (Lc 24) sobre a manifestação de Jesus Cristo ressuscitado aos crentes desanimados do fim séc. I. Alguém, que não tem nome, apresentado

---

<sup>102</sup> *A Dança das Espadas*, 243.

<sup>103</sup> *Contos Impopulares*, 27-44.

<sup>104</sup> *No Caminho de Emaús*, in *Contos Impopulares*, 95-104.

como homem de negócios e crente no progresso e na técnica, segue num veículo motorizado, descrito com imagens alusivas à vida animal (“abdómen de abelha metalizado”, produz zumbido de vespa), numa tarde de grande calor (“uma hora de canícula”). Para quem é sensível ao universo bíblico, esta ambiente é propício à experiência religiosa, como foi no caso da aparição dos Anjos a Abraão. “Com o olhar arguto de labrego, ia calculando valores de jeiras, profetizando colheitas, invejando... Ele fazia parte dessa classe de gananciosos prudentes... Era um homem cheio de virtudes medianas... Era um homem de negócios...”. A certa altura pergunta-se “Onde estarei eu?”. Foi então que o inesperado começou a ter lugar. Dirigiu-se à Loja do Bento, em busca de negócios de ferragens, ou talvez para “matar saudades de si, não do Bento”, diz à estalajadeira, esposo do dono da loja. Mas o encontro decisivo foi com alguém que divisou com surpresa e lhe disse “Boa tarde!”, numa voz comum e, no entanto, significativa. Fitou-o com olhar interesseiro. O diálogo foi-se complicando até que o desconhecido diz: “Estão a acontecer uma porção de mortes... Ainda há pouco tempo estava fechado numa cela, e tinha como única ocupação medir o tempo...”. O viajante comum entendeu que tinha estado preso. “Soube o que era estar morto, mas agora...”, afirma o desconhecido e deixa a afirmação em suspenso. De facto, trata-se de uma série de mal-entendidos em que vai emergindo a misteriosa iden-

tidade do desconhecido. Por fim, afirma claramente: “O tempo, essa abstracção que une os homens criou um círculo fechado à minha volta. ‘Estou vivo’, digo. Mas onde? Em que lugar, em que futuro ou em que passado? Os homens não são meus vizinhos no tempo, porém eu estou vivo, sou a ressurreição e o êxtase, e eles são uma esperança”. A este ponto, o viajante estremeceu. E perguntou atônito: “Quem é você?” E a aparição do divino fica em suspenso. A sequência trivial da narrativa, com a intervenção da estalajadeira não tem mais qualquer sentido, pois houve uma interrupção fatal para a personagem. Nada fica como dantes.

Este texto de Agustina é um dos seus primeiros livros. Mas esta escrita de juventude vale para todo o percurso da escritora. Deste ponto se pode dizer o que Jean Guitton diz da santidade que, na mulher, é um fenómeno de juventude. Agustina colocou, desde os inícios da sua escrita, as bases da sua teologia.

Damos mais um exemplo, de uma obra muito distante no tempo. A certa altura de “O Comum dos mortais”, eis o que a autora faz dizer ao mal-amado Marcos de Bodiosa, possuído doentamente pelo fantasma da mãe: “Começou a praticar sobre o fenómeno da ressurreição. – É o grande milagre oferecido ao mundo. Primeiro, o homem era imortal, depois obteve a graça da Ressurreição. A criação foi um acto de espírito; a ressurreição foi um acto de amor. – Acreditava que, se o amor fosse absoluta adoração, tinha o poder de

ressuscitar”<sup>105</sup>. Mesmo um tanto a contrassenso, podemos ver aqui uma compreensão teológica do mundo. O mundo comum é uma criação de Deus, mas em vista da ressurreição. O presente, disforme, está, apesar de tudo, inseminado da perfeição que vem a ele, incoativamente, desde o porvir absoluto da ressurreição. Este porvir absoluto entra na vida do mundo pelo advento do sujeito à liberdade. Por sua vez, os crentes cristãos dão nome de fé a este momento inovador da liberdade.

Agustina parece ter-se formado na escola de Teilhard de Chardin, com a sua visão evolutiva do mundo, atraído desde o ponto ômega da história. O cristianismo é chave dessa compreensão do mundo. Mas tudo está ainda no início. “A educação da fé pressupõe uma experiência em Cristo. Essa experiência apenas começou; tem sido até agora um balbuciar, quase direi um tempo de blasfêmia”, escreve um dia Agustina, num texto não ficcional<sup>106</sup>.

## 5. As incidências éticas

A ética pode ser vista como descrição final da bondade da pessoa, ligada aos outros, incluída no âmbito da instituição justa. Mas pode ser também vista como norma da vida pessoal e social. No primeiro caso, trata-se daquilo que é bom.

---

<sup>105</sup> *O Comum dos mortais*, 82.

<sup>106</sup> *Contemplação carinhosa da angústia*, 347.

No segundo caso, trata-se daquilo que é obrigatório. Neste segundo sentido, falamos, de preferência, de moral. A construção do mundo em liberdade é feita destes dois aspectos. A moral é a normativa vigente num dado contexto. A ética, por sua vez, interage com este dado de facto, criticando e orientando. O seu padrão é o absoluto, o telos da existência. Os dois aspectos, ético e moral, podem ser vistos em diversos momentos da obra de Agustina.

O momento ético é visível, precisamente, o modo como a incidência do divino que critica, confunde e desconstrói as normas da vida moral, tanto da vida pessoal como da vida social. Esta desconstrução tem como finalidade abrir a norma de vida a uma maior autenticidade, de acordo com um padrão absoluto. Vamos dar alguns exemplos disto que dizemos.

Voltamos ao estranho do conto “A Pousada”. Na estalagem não havia quarto para o hóspede misterioso: “Eu sei que a lista não o indica como hóspede presumível...”. De novo vem ao de cima o tema da incidência vertical: o divino não é esperado: é surpresa total. Ele entra em cena e põe em causa o sono da heteronomia dos que encontra na sua passagem. Mesmo que eles não cheguem a despertar. A primeira interpelada é a rapariga, talvez chamada Maria, que hesita em segui-lo, mas, aparentemente, depois de cair em si, vai atrás dele. E diversas coisas acontecem. “Caminharam lado a lado, subindo sempre, tomando por ladeiras um tanto escuras, mesmo àquelas horas da manhã”.

Ele mesmo vai-se transformando: “Via-se, acima de tudo, que ela não sabia que fazer de todas as emoções inéditas que a assaltavam como outros tantos casos de consciência”. A transformação dela é visível na mudança de indumentária, aspecto muito importante na obra de Agustina. Mas, no fim, ela não o seguiu, “ficou no limite da vila”, ora acenando-lhe ora pensando em regressar ao seu quotidiano. “Quando L. olhou para trás, já não a viu mais”. Aqui haveria lugar para um longo discurso sobre o tema da angústia, como situação do ser humano viandante. “Na nossa época a angústia deixou de ser a prova da existência para ser um testemunho”, escreve Agustina no texto sobre a “Educação da fé”.

Podíamos ainda regressar ao viajante de “No caminho de Emaús”. O estremeamento que sentiu quando aconteceu o seu momento de empatia com o desconhecido da taberna, que segurava um copo de vinho, adensou-se quando, de repente, deixou de o ver. Disse umas palavras distraídas de despedida à estalajadeira que lhe lembrava os seus pecados e pôs-se a caminho no seu cavalo metálico. Mas não mais encontrou o desconhecido no caminho. A autora conclui assim: “Ouvia-se apenas o zumbido da vespa azul e o rangido dos seus pneus, a respiração do homem que fitava a estrada deserta, com uma dor de pressentimento, de angústia, de esperança, no coração. E nada mais, nada mais”.

A bondade da pessoa, a ética teleológica, tem aqui um lugar muito importante.

Mas permanece formal. Podemos dar algum conteúdo a este discurso ético? Isso levar-nos-ia demasiado longe. O mundo que Agustina descreve previne-se muito de ser um discurso ideológico. Esse mundo aparece-nos mais como endereço de um discurso aberto do que como proposta acabada. As personagens de Agustina experimentam muitas vezes o seu momento de iluminação, no meio da trivialidade da vida, ou mesmo na absurdidade de um percurso sem norte. Porém, como grande escritora, ela contém-se no momento de lhe dar um conteúdo. Os grandes textos têm todos os desfechos possíveis. A conclusão é deixada ao leitor.

A desconstrução das normas morais sociais é um aspecto mais visível. Vejamos como. A irrupção do estranho no pequeno universo deste conto põe em causa toda a ordem vigente, moral e política, podemos dizer nós. Perante a insistência de “L.”, os empregados vão-se desculpando e o problema do hóspede vai subindo na escala de governo da estalagem. Um rapazinho o guiou à instância suprema. “Era um homem um tanto obeso e que conservava as mesmas feições insípidas e graciosas de uma criança, mas já murchas e envelhecidas (...) Acima de tudo, preocupava-o a afirmação da sua categoria e o esclarecimento dos seus poderes”. Prometeu-lhe uma carta de recomendação e criticou o a mediocridade das instituições que reprime os seus sonhos e empreendimentos. Entretanto, “L., beatificamente, embasbacava, feliz, a amargura do seu primeiro embate com a Pousada...”. Há ainda

uma volta à Pousada, um incremento da intriga entre servidores, todos se desculparam, todos abdicam de resolver o assunto do forasteiro. Finalmente, vão-se embora. L. Exclama: “Vou assim, pela calada da noite, feliz porque ninguém me pode reconhecer. (...) Ninguém se preocupará em afirmar que estive na feira e que vim aqui”.

Este texto é um ótimo exemplo de como a moral política fica em questão com a irrupção do divino. Fica a descoberto que a instituição é injusta e que, em vez de dar dignidade aos seus membros, é uma forma de os limitar e destruir. Por outro lado, a soberania política, a força de fazer justiça na base da lei, mostra a falência da sua legitimidade imediata e a necessidade de se reformar e de refontalizar continuamente.

Para onde quer levar Agustina a vida social e política? Para o anarquismo ou para a descoberta do “comum” que há na cultura e que seria a base da moral política justa? Cremos que é para este segundo lugar. Mas o esclarecimento deste ponto também nos levaria demasiado longe.

## Conclusão

O obra de Agustina não nos dá uma entrada directa no mundo teológico, nem talvez em algum outro mundo de fronteiras bem definidas. Se assim fosse seria uma literatura de edificação religiosa, moral ou política. Esse é mesmo o seu mérito. Num tempo de literatura neo-realista

em que a narrativa pretendia descrever um mundo demasiado imediato e orientado ideologicamente, ela apareceu como uma escritora de amplitude de olhar muito diferente. Ela destece continuamente as malhas do real imperfeito e deixa nas entrelinhas as marcas da heterogeneidade por onde o absoluto real é a consistência do nosso mundo. Deus passeia na brisa da tarde da narrativa agustiniana, mas o leitor necessita de argúcia para o identificar e de força para o seguir.

O mundo teológico de Agustina manifesta-se no abismo insondável das suas personagens, mais do que nas ideias que as conduzem ou nas intrigas em que se entrecruzam. É desde esse abismo insondável que emerge a lógica da sua perdição e também a abertura possível do sentido. Mas o leitor permanece sempre livre de fazer o seu juízo, juízo sempre suspenso e nunca definitivo neste mundo.

