

MARGARIDA MARIA PEREIRA SOARES MOTA

História e ficção em *As Terras do Risco*

de

Agustina Bessa Luís

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO - 2000

MARGARIDA MARIA PEREIRA SOARES MOTA

História e ficção em *As Terras do Risco*

de

Agustina Bessa Luís

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, orientada pela
Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, e apresentada na Faculdade de
Letras da Universidade do Porto

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO - 2000

SUMÁRIO

PREÂMBULO	6
PARTE I –O ROMANCE HISTÓRICO - DAS ORIGENS À PÓS-MODERNIDADE	
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - O ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL	12
1.1 A HISTÓRIA AO SERVIÇO DA FICÇÃO	17
1.2 AS PERSONAGENS REFERENCIAIS	18
CAPÍTULO 2 – A PROBLEMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA	20
CAPÍTULO 3 – O ROMANCE HISTÓRICO DA MODERNIDADE	24
CAPÍTULO 4 – O ROMANCE HISTÓRICO DA PÓS-MODERNIDADE	26
CONCLUSÃO	34

PARTE II – *AS TERRAS DO RISCO* NO CONTEXTO DA FICÇÃO HISTÓRICA PÓS-MODERNA

INTRODUÇÃO	36
CAPÍTULO 1 - A SUGESTÃO DE UM TÍTULO	44
CAPÍTULO 2 – A NATUREZA E A SUA RELAÇÃO COM O HOMEM	46
2.1 HILDEBRANT E A LENDA DOS SUFIS ÁRABES	46
2.2 A SERRA DA ARRÁBIDA E O MONTE FORMOSINHO - LUGARES MÍSTICOS E DE MALDIÇÃO	50
CAPÍTULO 3 – A INTERTEXTUALIDADE	57
3.1 A REINTERPRETAÇÃO DO PASSADO	57
3.2 UMA HISTÓRIA ALTERNATIVA – WILLIAM SHAKESPEARE ENTRE A VERDADE E A FICÇÃO	61
CAPÍTULO 4 - A ESTRUTURA EM ABISMO	91
4.1 O VALOR SIMBÓLICO DO MITO DE FAUSTO – DA LENDA AO MITO	96
4.2 FAUSTO E MARTIN: A DEMANDA METAFÍSICA	102
4.3 HELENA E PRÉCIEUSE: O ETERNO FEMININO	111
4.4 MEFISTÓFELES E BALTAR: O PODER SATÂNICO	117
CONCLUSÃO	121
BIBLIOGRAFIA	122

Desejo expressar a minha gratidão ao Professor Doutor Arnaldo Saraiva, que há muito tempo, na qualidade de docente de Literatura Brasileira, soube inculcar em mim o gosto pela Literatura e o hábito de ler com responsabilidade, e que mais tarde, enquanto professor e coordenador de Mestrado, deu continuidade a esse trabalho, com a sugestão imprescindível e o saber estimulante da aproximação e da distanciação críticas, manifestando sempre uma compreensão amigável, sobretudo nos momentos difíceis de todo este percurso que hoje concluímos.

À Professora Doutora Fátima Marinho, devo agradecer a boa disposição com que esteve em todos os seminários de Mestrado, tendo-me proporcionado momentos de grande realização, a orientação científica durante o período de pesquisa, o empenho votado em disponibilizar-me todas as obras necessárias à realização deste trabalho, mas sobretudo a atenção amigável que sempre me dispensou, entre múltiplos afazeres e algumas preocupações, na fase de redacção do presente trabalho, com a competência e rigor que lhe são reconhecidos.

PREÂMBULO

Este trabalho pretende percorrer o espaço que concilia as relações existentes entre o romance enquanto género e a história como fenómeno capaz de ser textualmente representada