O ponto de vista de uma regulação responsável do mundo, esse é o nome de uma ética e de uma moral, não é fácil de classificar. Ela manifesta uma formação moderna, formalista e mesmo voluntarista, no sentido kantiano da expressão. A nosso ver, ela assimilou profundamente uma espécie de voluntarismo franciscano. O “nomos” (lei) da ordenação do mundo é tão misterioso como o seu “logos”. Ambos são impossíveis de descrever de uma forma acabada. Este é o seu mérito. Mas é também a sua dificuldade. Agustina será sempre um sinal de contradição. A sua obra conhecerá certamente uma história de efeitos de muito longo prazo.

[A] *HISTÓRIA DUMA LONGA VIAGEM PARA O DIA.*  
*SOBRE UM BICHO DA TERRA*

MARIA FILOMENA MOLDER

No mar tanta tormenta, e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida!  
Na terra tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade avorrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme, e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno?  
*Os Lusíadas*, Canto I, estrofe 106

*Libertação e sobressalto*

O título escolhido provém do final do 2º parágrafo de um artigo escrito por Agustina para o *Jornal das Letras* (2 de Outubro de 1984)<sup>107</sup>, a que ela chamou “A Escada”, parágrafo que antecede a transcrição das páginas 290-292 do capítulo X da obra *Um Bicho da Terra*, que tinha saído nesse mesmo ano<sup>108</sup>. A primazia dada a

este capítulo e a estas páginas é instrutiva. Tem um fito essa transcrição: responder aos que se admiram por ela se ter dedicado a tal tema ou, melhor, aos que não perceberam a que tema se tinha ela dedicado. Nos parágrafos que antecedem a citação é isso mesmo que está em causa, ter ganho mais confiança nos seus dons e, portanto, ter-se transformando, ter amadurecido, eis a resposta directa a essas perplexidades. Por consequência, a longa citação pode ser tomada como uma chave para o entendimento do livro inteiro, um guia de leitura. E a escolha de “A Escada” como título parece comprovar essa intenção.

Antes de escrever sobre Uriel da Costa, Agustina tinha escrito quatro biografias: *Santo António* (1979), *Florbela Espanca* (1979), *Sebastião José* (1981) *Longos Dias têm Cem anos – Presença de Vieira da Silva* (1982). No caso em exame, o nome de Uriel da Costa não consta nem da capa nem da folha de rosto do livro publicado. O título, *Um Bicho da Terra*, é seguido em baixo pela indicação do género literário “Romance”. E é aqui, neste artigo, que a obra apare-

<sup>107</sup> Agustina Bessa-Luís, “A escada”, *Ensaio e Artigos* (1951-2007), vol. II 1980-1990. Recolha e Organização Lourença Baldaque, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017, pp. 1174-1176.

<sup>108</sup> Agustina Bessa-Luís, *Um Bicho da Terra*, Guimarães Editores, Lisboa, 1984.

ce intitulada pela própria Agustina como: *Um Bicho da Terra – Uriel da Costa*.

Talvez seja uma curiosidade que dos anteriores quatro biografados, três tenham nascido em Lisboa e nada tenham a ver com o Porto, e uma tenha nascido no Alentejo e tenha vivido os últimos anos de vida em Matosinhos. Uriel da Costa nasceu no Porto. A propósito disto parece surgir uma das tais contradições, atribuídas a Agustina, e que há quem se compeza a sublinhar ou até a corrigir. Observe-se, no entanto, que essa contradição, a havê-la, passa-se entre os ecos de um artigo datado de 1966<sup>109</sup>, dezoito anos antes de publicar *Um Bicho da Terra*, e uma passagem dessa obra. Começemos por esta:

O Porto, no século XVII, eu não sei como era. Uma decepção mais às muitas que faço padecer aos meus leitores. Mas uma cidade é sempre um edifício da vontade e do homem. As suas ruas são traçadas pela vontade [...] Mas a vontade não basta para que a cidade tenha história. É preciso a presença. Ela é indispensável para criar algo mais que a lei, a tradição. Este livro trata da presença. Sem ela, tudo era disperso e a cidade não chegava a ser comunidade, lugar onde a vida e a morte têm significado.”

*Um Bicho da Terra*, cap. 1, p. 13

---

<sup>109</sup> Agustina Bessa-Luís, “Fruto de Amargura”, *Ensaios e Artigos* (1951-2007), vol. I 1951-1979. Recolha e Organização Lourença Baldaque. Prefácio José António Saraiva, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017, pp. 296-297.

Continuemos com o artigo de 1966:

Ponho-me a aconselhar-me com a paisagem do Porto que daqui vejo, formosa, com as adegas velhas do Candal e um que outro plátano amarelo a debulhar-se da sua cabeleira sobre telhados corridos. Onde viveu Uriel da Costa? Não foi longe deste sítio da Bandeirinha e das Sereias, talvez. A juízo dele uma casa grande de ventaninhas manuelinas, um muro alto onde se suspendia o jardim [...] Olho daqui o rio verde e sulcado por um cargueiro negro. Também Uriel da Costa olhou das suas janelas este rio, esta mata do Candal ainda intacta ou renascida. Fruto de amargura foi o seu plano, o seu reino, o seu trato com Deus e com os homens [...] E volto a tomar nos meus olhos enxutos a paisagem que foi já presa dos olhos de Uriel da Costa, autor ignorado de uma *Exemplar Humanae Vitae*.

“Fruto da Amargura,” *Diário Popular*,  
10 de Novembro de 1966

Mas não, apesar de não ser acérrima defensora do princípio do terceiro excluído, Agustina não está a contradizer-se, pois está a falar de coisas que não são confundíveis, a saber, a paisagem que talvez Uriel da Costa tenha visto e a ignorância de como era o Porto no século XVI. Por um lado, não é lícito pôr-se a adivinhar aquilo que não se pode ressuscitar, tentando reconstituir o que se furta a tal: a vida no Porto no séc. XVI, e isto sem pôr em

causa os bons ofícios da documentação histórica, que permitiu traçar uma quase descrição de muitas ocorrências e factos, pinceladas disto e daquilo, vestuário, afazeres, interiores: técnicas, hábitos, modos de viver. Já imaginar o que os olhos de Uriel terão visto, isso sim, pois essa imaginação procede daquela afinidade, daquela intimidade que o coração e o ouvido que escuta providenciam, e sem as quais qualquer gesto histórico, neste caso biográfico, é uma traição<sup>110</sup>. A presença de que se fala no excerto de *Um Bicho da Terra* não vem de nenhum espírito exangue que tenha sido artificialmente chamado à sala dos espectros, vem do sangue que corre pelas veias da escritora Agustina Bessa-Luís. Uriel da Costa (baptizado Gabriel)<sup>111</sup> nas-

---

<sup>110</sup>Também é assim que se acha a única condição de possibilidade de uma história da filosofia, como nos ensina Giorgio Colli, alimentada por aqueles silêncios, por aquelas demoras, aqueles supostos tácitos que passajam o rasgão entre os séculos sem autorizar àquele que está vivo a ilusão de que pode estar no lugar em que aquele que já morreu era vivo: “O interesse que sentimos por uma expressão humana do passado não se pode explicar com o puro impulso que se diz científico [...] a partir do momento em que esse interesse não se pode dizer em nenhum caso qualitativamente e quantitativamente indiferenciado. O dado histórico é expressão de uma interioridade humana: nenhuma outra coisa pode ser o elemento comum procurado.” *La Natura Ama Nascondersi*. Edição de Enrico Colli. Biblioteca Filosofica 4, Adelphi, Milano, 1998, p. 18.

<sup>111</sup>Uriel e Gabriel são ambos nomes de anjos. O primeiro significa “luz ou chama de Deus”, o segundo “homem de Deus”. O pai, Bento da Costa Brandão, que tinha por ele uma preferência

ceu no Porto, mas não morreu aí, morreu em Amsterdão, um suicida, um negador da imortalidade da alma, cristão-novo, marrano, judeu converso, tudo coisas de sabor ácido para bocas persecutórias que se fazem passar por sensíveis. Também Florbela Espanca se suicidou, mas no caso de Uriel vêm à liça questões se não ardentes, pois as questões teológicas em Portugal cozem em lume brando, pelo menos delicadas, isto é, aquelas que convém calar, como é o caso. Daí que seja tão importante a dedicatória com que Agustina abre o seu livro, em particular as suas últimas linhas: “[...] juízos e razões são bem pouca coisa quando se trata de fazer algo pela nossa própria libertação, que inclui – é inevitável – o sobressalto.” O que, na verdade, é aplicável ao próprio Uriel da Costa, embora nada tenha a ver com psicologia, antes com a arte de escrever romances, quer dizer, Agustina não se identifica com Uriel da Costa, trata-se, antes, de uma forma de dialéctica entre ser possuído e ser desdobrado que permite ao escritor gritar diante do seu personagem: “Isto és tu!”, despedindo-se dele em seguida. “«Fruto de Primavera, fruto de amargura»– diz um provérbio acádico que talvez Shai Agnon tenha meditado no decorrer da sua vida.”<sup>112</sup> O título do artigo de 1966

---

marcada, chamava-lhe “o seu anjo de luz”, (cf. *Um Bicho da Terra*, p. 29), um prenúncio da futura conversão?

<sup>112</sup>“Em Fevereiro sobe ao outeiro, se vires verdejar põe-te a chorar. Em Fevereiro sobe ao outeiro, se vires terrear põe-te a dançar.” Muitas vezes ouvi

tem origem, como comentário e reflexão, na notícia da atribuição do Prémio Nobel da Literatura ao escritor israelita Shmuel Ysef Agnon<sup>113</sup>, e desagua de imediato, dando um passo para trás, em Uriel da Costa. Do contraste entre os dois, a escritora parece estabilizar uma hierarquia, em que o primeiro, intelectual judeu que ela supõe “tradicional, piedoso, visionário”, ocupa o lugar dianteiro, pois recebeu os frutos no tempo certo, “no inclinar do Sol da sua perseverança”. No seu recuo de trezentos anos e mais, com quem se depara ela? “uma fascinante personagem – Uriel da Costa foi o primeiro judeu livre pensador e nasceu nesta cidade do Porto”. Mas subitamente dá-se um volte-face, logo após ter colocado a vida inteira de Uriel sob a influência do fruto de amargura, Agustina sacode à janela a poeira da hierarquia que se tinha desenhado:

E, de súbito, parece-me o prémio atribuído a Joseph Agnon uma coisa sensata e inglória. Fruto de jubileu, succulento e leal, mas sem aquela acidez que acoragem destila dos corações exasperados da sua própria contradição. E volto a tomar nos meus olhos enxutos

---

minha Mãe recitar este provérbio (de que conheço variações). Nele se percebe que, tal como no provérbio académico, o sabor do fruto precoce é amargo, ou citando ainda outro provérbio português: “Fevereiro quente traz o diabo no ventre”. Agnon escapou a esse perigo, já Uriel lançou-se para o seu abismo.

<sup>113</sup> Conjuntamente com Nelly Sachs. O carácter ex-aequo do prémio de Agnon é omitido.

a paisagem que foi presa dos olhos de Uriel da Costa, autor ignorado de uma *Exemplar Humanae Vitae*. Penso se a piedade mortal com que o saúdo não será um gosto oculto da misericórdia eterna de que duvidou ou à qual opôs um sobre-humano desafio.

“Fruto da Amargura,” *Diário Popular*,  
10 de Novembro de 1966

Dezoito anos mais tarde, *Um Bicho da Terra* dará razão completa desta preferência pela glória da insensatez e retomará a íntima interrogação final, expondo-a mil vezes. Voltaremos a ela.

#### *Esperança e Trevas*

“A Escada” é a descrição do quadro de Rembrandt<sup>114</sup>, *O Filósofo*<sup>115</sup>, em que a vida agonizante de Uriel da Costa<sup>116</sup> é respontada pelos passos, os gestos, os pensamentos da *Ancila*, a sua fiel criada, ela, aquela que não deixa os anjos subirem nem descerem pela escada, uma variação do sonho de Jacob:

---

<sup>114</sup> Rembrandt, uma vez mais ele (cf. ainda pp. 248-249, a propósito das telas *A Noiva Judia* e *Retrato de Família*), uma vez mais será ele o agente secreto de *A Ronda da Noite*, vinte anos depois, o último livro.

<sup>115</sup> Agustina dá-lhe este título na p. 290, mas em página anterior, que será citada mais à frente, chama-lhe (tal como a pintura é conhecida) *Filósofo em Meditação*.

<sup>116</sup> Pouco importa que o quadro represente ou não Uriel da Costa (historicamente parece mais bem representar Menasses [Menasseh] ben Israel), o que aflige certas consciências literariamente indigentes.

Mas a criada disse, de costas para a escada: «Eu estou com ele e não o abandono.» Estas palavras, Deus não as diria do cimo da escada, ainda que estivesse lá, banindo o enigma do coração de Uriel. «Que lugar terrível!» – pensava o filósofo. Estava muito envelhecido e as barbas compridas tinham embranquecido [...] Mas Uriel não se queixava mais. Estava todo apoderado de singular terror porque o enigma se dissipara e Deus estava ali, no alto da escada que subia até tocar os céus com os seus degraus em caracol. Porque o espaço celeste não é tão grande como se diz, e por isso a escada de Jacob é construída em forma de espiral, o que significa economia do infinito.

Como um búzio, como uma trombeta, como um braço em cuja curva se encosta metade da vida, a que a memória não deu qualquer esperança, excepto a das suas próprias trevas.

*Um Bicho da Terra*, p. 292

Não se queixava já Uriel, e de que se havia queixado ele?

Ó impudentíssimos homens! [...] E agora, aquele que tudo isto sabe, pense no que deve ter sido o espectáculo de um homem velho, de condição nobre, dotado de uma timidez excessiva, nu, em plena multidão, diante de todos estes homens, destas mulheres, destas crianças, ser açoitado por ordem dos juízes [...] Declaro que tinha plenamente direito, se as forças não me

tivessem faltado, a exercer sobre eles a minha vingança dos males gravíssimos, injúrias, das piores, com que me encheram e com que me fizeram de-testar a vida [...] Sim, amigos meus, por certo é muito útil para não ser esfacelado pela multidão, ceder-lhe quando se é só. Mas nem tudo o que é útil, é simultaneamente belo, e certamente não é belo fugir com opróbrio, deixando os troféus às hostes da violência e da injustiça [...] «Mas», respondem estes celerados autores da minha decadência, invocando o direito do maior número – «Que podes fazer tu contra tal multidão, tu, que és só?» [...] Confesso-o e lamento-o, que vossa multidão logrou esmagar-me; mas ao ouvir tais raciocínios, ao ouvir os vossos discursos, a cólera arde mais funda em mim e brada: «É ímpio proceder com benignidade para com os ímpios, os soberbos, os opiniosos, os obcecados». E respondi-o, mas agora esgotaram-se as minhas forças.

*Exemplo da vida humana*

(tradução de Castelo Branco Chaves),  
in Uriel da Costa, *Exame das Tradições Farisaicas* acrescentado com Samuel da Silva  
*Tratado da Imortalidade da Alma*,  
Apêndice, pp. 580-581<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup>É certo que Uriel da Costa escreveu esta autobiografia confessional – embora tenha havido interpolações e acrescentos feitos por mão alheia – depois da execução da prova humilhante pela qual aceitara passar, a fim de voltar a pertencer à comunidade judaica de Amesterdão, e antece-

Búzio (ouvido e eco do mar profundo), trombeta (boca e sopro), curva do braço (do lado esquerdo, o lado do coração). É na curva do braço que se encosta a metade da vida, é no coração – não a mina profunda, apenas batimentos à flor da pele – que ela se guarda. Qual metade? Aquela que o desespero rilhou, um telescópio preparado para a noite sem estrelas. Vemos a maravilhosa compreensão da economia do espaço celeste, que “não é tão grande como se diz”, cruzar-se com os estudos morfológicos mais visionários, entre eles os de D’Arcy Thompson, *On Growth and Form* (1917) ou os de Peter S. Stevens, *Patterns in Nature* (1974):

Entre as formas visíveis, a natureza tem as suas preferidas, como é o caso das espirais, os meandros, as ramificações [...] a espiral é a versatilidade em pessoa, intervindo tanto na replicação do mais ínfimo vírus como na repartição da matéria no seio da mais vasta galáxia [...] o espaço [...] é concebido como um princípio activo.”<sup>118</sup>

---

dendo o suicídio. Mas não é certo que ela tivesse sido escrita de rompante imediatamente antes de desferir um tiro contra si próprio. A análise crítica contemporânea mostra que se trata de uma pequena jóia de erudição, plena de citações e referências crípticas, incluindo o título, indicadores de um classicista de primeira água. Cf. Omero Proietti, *Uriel da Costa e l’Exemplar humanae vitae*. Texto latino, tradução italiana e comentário histórico-filológico. Col. Spinozana, Quodlibet, Macerata, 2005.

<sup>118</sup> *Les Formes dans la Nature [Patterns in Nature]*. Tra-

E é seguro que a espiral também há-de intervir no espaço celeste simbólico, o espaço do desejo e da crença – uma vez que, se for concebido como um princípio activo, a mecânica das coordenadas de um espaço inerte entra em colapso –, aquele em que se engendram as escadas como a de Jacob ou a do quadro de Rembrandt. Demoremo-nos na criada, *Ancilla* como lhe chamava Uriel, aquela que não abandona o seu senhor: “«Eu estou com ele e não o abandono.»”, coisa que Deus não diria no alto da misteriosa escada e também calou no alto do Gólgota. Ambos lugares terríveis. E, no entanto, vemos dar-se naquele quarto de tristeza e abandono uma metamorfose tão inaudita quanto silenciosa: o enigma dissipara-se e Deus estava ali. Então o terror entra em Uriel olhando a escada que se misteriosamente e sem hesitação se movia até ao céu. Como contrasta essa visão com aquela grega, heracliteana: “há deuses em todo o lado”!

O quadro que Rembrandt intitulou *Filósofo em Meditação*, pintado em 1623, podia ser inspirado no período de excomunhão mais doloroso de Uriel da Costa [...]

A tela representa um velho sentado ao lado da mesa de estudo, numa sala do rés-do-chão, provavelmente aproximada ao que hoje se chamaria sala comum. Ao mesmo tempo átrio

---

dução do americano de Jean Matricon e Dominique Morello, Seul, Paris, 1978, pp. 14-15.

e escritório, é em parte espaço para a escada que se abre em leque, na ampla estrutura dos degraus de madeira; desenha-se depois numa espiral impressionante na solidez que parece chamada e abismo transcendente ao mesmo tempo. A escada é uma personagem atónita, grave, escrupulosa. Enquanto a criada [...] se dedica a alimentar o fogo da lareira [...] Uriel está à parte, munido da disposição de espírito necessária para penetrar no mundo desconhecido, perante o qual todas as maneiras de pensar e todos os conceitos já declarados não servem de ajuda. A sua alma – e trata-se da alma e das suas insondáveis fronteiras – acha-se identificada com o agrimensor de Heraclito, onde Kafka foi buscar o sentido do seu Castelo: “Nunca encontrarás os limites da alma, mesmo se tu medires todos os caminhos: tão imensa é a sua profundidade”.

*Um Bicho da Terra*, pp. 283-284

Aqui, a escada recebe o atributo honorífico de personagem, “atónita, grave, escrupulosa”. Concha harmónica que ecoa todos tons menores da solidão de Uriel, espiral alucinada que assiste – como um coro trágico constituído pelos seus inúmeros degraus que se movem na desproporção entre a curva interior e a curva exterior – ao desenrolar da vida de exilado e excomungado de Uriel da Costa. Nada lhe escapa, tudo a surpreende, impotente e sempre alerta: “chamada e abismo transcendente”.

Que os limites da alma sejam insusceptíveis de observação, mesmo se percorrermos todos os caminhos que podem conduzir a ela, nada tem a ver, segundo penso, com a crença na imortalidade da alma. Na verdade, Heraclito não seguia as tendências órficas a que Platão foi tão afeito e que, através do neoplatonismo, tanto influiu quer no cristianismo quer no judaísmo. A alma é a intimidade de cada ser, inviolável, o segredo de cada um, e também a sua força, recebendo num outro fragmento o nome de *ethos*, a qualidade interior própria do homem, considerada por Heraclito (o agrimensor Heraclito como o apelida Agustina, irmanando-o com *O Castelo* de Kafka) como *daimon* individual. Isso pede que se procure por ela toda a vida e toda a vida não chega, quer dizer, o transcendente é, por assim dizer, uma exsudação da vida, não uma promessa para além dela, a cumprir no além<sup>119</sup>.

Mas a criada [...], ela é alguma coisa de real na sua participação de todos os interesses. No movimento de atear o lume, ela põe uma desenvoltura que diz do seu hábito de estar ali. É uma mulher de meia idade, que acompanha Uriel desde a primeira excomunhão, há muitos anos [...] Foi ela quem afastou a ideia de suicídio, declarando que o amo fora vítima de assalto. Vira, no decorrer dos seus dias mais miseráveis, a

---

<sup>119</sup>Cf. Giorgio Colli, *La Sapienza Greca III Eraclito*, Adelphi, Milano, 1980, respectivamente 14 [A 55] e 14 [A 112].

pena de enforcamento ser aplicada aos suicidas, e como o corpo era arrastado por um cavalo até ao lugar do suplício, perante o olhar da população reunida para se divertir com o triste espectáculo. O que mais a impressionara fora a roupa esfarrapadas e as mãos que tocavam o chão, até ficarem mutiladas. “Bendito seja”, disse, quando viu Uriel da Costa caído no cadeirão, os cabelos ensanguentados. Beijou a aba do seu roupão, e ela própria escolheu meias de linho novas para que Jácome lhas calçasse ao irmão.

[...] Ela tinha-se esquecido de muitas coisas – bendita seja! Nunca rezou por alma de Uriel; e nisso punha algo de extremo e justo para com ele. 285

*Um Bicho da Terra*, pp. 284-285

É na pobre, na aleijada Ancila que encontramos a mais extrema compaixão, a fidelidade mais intacta, ela é a que compreende e antecipa, a que não abandona, a que prepara e protege. Como se afligia com os cruéis tratos que sofriam os pobres suicidas, arrastados sem vida para de novo morrerem, agora à mão dos seus perseguidores e algozes, os prevenidos, os desprovidos juizes da alma humana. Em toda a obra de Agustina é a esses elos mais fracos da hierarquia social que cabe redimir. Nelas age o conhecimento do poço da vida, são eles que tomam as decisões difíceis, capazes do delírio dos ajustes de contas a que ninguém mais se atreve.

Através de *Ancila*, também Agustina exercita vezes sem conta o sentimento de

compaixão ou piedade para com Uriel, talvez seja a maneira mais alta de lhe fazer justiça, talvez a piedade mortal com que ela o saúda seja (ela deseja que seja assim) “um gosto oculto da misericórdia eterna de que duvidou ou à qual opôs um sobre-humano desafio”. Mas *Ancila* vai mais longe, por amor e para não ferir o sentido de justiça, o que a impede de recorrer a qualquer derivação da misericórdia eterna: nunca lhe rezou pela alma. (convém não esquecer que estas também são palavras de Agustina, jogando o seu jogo de posseção e desdobração)

Demoremo-nos ainda na criada – “bendita seja!” – :

Uriel teve a ideia de a nomear sua herdeira universal [...] Depois pôs-se a escrever a sua vida [...] Ele chegara ao fim da sua interpretação de certa maneira messiânica; o coração de carne e o coração de pedra reuniram-se numa só espécie, sem contradição e sem conforto. Aderir a uma teologia ou a um ateísmo parecia-lhe igual esperança e boa fé [...] Não foi com humildade e malícia que deu um tiro na cabeça, usando a mão esquerda como uma maneira de ignorar o seu próprio acto, e porque a mão direita ficava inocente do que a outra fazia [...]

Ancila entrou no quarto a tempo de o amparar no regaço, sem surpresa e sem medo. «Era o que tanto queria», pensou. E recolheu o último olhar de Uriel, uma luz que foi abrigar-se na boca, como um beijo, e lá ficou mo-

rando na forma de um riso leve, de ironia. Não que duvidar – era um riso de ironia.

*Um Bicho da Terra*, p. 323

Só havia duas decisões a tomar: redigir dois testamentos, um em que tornava *An-cila* sua herdeira universal, o outro legar a descrição da sua vida<sup>120</sup>, reunindo o coração de carne ao coração de pedra. Está

---

<sup>120</sup> Aqui será útil, uma breve cronologia da vida de Uriel da Costa: nasce entre 1582 e 1583. 1600, estudos de direito em Coimbra. O pai morre em 1608. Nomeado Tesoureiro da Colegiada da Cedefeita. Casa-se em 1612. Em 1615, depois de se ter convertido ao judaísmo, parte para Amesterdão com a família, que entretanto, por influência sua se convertera também ao judaísmo. Em 1616 publica o primeiro escrito *Proposta conta a Tradição*, entrando em conflito com os rabinos. 1618, primeiro *berem* (excomunhão) em Hamburgo. Em 1622 fica viúvo. Em 1623, segundo *berem* em Amesterdão. Os irmãos abandonam-no, a mãe permanece com ele e é excomungada por essa decisão. Uriel da Costa responde com a redacção do *Exame das Tradições Judaicas*. É preso em 1624 e solto 8 dias depois, tendo os irmãos pago a caução. Os seus livros são queimados. Em 1628 morre a sua mãe. Uriel decide reconciliar-se com os rabinos. É excomungado de novo, por ter violado as Leis da boca, sendo denunciante o seu primo, Dinis Janes. Nova excomunhão e nova tentativa de reconciliação. Em 1640 Uriel solicita submeter-se às provas da penitência. Suicida-se nesse mesmo ano, tendo a seu lado a sua autobiografia, *Exemplar Humanae Vitae*. Uroel da Costa usou para alguns escritos e para certos negócios levados acabo em Hamburgo o pseudónimo Adam Romez, que Agustina faz equivaler a “bicho da terra, o homem como princípio animal e testemunho da alma” (*Um Bicho da Terra*, p. 255, entre outras ocorrências).

preparado, sabe que o seu caminho foi uma longa viagem para o dia, nada foi deixado ao acaso, incluindo esse acto de inocência, sem “humilhação nem malícia”, de desferir o tiro fatal com a mão esquerda. Do sorriso leve de ironia que só aquela mulher poderia ter reconhecido na boca agonizante de Uriel, se falará mais adiante.

### *Questões de estilo*

Inseparável do “quarto suspenso” ou “quarto das meditações”, a escada tem uma história interna que terá de ser contada. Por um lado, é como que a sede da intimidade de Uriel, por outro, é o elemento magnético que mantém o fluxo estilístico de Agustina e os seus vai-véns temporais e espaciais na mais maravilhosa e estrita configuração constelária. Continuemos nas questões de estilo. Elas revelam-se, atrevidas, com as advertências ou chamadas de atenção ao leitor, como era patente, por exemplo, em citação anterior: “Uma decepção mais às muitas que faço padecer aos meus leitores.” Ou ainda em momentos supremos em que o coração se apodera dos dedos que escrevem: “bendita seja!”. Com o seu humor peculiar, essas interrupções do fluxo da narrativa são como o fermento que faz inchar a massa do pão. Mas há casos em que, mantendo-se ainda nessas intervenções, o elemento estilístico é explorado de modo manifesto, voluntário:

A quem a repetição destes factos [finanças dos Costa Brandão & afins] profanem os direitos da paciência, di-

rei que não só na música um tema se desenvolve em diferentes tons, ligeiros ou moderados, redundantes ou dispersos. As letras merecem também esse tratamento, porque a harmonia dum texto não se confina à fluidez da história.

*Bicho da Terra*, p. 146

A propósito da comparação da música com as letras, é impossível não evocar as palavras de Benjamin em *Rua de Sentido Único*: “O trabalho numa prosa de boa qualidade tem três níveis: um musical, o da sua composição, um arquitectónico, o da sua construção e, por fim, um têxtil, o da sua tecelagem”<sup>121</sup>. A secção intitulada-se “Atenção aos degraus”, o que não só se acomoda ao ritual humorístico, a tonalidade maior desta *Rua*, como se revela uma instrução cruel para os diletantes. Em Agustina a composição é toda ela variações, nas quais são chamados à liça os harmónicos mais longínquos; a arquitectura eleva-se secreta e segura, lutando com a força da gravidade, ao mesmo tempo incabada e selada, a construção é imprevisível como a vida; quanto ao degrau têxtil, fios, lançadeira, trama e urdidura estão afinados na perfeição, mas a mão da tecelã gosta de abrir pequenos rasgões, enlaçar nós que nalguns pontos tornam o tecido rugoso.

---

<sup>121</sup> *Imagens do Pensamento, Obras escolhidas de Walter Benjamin*/2, edição e tradução de João Barrento, p. 25.

### *Habitar a Terra*

Agustina não só escreveu sobre Uriel da Costa dezoito anos antes, em 1966, e no mesmo ano da publicação de *Um Bicho da Terra*, em 1984, como voltou a ele doze anos depois, em 1996<sup>122</sup>, celebrando a descoberta em 1990 na Biblioteca Real de Copenhaga do exemplar único do “ponto mais alto da sua carreira moral”, a saber, *O Exame das Tradições Farisaicas*, que “acaba de ser impresso em Portugal”<sup>123</sup>, obra que lhe valeu a primeira excomunhão, tendo sido todos os seus exemplares queimados.

---

<sup>122</sup> Agustina Bessa-Luís, “Uriel da Costa”, *Ensaios e Artigos* (1951-2007), vol. III 1991-2007. Recolha e Organização Lourença Baldaque, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017, pp. 2352-2353.

<sup>123</sup> Uriel da Costa, *Exame das Tradições Farisaicas* acrescentado com Samuel da Silva *Tratado da Imortalidade da Alma*. Introdução, Leitura e Notas e Cartas Genealógicas por H. P. Salomon e I. S. D. Sassoon. Edições APPACDM Distrital de Braga, Braga, 1995. Atentemos que Agustina escreve sobre esta preciosa novidade editorial um ano depois da sua publicação, confirmando o interesse indefectível, sempre renovado, que dedicou desde muito cedo a Uriel da Costa. Sim, *Um Bicho da Terra* é um estudo exemplar de Uriel da Costa, o qual conjuntamente com a sua pré-história e a sua pós-história ocupam trinta anos da vida de Agustina. Daí que, embora seja muito certa a conclusão de Maria de Fátima Marinho em “Uriel da Costa: Reescrita de Agustina Bessa-Luís” (Revista da Faculdade de Letras, «Línguas e Literaturas», Porto, XVIII, pp. 62-72), a saber, Uriel da Costa, apesar de Agustina se ter cingido às fontes disponíveis, é um personagem dela, também não será falso dizer que Uriel é um interesse, um assunto, que diz respeito à vida de Agustina.

A ironia ainda aqui faz valer os seus direitos (talvez fosse este o alcance do risco de ironia que *Ancila* viu desenhado na boca de Uriel enquanto morria). Como se lê em *Um Bicho da Terra*: “O erro para com Uriel foi o de terem pretendido apagar a sua memória.” (pp. 250-251)

O livro de Uriel foi queimado em 1624, pouco depois de ter saído do prelo, mas a sua negação da imortalidade da alma reverberou durante as décadas que se seguiram. Até ao *Tractatus Theologico-Politicus* (1670) de Spinoza [Espinosa], o livro de Uriel – que tinha sobrevivido em parte graças à refutação do dr. Samuel da Silva – constitui o ataque mais radical contra a ortodoxia reinante que alguma vez surgira na comunidade sefardita de Amesterdão<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> São numerosas as vezes em que Agustina nos dá conta do parentesco entre Espinosa e Uriel da Costa, apontando igualmente não só para a proximidade entre os seus caminhos de rebeldia e resistência à ideologia religiosa dos senhores da Lei da Sinagoga sefardita de Amesterdão, mas também para a afinidade dos seus pensamentos, pondo em relevo a dívida de Espinosa para com Uriel. Esta dívida é apresentada muito formosamente no final do capítulo “Morir en la Sinagoga: Uriel da Costa” (Parte II, “A Apologia del Fallido”, secção II “Perseverare in Diabolicum”, cap. I) dedicado a Uriel da Costa por Gabriel Albiac na sua obra *La Sinagoga Vacía. Un estudio de las fuentes marranas del spinozismo*, Tecnos, Madrid, 2013: “Um tiro em falso, a seguir outro... Gostaria de imaginar que o seu eco teria chegado até à oficina do actual número 4 no qual Rembrandt desenhava Saskia repetidamente [...] que nada na rotina do muito novo Bento Espinosa [...] tenha

Nada mais nada menos do que cinco textos em apoio da sobrevivência depois da morte, da ressurreição final e da imortalidade da alma, correram das penas rabínicas de Amesterdão entre 1624 e 1640 [1624, data da publicação do *Exame das Tradições Farisaicas* e 1640 data do suicídio de Uriel da Costa]

*Exame das Tradições Farisaicas*,  
Introdução H-P- Salomon  
e I.S. D. Sassoon, p. 83

Desse *Exame* havia notícia truncada através das citações que Samuel da Silva – antigo mestre de Latim, e em Amesterdão seu contraditor e avaliador – fez de três dos seus capítulos no *Tratado da Imortalidade da Alma*, obra escrita propositadamente para aniquilar as argumentações de Uriel da Costa: “refutar o delírio de ter por si e publicar que a alma do homem acaba juntamente com o corpo.” Samuel da Silva teve acesso às páginas de Uriel ainda antes de elas terem sido dadas à estampa<sup>125</sup>. Outra reverberação da ironia suprema que acompanha a vida, e entranhada está na vida de Uriel da Costa, pois foi ape-

---

podido permitir-lhe adivinhar, naquele dia, naquele instante a fractura inicial de um universo que acabaria por afundar-se, dezasseis anos mais tarde, sob os seus pés, para o deixar a flutuar, já irrecuperavelmente, no vazio ontológico de uma subjectividade desintegrada”, pp. 343-344.

<sup>125</sup> Sublinhe-se que Uriel da Costa acrescentará às páginas do *Exame* já prontas uma série de outras em que prossegue a polémica aberta por Samuel da Silva no seu *Tratado da Imortalidade da Alma*, citando as suas teses e argumentando contra elas.

nas através do seu opositor e juiz que, até 1990, os estudiosos tiveram acesso, embora parcial, ao texto ureliano.

O modo como Agustina apresenta a sua relação com Uriel da Costa no artigo de 1996 é um manancial cuja fertilidade não pára de jorrar. Logo no início os sinos tocam a rebate: “Os passos dos homens na terra são tão profundos que a marca deles persiste contra todas as fases da sua destruição. Uriel da Costa, um cristão-novo do Porto que já estudei em livro publicado em 1984, deu grandes consumições à sociedade do seu tempo”. Qual a raiz de tal persistência? A resposta acha-se em várias passagens de *Um Bicho da Terra*: “só pela infelicidade o homem deixa rastros” ou “Quando um filho de Jerónimo morreu (a criança tinha dois anos e era duma beleza maravilhosa), de repente Gabriel sentiu que a dor era uma maneira de aplicar, sonhar, praticar, justificar, não só o judaísmo, como a unidade das pessoas. A dor é um património universal”. Agustina fornece ainda a fonte onde foi beber esta compreensão: “Como Erasmo diz num dos seus Colóquios, perante um naufrágio, onde tudo é perigo, onde já não há segurança tanto no barco como no mar, é preciso uma agarra como última esperança; ela é o sofrimento. O sofrimento foi o cabo que prendeu Uriel à vida comunitária [depois da segunda excomunhão].” (respectivamente, pp. 293, 188 e 308)<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> Segundo Agustina Bessa-Luís, algo aconteceu que interrompeu este ciclo purgativo, a saber, a conversa que Uriel da Costa terá tido com dois

Regressemos ao artigo de 1996, onde umas linhas adiante Agustina confirma desta forma o carácter indelével dos passos dos homens na terra: “Uriel volta depois de muito anos de esquecimento. Volta ainda como provocador e homem de incertezas. Era um homem consentido por Deus, o que quer dizer destinado a perturbar o mundo”. Se em *Um Bicho da Terra* as incertezas fazem parte dos poucos haveres que Uriel transposta na sua “longa viagem para o dia” – “É sempre incerta a conversão dum homem, como é incerta a relação dele com tudo quanto existe”<sup>127</sup> terá dito aos desconhecidos que o tinham procurado, palavras repetidas por eles ao ouvido de Levi Morteira, o que contribui para a derradeira acusação justificativa de um segundo *herem* (excomunhão) –, convém acrescentar o papel desempenhado pelas dúvidas, mais poderosas e agudas do que as incertezas:

As dúvidas que o atormentavam eram muito inferiores ao desejo de situar o homem na sua verdadeira dignidade [...] Gabriel duvidava; a dúvida era a

---

desconhecidos que o procuraram em sua casa e que confessaram ser seu desejo converter-se ao judaísmo, coisa de que ele tentou dissuadi-los, tendo sido denunciado por aquele que vivia com ele desde 1633, data da primeira excomunhão, o *amitinus* a que se refere o seu *Exemplar Vitae Humanae*, identificado com o primo direito Dinis Janes.

<sup>127</sup> Aqui, faz-se ouvir Montaigne, o melhor conhecedor da “bebedeira universal”, que faz claudicar todas as certezas.

grande peste da sua raça, era um verme que roía o coração. Na dúvida há sempre um ponto de criação pessoal, de génio próprio. A dúvida era insubmissa, e não deixa que o homem seja domesticado completamente.

*Um Bicho da Terra*,  
respectivamente pp. 132 e 138

Por um lado, as dúvidas atormentam, i.e. roem o coração, revelam-se uma peste, uma doença infecciosa e incurável para os “da sua raça”; por outro lado, não são próprias de escravos, insubmissas, impedem a obediência às regras mundanas que cativam o coração; além disso, nelas é observável o selo da criatividade, irmã de leite da liberdade a que cada um pode elevar-se. Finalmente, Agustina sublinha em Uriel da Costa uma hierarquia que nem sempre se tem em conta, isto é, a dúvida é inferior ao desejo de fazer reconhecer o plano onde se joga a dignidade humana. A dúvida não é, portanto, o arrebatamento de um nihilista, a embriaguez que se compraz com a sua própria destruição, mas também não é metódica, acautelada, calculada, como será a de Descartes. Ela é uma paixão, um ritual de imolação em vista da paz, da presença de espírito. E, no entanto, são elas, a paz e a presença de espírito, que vemos arder na combustão das últimas linhas do *Exemplar humanae vitae*, todo ele escrito sob o aguilhão de um sofrimento que já não o purifica, vergonhoso, reduzidas a cinzas enquanto ele descreve as 39 vergastadas a que foi sujeito diante de toda a comunidade num canto

bem visível da Sinagoga de Amesterdão, a que se seguiu a passagem de todos os presentes por cima do seu corpo, deitado à porta da Sinagoga, embora não tivesse havido espezinhamento:

E então todos à saída passavam sobre mim, indo pé ante pé, por cima das minhas pernas, sem me pisar. E todos o fizeram, crianças e velhos. (Os próprios macacos não se poderiam exhibir aos olhos dos homens com um comportamento mais absurdo e em atitudes mais ridículas.) Tudo se consumara; a sinagoga estava vazia<sup>128</sup>.

*Exame da Vida Humana*  
(tradução de Castelo Branco Chaves),  
in Uriel da Costa, *Exame das Tradições Farisaicas* acrescentado com Samuel da Silva  
*Tratado da Imortalidade da Alma*,  
Apêndice, p. 580

Segundo os seus adversários ele já não é nem judeu, nem cristão, nem maometano.

[...] Eu sei que, para esfacelar a minha honra, os meus adversários se habituaram a dizer perante a multidão ignara: «Mas esse não tem religião; não é nem judeu, nem cristão nem maometano»  
[...] Cego fariseu, obliterador da Lei primitiva que existia no princípio e que subsistirá por todos os tempos dos tempos! [...] Esta Lei, digo-a comum

---

<sup>128</sup> Daqui procede o título dado por Gabriel Albiac ao seu estudo sobre as fontes marranas: *La Sinagoga Vacía*.

e inata a todos os homens, simplesmente porque são homens. É ela que liga todos os homens pelo amor, estranha às dissensões que são a origem e a causa de todos os ódios e dos maiores males. É ela que ensina a vida honesta, que vai discernir o justo do injusto, o feio do belo. O melhor da Lei de Moisés, ou de qualquer outra, é justamente na Lei natural que está compreendido [...] E eis aqui: já temos o que é capital em qualquer religião.

*Exame da Vida Humana*

(tradução de Castelo Branco Chaves),  
in Uriel da Costa, *Exame das Tradições Farisaicas* acrescentado com Samuel da Silva  
*Tratado da Imortalidade da Alma*,  
Apêndice, p. 581

No ímpeto cuja veemência nasce do tom tranquilo, surpreende-se uma inocência que não se voltará a vislumbrar nos futuros defensores da bondade da razão natural e da evidência também natural dos seus princípios: “a lei comum a todos os homens simplesmente porque são humanos”. Isto, sim, faz estremecer, pois não é uma verdade *de facto*, mas o voto de um coração de carne que ainda não se reuniu ao coração de pedra.

Que perturbação foi aquela introduzida no mundo por um “consentido por Deus”? A negação da imortalidade da alma, pensamento que, segundo Agustina, “faz tremer o homem mais descrente”. Porém, as razões que a escritora acrescenta, vindas do próprio Uriel, ao mesmo tempo ousadas e piedosas, não nos fazem tremery:

Para Uriel da Costa, a opinião da imortalidade que dá prêmio ou castigo infinito à obra do homem (“sendo ele uma criatura limitada e finita”) não é piedosa mas ímpia: “não há piedade em pôr bens e males eternos para o homem, antes impiedade contrária à bondade e à justiça divina). A verdade é que “os bens e os males presentes que Deus promete [ao homem] são bastantes e mais aparelhados para o conservar no Seu temor”. [...] Alguma coisa nos faz chorar Uriel. Porquê queria morrer de corpo e alma? Grande desespero era o seu e quis vencer o julgamento de Deus. Criar homens mortais parecia-lhe talvez um acto de compaixão, o maior de todos.

“Uriel da Costa”, *Diário de Notícias*,  
20 de Janeiro de 1996

Entre as várias obras contemporâneas que tratam da imortalidade da alma, parece ser a de Uriel da Costa a única que a nega abertamente. Que o seu espírito ressurgir do esquecimento nas páginas que se seguem é uma ironia profunda.

*Exame das Tradições Farisaicas*,  
Introdução H. P. Salomon  
e I. S. D. Sassoon, p. 86

Algumas considerações sobre o equívoco “jeu d’esprit” com que termina a “Introdução” de H. P. Salomon e I. S. D. Sassoon ao *Exame*. Segundo eles, é irónico que o espírito de Uriel da Costa ressurgir do esquecimento, ele que parece ter sido

o único, entre todos os contemporâneos avessos ao dogmatismo constritor da Lei da boca, a disciplina dos príncipes e doutores da hierarquia religiosa, a negar abertamente a imortalidade da alma. Mas não, neste caso, a palavra ironia não cumpre a sua função, é quase um insulto, pois Uriel sabia que o espírito, indissociável da carne, haveria de reaparecer sempre que algum vivo se decidisse a pensar por conta própria. Claro, que esta crença no poder do espírito da vida nada tem a ver com a crença na imortalidade da alma. Uriel da Costa, como o autor do Qohélet [Eclesiastes], prefere o cão vivo ao leão morto (cf. cap. IX, versículo 4)<sup>129</sup>. Havemos de voltar a isto.

Por outro lado, devo lembrar que foi por causa das palavras de Uriel da Costa, citadas por Agustina no artigo do *Diário Notícias*, que me decidi a estudar *Um Bicho da Terra*. Elas traziam um lastro, uma gravidade e uma bondade, à tensão, cujo pensamento não me larga, entre a pergunta de Agostinho: “pode o homem ser feliz e mortal?” e a resposta de Clarice Lispector (que não me parece tenha lido Agostinho): “amar a vida mortal, isso é a felicidade”. “Porque quiseste isto, porque fizeste aquilo?”, perguntamos nós a quem muitos desastres conheceu na vida ou àquele que se votou à morte, evitável ainda, por enquanto. Pergunta Agustina: “Porquê queria morrer

---

<sup>129</sup> Não nos esqueçamos de que, para os judeus, o cão era um animal impuro, capaz de comer o seu próprio vômito, daí o alcance supremo da preferência. Cf. *Exame das Tradições Farisaicas*, p. 363.

de corpo e alma?”<sup>130</sup>, desejo cuja desmedida nos faz despenhar no vazio. Para os cépticos que não acreditavam na imortalidade da alma, Dante imaginou um suplício que enche de um horror equivalente ao de ser enterrado vivo: depois do Julgamento Final a pedra tumular fechar-se-á sobre eles para todo sempre (Cf. *Divina Comédia*, “Inferno”, Canto IX). Agustina permite-nos observar Uriel da Costa a reflectir nesta expressão a propósito de um sermão de Levi Morteira<sup>131</sup>: “«Se germinam os ímpios como a erva e florescem os que obram a iniquidade, é para serem destruídos para todo o sempre»”:

A pessoa separa-se do meio ambiente e opõe-se a ele, criando a actividade, política ou religiosa; mas se diz «para todo o sempre» cessa toda a análise do processo científico-natural e cessa o acto histórico. A crise declara-se, têm lugar casos desordenados e perigosos. «Para todo o sempre» põe em dúvida a identidade do indivíduo para consigo próprio. A inteligência nunca pode aprofundar a noção do «sempre» nem

---

<sup>130</sup> Esta inquietação corre por certas páginas de *A Ronda da Noite*, em particular esta: “«Quais são os ossos que não se desfazem quando um corpo arde?» – perguntou subitamente à mesa. Tinham convidados e alguém deixou cair no prato o garfo. – «Ninguém sabe?»”. Mais adiante, *sotto voce*, se acrescenta a palavra do temor: é que sendo o corpo cremado, como se haveria de coadjuvar à ressurreição dos corpos?

<sup>131</sup> Principal instigador e executor das duas excomuniões de Uriel da Costa.

dominá-la, porque só «no pacto com os meus olhos», como diz Job, está a chama da vida, o seu padecimento, a sua paixão.

*Um Bicho da Terra*, p. 244

Pede consideração demorada este “tacto com os meus olhos” de Job. Mais adiante haverá ocasião para tal.

*O quarto das meditações ou o quarto suspenso*

É Gabriel da Costa na sua juventude ainda na cidade do Porto, quem intitula “quarto das meditações” o quarto do seu refúgio. Mas esse quarto é também conhecido na casa como “o quarto suspenso”. Gosto desta imagem, o quarto que vagueia pela casa, o quarto que oscila como um pêndulo, que nunca se prende a um lugar fixo. Eis a primeira ocorrência: “Quando Gabriel se ausentava, o quarto que ele intitulava «das meditações» era limpo e aberto durante três dias a fio”. Sim, são bastas as razões para o ar se tornar pesado, são muitos “gritos convulsivos”. Na casa paterna os efeitos das meditações, redução e afinamento da matéria dos móveis, são tão improváveis como justificados: “tinha um aspecto delicado e íntimo, ao estilo inglês. Os pesados móveis de carvalho tinham-se afinado e reduzido nas suas dimensões.” (p. 131).

O quarto continua o seu destino, isto é, caminha, desloca-se com Uriel, do Porto para Coimbra, de Coimbra para o Porto, do Porto para Vila Cova, de Vila Cova para o Porto, do Porto para Hamburgo, de Hamburgo para Amesterdão. A or-

dem que seguimos é a do desenrolar das páginas, o que não acerta nem com cronologias nem com limites espaciais. Continuando. Na segunda ocorrência, já não estamos no Porto mas em Amesterdão, muitos anos depois: “No quarto suspenso havia livros em quantidade, e aí Gabriel redigia o que se podia designar por panfletos, quase sempre impregnados de ironia muito cáustica.” (p. 132). Ironia, riso, humor trocista são disposições constantemente atribuídas aos procedimentos de Uriel da Costa, tendo origem seguramente do modo de ser e de pensar dos sefarditas ibéricos, em particular dos marranos portugueses: “um rastilho de energia humana cuja virtude explosiva é indetectável e, portanto, incorrigível” (p. 205).

Uriel dizia que era tão absurdo viver sem licença do Mahamad [o Conselho dos Cinco que governava a Sinagoga], como era absurdo o sol nascer sem a terra girar no seu eixo. Temos que confessar aqui que, sem os seus motejos a respeito do Conselho dos Cinco, Uriel não teria sido tão cruelmente atingido [...] Mas o riso de Uriel, o contraponto da sua natureza depressiva, feria o orgulho dos doutores, para quem o ridículo era a pior das sedições.

*Um Bicho da Terra*, pp. 280-281

Segundo Agustina, e seguramente com razões muito convincentes, as posições de Uriel da Costa extremaram-se depois da morte de Francisca, sua mulher, isto é, entregou-se “claramente a uma posição pré-

-iluminista. [...] Na verdade, ele nunca fora exemplarmente um cristão, e muito menos um judeu converso.” (p. 132). E regressa-se à juventude de Uriel, agora quando estudava em Coimbra: “O quarto das meditações, do seu tempo de aluno do Colégio das Artes, tinha nas paredes os seus gritos convulsivos face a uma época de baixa superstição e de fé pueril e amedrontada.” O que é acompanhado pela avaliação da desproporção entre a sensibilidade e o gênio de Gabriel e as disposições dos seus adversários. Segue-se uma afirmação, que não se encontra entre os que estudaram Uriel, mesmo entre os melhores, na qual Agustina mostra o seu sublime poder divinatório, percepção agudíssima: “Como todos os grandes precursores, Gabriel não escreveu muito nem se preocupou em legar à posteridade as suas ideias, nem sequer em sistematizá-las. (pp. 132-133). Bem, pelo contrário, frequentemente compara-se Uriel com Espinosa, com o fito – talvez inapercebido – de mostrar a sua fraqueza argumentativa e conceptual. Embora o reconheçam como precursor, esses estudiosos não se apercebem de que, pelo modo como a usam, emana da palavra um estigma de inferioridade, de coisa tosca. Ora, ela é, inversamente, um sinal de eleição, como a coxeadura de Jacob. Aliás, Agustina multiplica de muitos modos esta intuição certa. Por exemplo: Uriel era senhor de uma “consciência inacabada rodeada de um círculo mágico.” (p. 179). Ou ainda: “Não estava longe de encarnar naquele «menino bom do seu

natural» que fora o príncipe Salomão<sup>132</sup> [...] Lia e escrevia com a convicção de aparentar-se com um ser singular de que não tinha ainda inteira familiaridade.”, pp. 148-149 Nessa falta de familiaridade inteira consigo achava-se o contraste do ser singular, a braços com um desdobramento e desconhecimento de si próprio que punha Uriel em permanente estado de nascimento (cf. 160). Quer dizer ele era um amador, um amador “no facto *de ser*”: um ser inacabado para o qual os tempos não estão preparados e que introduz a desordem nas evidências da justiça, aquele que experimenta a vergonha sem ter cometido crime, culpado de não ter culpa, é essa a paixão em que vive Uriel (cf. p. 253).

Não sabemos situar com rigor a quarta ocorrência, onde aparecem unidos os dois atributos do quarto: “O quarto suspenso, ou o quarto das meditações, guardava muito dos segredos da família e dos segredos do grande cisma de Gabriel da Costa que foi preciso abafar por todos os meios, incluindo na sociedade cristã.” (p. 134). E, no entanto, é muito provável que o grande

---

<sup>132</sup> Durante muitos séculos foi atribuída a Salomão a autoria de *Qobélet* [*Eclesiastes*] dando crédito à abertura do poema sapiencial: “Palavras § de Qohélet filho de Davi §§/ rei § em Jerusalém”. Os intérpretes contemporâneos, por exemplo Guido Ceronetti, inclinam-se para o entendimento desta genealogia como um recurso do autor (desconhecido) para atrair a atenção e o respeito dos leitores, creditando assim as suas próprias palavras. Cf. *Qobélet. Colui che prende la parola*. Versão e comentário de Guod Ceronetti, Biblioteca Adelphi 414, Adelphi Edizioni, Milano, 2002.

cisma se refira à inesperada conversão ao judaísmo e à influência que Uriel exerceu na família inteira, a que se associa a exortação ao exílio.

Na quinta ocorrência regressa-se de novo a Coimbra. Ela é antecedida pela exemplificação do género de pensamentos a que o quarto das meditações dava origem: “O desdém nasce do desprezo pela estupidez, assim como a veneração nasce da admiração pela sabedoria.”<sup>133</sup> (p. 134). Segue-se uma longa passagem que nenhum resumo poderia substituir, nela se observando a secreta deslocação do quarto de Coimbra para Amesterdão. Pela primeira vez se fala da escada em caracol. Uriel carrega o quarto das meditações, para onde o levam os seus passos, a sua angústia, a sua timidez, a sua solidão, o seu desejo de paz, como uma sina:

O quarto das meditações, que em Coimbra fora uma sepultura antecipada, em que a alma consolida a sua agonia, levou-o Gabriel para Amesterdão. Numa salinha do primeiro andar, para onde se subia por uma escada de caracol, ele deixava cair o pensamento nos mesmos terríveis deleites que tinham sido já motivo de horror e desejo nunca saciado. Porque nada mais o atraía do que aquele abeirar-se do medo com passo furtivo, e deixar a máscara de

tão atrozes apetites, como era ver-se a arder em fogo, derreter em carvões acesos, ir consumindo as carnes por efeito de tremendos tormentos. Já tormentos não eram, mas um abusar da fraqueza humana, um destruir pelo gozo de não deixar nada que pudesse remediar, órgão a produzir secreções, ventre a apetecer funções, pele a sentir vãs carícias e suores delicados [...] O auto-de-fé, com a humilhação profunda e tão vil que por isso o comprometia a mais desafio ainda, era uma espécie de êxtase que o horror preparava, com pequenos bocejos de contrições, com íntima aliança da impenitência, com surda provocação da morte.

*Um Bicho da Terra*, pp. 134-135

Esta vertigem de autodestruição irrompe precoce na infância religiosa de Uriel e é elevada a uma potência desmedida com a notícia do actos iníquos da Inquisição a que os judeus estavam sujeitos. E talvez seja inseparável da experiência do judeu sefardita, dividido, envergonhado por ter abandonado o seu Deus e por Deus o ter abandonado, a que se juntavam as perseguições, a tortura, a morte pelo fogo, os autos-da-fé (só o nome é uma amalgama perversa insanável). Assim chegamos à sexta ocorrência do quarto das meditações, no momento em que a aflição da culpa, a multiplicação dos fantasmas do medo, o desejo veemente de salvação, a angústia de poder vir a ser excluído dela, compõem um manjar que pouco ousariam meter na boca. E, no entanto, vemos

---

<sup>133</sup> Poder-se-ia acrescentar um remate goethiano: se a admiração não fosse sentida, arriscávamo-nos a ser aniquilados por aquilo que é mais elevado do que nós.

aqui anunciar-se de novo o caminho, a longa viagem para o dia:

O quarto das meditações, donde saía em criança tremendo, quase a cambalear das suas visões, a ponto de lhe proibirem a entrada, porque os padres precediam qualquer fraude e mistificação dos sentidos, era ainda um ponto para todo ele se abrigar; sem se saciar jamais, renovando suplícios, descobrindo maneiras de se tornar mais chegado a eles e de os prolongar, Gabriel sabia agora o que aquilo significava. Ele amava ser destruído, como se ama um retorno implacável ao seio da sua origem [...] ele tudo permitia, tudo amava, porque o esperava o grande ventre da beatitude, onde tudo volta a ser água e densa combinação de génio e perdão, algo como uma respiração sem acto de respirar, sem vida a conhecer e explorar. Livre, sem sentimentos, lágrimas, prazeres, sem alma.

*Um Bicho da Terra*, p. 135

Vamos ter com a infância que depressa se vasa e devassa no momento em que a oitava ocorrência do “quarto das meditações” entra pela sétima adentro. Começamos com esta: “O quarto das meditações, com aquela mesa coberta com um tapete já gasto, onde havia manchas de tinta e nódoas várias e antigas, que ele conhecia como um atlas desenhado pelos dias da infância ali impressa.” (pp. 135-136). Das manchas e nódoas do tapete já gasto que cobria a mesa, desse atlas da infân-

cia, salta-se para outro presente: “E uma espécie de incontinência do pensamento resultava dessa insatisfatória experiência que era agora o quarto das meditações. Chamava ele «ter opiniões» a não acreditar mais no acesso ao nada [...] A sua mística não podia opor-se ao sofrimento senão com o risco de ter que negar o seu Deus.” (p. 136). Quem é este Deus, “o seu Deus”? O Deus renovado pelo Evangelho ou o Deus dos seus parentes e antepassados, venerados docemente por Uriel, o Deus da Lei de Moisés? É esta a dilaceração que, sem ruído, esfarrapa as certezas aprendidas, recebidas, disciplinadas. Insatisfatória experiência era aquela que o quarto das meditações lhe proporcionava agora (onde, já em Amesterdão, ainda no Porto, ainda em Coimbra?), outras dores se lhe haviam de juntar.

Assim se introduz a nona ocorrência: “o prazer que experimentava em chorar e jejuar, em sofrer as horribéis provas morais do quarto das meditações, ia-se agora atenuando. Surpreendia alguma coisa de indigno da alta inteligência que era a sua, naquela espécie de mundanismo místico – porque era mundano inventar terrores como manjares, como códigos que lhe traduzissem e explicassem Deus.” (pp. 136-137). Assiste-se, aqui, a um movimento do espírito que, não sendo idêntico, encontra ressonâncias no modo como Buda decide deixar de ser um *rishi*, homem venerado entre os Indus, abdicando assim da vaidade e do orgulho que a sabedoria do ascetismo, enquanto afastamento radical da vida dos outros homens, arrastam. Foi assim que

o exercício da compaixão veio substituir a disciplina do jejum e abstinência. É outro agora, este tempo presente Uriel, que talvez se insinue no anterior ou o preceda. É provável que ele ainda se encontre em Portugal.

Com a décima ocorrência (pp. 147-148) estamos seguramente em Portugal, no exílio bucólico em Vila Cova, para onde vai viver com a mulher, recém-casados:

Também aí [na casa de lavoura em Vila Cova] Gabriel tem o seu quarto de meditações. Lê bastante, sobretudo a Bíblia, de que possui três edições e que se dispõe a comparar. [...] mas não se pode dizer que tenha inclinação erudita [...] As tendências dispersivas do seu carácter personalizavam os métodos da inteligência e conduziam-no à experiência do autodidacta, mais árdua e intensiva do que a do doutorado, porque nela se empenha um sentimento de valorização, mais do que um objectivo de pesquisa [...] Talvez Gabriel ame acima de tudo a sua condição trágica. Ela é o sustento do seu afecto pelo mundo; se não fosse pensador da tragédia, não seria sequer um homem livre. Teria alimentos. Roupas, livros, filhos e amigos — mas faltava-lhe o espinho que tudo ajusta ao lugar da memória.

*Um Bicho da Terra*, pp. 147-148

Ousar comunicar a sua decepção e as suas esperanças, abrir caminhos numa floresta virgem, isto é, tornar-se precursor, um homem de paixão, desconhecido de si mes-

mo, “o estranho por definição”, desamparado e persistente, eis Gabriel, Uriel da Costa. Talvez, como Nietzsche, ele “ame acima de tudo a sua condição trágica” e também ainda como Nietzsche dispense alimento, roupas, livros, filhos e amigos (cf. sobretudo *Ecce homo*).

Nas duas últimas ocorrências, já depois do segundo *berem* (o primeiro da Sinagoga de Amesterdão), o quarto deixa de se chamar “das meditações”, ficando-lhe reservada unicamente a qualidade espacial, arquitectónica e sentimental de “quarto suspenso”. Em anos os casos, Uriel está acompanhado, na décima primeira ocorrência pelo equívoco *amitinus*, na décima segunda pela mãe e pela recordação de Francisca, sua mulher.

No quarto suspenso, ambos [Uriel e Dinis Janes] falavam de coisa perigosas.

— Eu próprio amo a tragédia, é inevitável que eu a ame, dedico-me à utopia dum programa. Ao irrealismo dum método, com esse amor da tragédia que está no prólogo de todas as coisas. O amor da vida é o apetite devorador para a tragédia [como ressoa aqui *O nascimento da tragédia!*]. Não posso ter dignidade como homem, se não experimentar as consequências duma informação que eu recebi e aprofundei, sobre o fracasso. Dizes bem: eu tinha ficado em Portugal se estivesse realmente em perigo. — Suspirou, como uma espécie de volúpia. — Aqueles medrosos esbirros, os denunciantes,

que urinam de medo quando segredam o nome da pessoa que vão destruir até aos ossos, até às gerações sucessivas que já estão presentes ali, na acusação, nos segredo. O segredo — que infâmia juvenil! De qualquer modo, eu tinha ficado lá. Repugna-me o facto bruto da violência. [...] Basta um olhar, quase um sopro de olhar, que não se entende, não tem nome, e eles desejam esmagar-te, pisar-te, até que não fique um vestígio de ti, nem um pano da tua camisa, nem uma unha.

— Parece que amas neles a promessa da malvadez

— Só pelo actual inevitável, o mal desafiado e deixado ao abandono, podemos libertar a história como tragédia.

Sublinhemos as duas direcções, outras tantas tarefas, pelas quais que Uriel se orienta: a utopia dum programa e o irrealismo dum método — ser precursor, não comer comida já mastigada, correr o risco de ser fiel à sua espontaneidade crítica, obedecer ao “pacto com os meus olhos” de Job, não abdicar das suas altas expectativas —, ambas alimentadas por “esse amor da tragédia que está no prólogo de todas as coisas”. E num tom grego e nietzschiano Agustina fá-lo confessar que o apetite devorador pela vida só se sacia na tragédia, onde se coagula a sabedoria de que a vida é dor e vale a pena ser vivida. Mas vai mais longe, uma vez que para libertar a história humana como tragédia é preciso desafiar o mal e, ao mesmo tempo, deixá-lo ao abandono, activo e passivo num jogo temerário.

Finalmente, eis-nos diante da décima segunda ocorrência, onde nos é oferecido um momento lírico sem igual, no dia em que Francisca, mulher de Uriel, morre, e ele assiste à sua morte através de Branca/Sara, sua mãe<sup>134</sup>. Toma conta dele uma memorização pungente cuja leveza é milagrosa:

Gabriel desceu um dia do quarto suspenso e encontrou a mãe em lágrimas. O belo rosto infantil, em que a idade marcara débeis injúrias, estava descolorido e sem vida. Parecia ser ela que agonizava, e Gabriel viu, com espanto, que o processo de morte de Francisca se reproduzia em Branca [...] Gabriel pensou que havia oito anos tinham chegado a Amesterdão, na mesma época, e que Francisca soltara um grito ao ver o jardim coberto de rosas.

— Que tens?

— É o Paraíso — disse ela. Entrou na sebe, abriu caminho com os braços, e toda ela ficou coberta de pétalas, de secos botões mortos que se pegavam ao vestido. «O que os olhos jamais viram, é o Éden» — pensou Gabriel. A ino-

---

<sup>134</sup>Uma tese poderosa atravessa *Um Bicho da Terra* de cabo a raso, a saber: Uriel da Costa é a feminilidade do judaísmo. Ela associa-se muitas vezes à presença profunda de Branca/Sara, a mãe de Uriel, e àquele combate sem tréguas a que os homens e as mulheres se entregam, cegos e lúcidos. Por outro lado, Branca/Sara faz projectar o amor que Noemi tinha por Ruth na sua relação com Francisca, a secretíssima mulher de Uriel.

cência que nenhum mal pode travar, e que olho nenhum pode ver jamais, é o Paraíso. Lembrava-se que chorara.

«O que os olhos jamais viram, é o Éden». Mas os olhos de Uriel viram, tinham visto, estavam a ver. Talvez os olhos dele nunca tivessem visto até então o que estavam a ver e agora recordavam, e, assim, reaparece o pacto de Job. A inocência é coisa de um jardim terrestre. A visão do Paraíso que a última ocorrência do quarto suspenso providencia é ainda uma celebração da vida: Francisca avançando no jardim, coberta de pétalas e botões secos, a inocência do jardim primitivo, original, ali em Amsterdão. Uriel chora.

#### *Dois dedos de teologia*

A alma era uma iguaria rara que o homem introduzia na sua pele para se proclamar eterno. E se não fosse eterno? Se morria como uma folha de castanheiro sobre um lago, primeiro girando como um barco desgovernado, depois apodrecendo e indo juntar-se ao limo da profundidade? Então, tantas vigílias gastas em vão, tantos pavores mal empregados. Deus não queria para nada a alma dos homens, bastava uma razão compassiva, multiplicada pelas ocasiões que a natureza proporcionava. Uma razão fina como um canelo onde o pé do homem pousasse solidamente, sem medo algum, como se ele fosse assente no eixo da terra.

*Um Bicho da Terra*, p. 135

Sentimos que os animais se associam aos homens por uma irmandade que suspende a crença na imortalidade da alma, por terem todos o mesmo destino, por não haver hierarquia. Sentimentos que se coagulam nos versículos 18, 19, 20 e 21 do Cap. III de *Qobélet, O-Que-Sabe (O Livro do Eclesiastes)* na tradução e composição de Haroldo de Campos<sup>135</sup>:

18. Eu disse eu § para o meu coração  
§§/ Quanto aos § filhos do homem  
§§/ Elohim § os esmerilha §§§/ E que  
vejam §§§/ não são mais que animais  
ademais § não mais

19. Pois há o destino do homem §/ e  
o destino do animal §/ e é um o destino  
§ para ambos §§§/ a morte deste  
§/ feito a morte daquele §§§/ e um o  
sopro § para todos §§§/ E o importe  
do homem acima do animal § não há  
§§/ pois tudo § é névoa-nada

20. Tudo vai § para um só lugar §§§/  
Tudo § veio do pó §§/ e tudo § volta  
ao pó

21. Quem sabe § se o sopro dos filhos  
do homem §§/ sobe § para o alto §§§/  
E o sopro § do animal §§/ desce § ter-  
ra abaixo?

Qohélet não apura a pergunta que faz no versículo 21 – aliás, essa pergunta à primeira leitura parece retórica se a uma segunda leitura não se mostrasse argumentativa, pois, ao ser feita, ela põe justamente

---

<sup>135</sup> Editora Perspectivas, São Paulo 1991.

em causa a crença expandida de que o sopro do homem “sobe para o alto” e o do animal “desce terra abaixo” –, mas parece claro que é alheio à crença muito grega (órfica) na imortalidade da alma (e que transitou via neoplatonismo para o cristianismo e também para o judaísmo). Toca-lhe fundo a irmandade entre homens e animais, é ela que se ergue do desespero da “névoa-nada”, é ela que suaviza a sua amargura.

Para argumentar a favor da imortalidade da alma individual, a filosofia cristã medieval escolástica, em particular S. Tomás de Aquino, serviu-se também de Aristóteles. Em contrapartida, os filósofos árabes, Avicena e Averróis, tradutores e comentadores de Aristóteles (a quem a escolástica, S. Tomas de Aquino entre outros, deveu o acesso latino ao filósofo grego), não admitiram a imortalidade da alma individual, tendo dado origem a um pensamento que de imediato conheceu a censura e a perseguição, a saber, a doutrina do intelecto separado, mais próxima do *nous* do que da *psyche*. Dante conhecia bem esta doutrina através do grande escolástico, Suger de Brabante, que ele colocou no Paraíso, apesar das suas obras terem sido proibidas pela Igreja. Aliás, é ainda Dante a fornecer o melhor argumento para acreditar não propriamente na imortalidade da alma, mas na ressurreição dos corpos, a saber, o amor de cada alma pelo corpo, o amor que as mães e os pais têm aos filhos, acompanhado pelo desejo infinito de os voltar a ver: “E prontos julguei ver logo, a tal sorte/

um coro e outro já dizendo «Ámen!»,/ seus corpos desejando antes da morte;/ talvez não só por si, mas pela mãe/ pelo pai, pelos mais que cada amava,/ ates da eterna chama ser também.<sup>136</sup>” Tudo o resto é névoa-nada, fome de vento, vaidade das vaidades.

E sob outra perspectiva, os versículos 4. 5. e 6. do cap. IX, a que acrescentem os surpreendentes 7. 8. e 9. (por relação às expectativas criada pelo refrão da “névoa-nada”):

4. [...] cachorro vivo § é melhor §§  
que leão § morto
5. pois os vivos § sabem § que vão morrer §§§  
e os mortos §[...] eles não sabem nada §  
e para eles não há mais §[...] salário §§  
pois a memória esquece § o seu obituario
6. Tanto o amor quanto o ódio § quanto o ciúme deles §  
são agora de outrora §§§  
E mais nenhum quinhão para eles §  
por todo o sempre §§  
em tudo o que se faz § sob o sol
7. Vá come com prazer § o teu pão §§  
e bebe de coração leve § o teu vinho §§§  
[...]
9. Vê a vida § com a mulher que amas §  
todos os dias § de tua vida-névoa-nada §§§  
[...]

<sup>136</sup> *Divina Comédia*, “Paraíso”, Canto XIV, versos 61-66. Tradução, Introdução e Notas de Vasco Graça Moura, Bertrand, Lisboa, 1993.

É difícil descrever de modo mais conciso e acutilante o contraste entre estar vivo e estar morto, tal como é exposto nos versículos 5 e 6: os vivos sabem que vão morrer, os mortos não sabem nada, nada os afeta já sob o sol, tudo o que lhes dizia respeito, enquanto eram vivos, todas as suas paixões se moveram para o passado, um lugar que não existe, a não ser que sofra a transformação que o olhar rememorativo providencia, o que também não os ressuscita<sup>137</sup>. Já nos versículos 7 e 9 celebra-se tudo aquilo que é possível celebrar em “todos os dias de tua vida-névoa-nada”: o pão, o vinho, a mulher amada.

#### *A cidade e as suas ruínas*

Miguel Espinosa, o pai de Baruch, teve funções relevantes na Sinagoga, juntamente com Joseph da Costa, o mais novo dos irmãos de Uriel, que casou em 1617, em Amsterdão, com Rebeca da Costa, e foi um dos promotores da sociedade sefardita no Brasil. Esta forte fraternidade existente no núcleo marrano-português e na legião sefardita em geral não foi vivida por Uriel da Costa em toda a sua perspectiva, que incluía a versão auspiciosa da comunidade. Para Uriel, tratava-se do

futuro do homem, isto é, uma atitude convivida pelos sonhos dos quais se desprendem os símbolos colectivos. A sugestão que ele exerceu na sua época, inclusive nos seus mais fortes opostos, é explicada pela activa eficácia que existe até na experiência pessoal mais desordenada; o que se chama padecimento do homem como cura de toda a sociedade debilitada pela infinita repetição da lei e do ritmo que a protege. Em Uriel da Costa não há filosofia nem mesmo ideologia. Há paixão, isto é, o acontecer que transforma a pessoa e a lança para os caminhos da sua compreensão. O que divide, chama a uma consciência que edifique a cidade, levantando-a das suas ruínas; ainda que intocadas, ruínas apenas.

Abertura ou Introdução (sem título) de  
*Um Bicho da Terra*, pp. 10-11

Um estranho sefardita, bicho da terra, Uriel, ele que não experimentou a “forte fraternidade” que cimentava o núcleo marrano-português, alheio à sua versão suprema, a de uma “auspiciosa comunidade”. Ele está só e é um homem só. Dividir para edificar: uma corrente que conforma a paisagem onde habitam os homens, quer eles o saibam quer não. Uriel da Costa como bode expiatório, aquele que cura a sociedade inteira, “debilitada pela infinita repetição e pelo ritmo que a protege”. Por contraste com a afirmação em que a filosofia é colocada sob a égide da paixão e o filósofo é apresentado como um homem de paixões (capítulo IX, p. 245),

---

<sup>137</sup>No seu *Exame* Uriel da Costa cita estes versículos do *Eclesiastes*, bem como a passagem onde Isaac deixa a sua herança a Jacob e também as palavras de David sobre a morte do filho de Bat Seba. E ainda os Salmos 6, 30 e 78, e o Livro de Job, cap.s 3 e 4.

logo no início da obra (capítulo I, p. 11) Agustina recusa a Uriel da Costa o nome de filósofo ou mesmo de ideólogo. Nele há paixão, esse “acontecer que transforma a pessoa e a lança para os caminhos da sua compreensão”. Desse arriscado processo de auto-descoberta alheou-se a filosofia que se habituou de olhos enxutos à argumentação desraigada. Não há contradição. São essas duas as disposições da filosofia quase desde o começo, e têm ambas a ver com um desejo, uma vontade de auto-destruição, uma por excesso de legalismo argumentativo e especialização técnica, vocação dogmática, a outra por destino contemplativo, o de dissolver-se na coisa contemplada. Platão esteve sempre dividido, por vezes dilacerado, entre essas duas disposições. A sua herança dispersou-se até hoje.

Como todo o homem de paixão, Uriel, como Job, digamos não era dos que morriam fartos de sabedoria, mas dos que descobriam, tarde demais, que ela não os livrar das mais tremendas desordens. Mais ainda: apercebia-se de que a inteligência e a paixão andam juntas. Quanto mais experimentava a razão, mas via desenhar-se à sua frente um jardim de frutos proibidos e que a razão não reconhecia.

*Um Bicho da Terra*, p. 245

Eis a paixão própria da vida: ser afectado e exprimir a afecção, isto é, não tapar os ouvidos, não fechar os olhos, respeitar a espontaneidade do nosso corpo. Esse é,

de novo, o pacto com os seus olhos de que fala Job.

Em rigor, a filosofia não salva da desordem, pode mesmo concorrer para ela. Ao invés, a sabedoria, se for entendida como dissolução da filosofia, talvez salve. Só que nesse intervalo antes da dissolução, isto é, o despenhar-se amoroso no grande pélogo da beleza (como escreveu Platão no *Banquete*), correm-se perigos fatais. Agustina aponta-os a dedo: primeiro, paixão e inteligência são inseparáveis; segundo, atravessar o deserto da razão dá origem a miragens, jardins de frutos proibidos que a razão nunca estará em condições de reconhecer, quer dizer, inseparáveis, razão e paixão nunca serão esposo e esposa, irmão e irmã. Já em página anterior, tinha Uriel perguntado pela boca de Agustina perguntado (se associarmos a Natureza à paixão): “A razão e a Natureza – seria que alguma vez se entendiam nesse espaço único e simultâneo onde jorravam o bem e o mal?” (p. 135)

Ruínas: os restos de comida que se deixam cair no chão enquanto se come, as coisas esquecidas, perdidas, quebradas. Se a cidade é no dizer de Aldo Rossi “um acampamento de mortos e vivos”<sup>138</sup>, também é um campo de batalha entre bem adaptados e rebeldes, os que obedecem e os que resistem. A cidade está sempre em ruínas, tal como a casa onde vivemos, mal se limpa e já se recomeçou a sujar.

---

<sup>138</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia Científica*. Tradução de José Charters Monteiro. Prefácio de Posfácio de Vincent Scully, Edições 70, Lisboa, 2013.

### *Uma dedicatória*

A biografia é uma taça em que não se serve ruim vinho. O romance biográfico merece as honras da mente imaginosa. E também a discreta fonte do arquivo em que apodrece a história [...]

*Um Bicho da Terra*,  
excerto do texto da Badana

Primeiro: não esquecer a nobreza do género biográfico. Ele é aqui uma forma de reanimação. E só esta livra do apodrecimento a que o arquivo condena qualquer vida. Talvez não haja outra forma de imortalidade.

Quaisquer que sejam as altas esperanças da ficção, trata-se bem de uma biografia. Todo o trabalho de consulta, que foi extenso e oneroso; toda a contribuição de pessoas familiarizadas como o assunto, que foi abundante; assim como o discurso afectivo que se gerou em volta das imagens incontroláveis que são as personagens históricas, mais do que as personagens do romance – tudo isso não pode ficar despercebido. A toda essa intervenção silenciosa que reina sobre o arbitrário da obra realizada, eu dedico este livro.

*Um Bicho da Terra*, p. 7

Segundo: apesar de termos aceitado que Uriel da Costa seja um personagem de Agustina, tendo acrescentado que também seria um interesse, um assunto, da vida dela, agora, não dando o dito por não

dito, temos uma novidade mais radical. É que, em rigor, Uriel não é um personagem de um romance. Talvez ele lhe esteja sempre a fugir, ainda mais do que os outros biografados, imagem incontrolável que intervém silenciosa, sem poder aquiescer ou contradizer. A essa imagem, que é mais e menos do que uma imagem, sendo que, mal deixa de ser, a vida de qualquer um torna-se em imagem, dedica Agustina esta obra, *Um Bicho da Terra*.



## BREVE NOTA SOBRE OS AUTORES

Hélia Correia – Escritora. Autora de romances, novelas e contos. Prémio Camões em 2015.

Álvaro Manuel Machado – Professor universitário, FCSH-Nova de Lisboa. Escritor, ensaísta e autor de obras e artigos sobre Literatura geral e comparada.

Guillaume Bourgois – Professor universitário, Grenoble. Autor de obras sobre cinema, em particular sobre cinema português, Goddard e cinema contemporâneo americano.

Alda Maria Lentina – Professora universitária, Universidade de Dalarna. Autora de artigos sobre literatura portuguesa, com uma tese sobre Agustina Bessa-Luís.

Carlos Fiolhais – Professor universitário, Coimbra. Cientista e divulgador de ciência, com várias obras publicadas.

José Manuel Heleno – Professor de filosofia. Escola Secundária Dr. Solano de Abreu. Romancista e ensaísta.

Jorge Cunha – Professor universitário, Faculdade de Teologia, Porto. Autor de vários artigos na área da Ética e Teologia Moral.

Maria Filomena Molder – Professora universitária, FCSH-Nova de Lisboa. Filósofa e autora de obras e artigos sobre estética, literatura e artes plásticas.

## CADERNOS DA BIBLIOTECA DE VILA REAL

1. *O Fundo Bibliográfico José Pinto Soares*
2. *Nos 175 anos da Biblioteca Pública Municipal de Vila Real*
3. *Estatísticas 2014*
4. *Livros contemporâneos do Foral Manuelino: Nos 500 anos do Foral de D. Manuel I a Vila Real*
5. *Estatísticas 2015*
6. *Na defesa da República: A participação de Vila Real no Movimento de 3 a 7 de Fevereiro de 1927 – documentação secreta*
7. *“Da viagem que direi?”: Onze ensaios em torno da obra literária de A. M. Pires Cabral*
8. *Anuário estatístico 2016*
9. *O Fundo Bibliográfico Monsenhor Eduardo Sarmento*
10. *Anuário estatístico 2017*
11. *Memória de Carvalho Araújo na Biblioteca de Vila Real*
12. *Anuário estatístico 2018*
13. *Correspondência entre João de Araújo Correia e Rogério Reis seguido de O Fundo Bibliográfico Rogério Reis*
14. *Incunábulo da Biblioteca Pública de Vila Real*
15. *Anuário estatístico 2019*
16. *“[T]oda em sou actividade – obras, relações, sentimentos”: Evocar Agustina Bessa-Luís*

*“[T]oda eu sou actividade – obras, relações, sentimentos”*: *Evocar Agustina Bessa-Lúis*,  
n.º 16 dos Cadernos da Biblioteca de Vila Real,  
organização de ISABEL ALVES,  
foi composto e impresso na Minerva Transmontana,  
em Novembro de 2020,  
numa tiragem de 300 exemplares.

Depósito Legal: 475954/20



Biblioteca Municipal de Vila Real  
Rua Madame Brouillard  
5000-573 Vila Real  
Telefone: 259 303 080  
[www.biblioteca.cm-vilareal.pt](http://www.biblioteca.cm-vilareal.pt)



**utad**

---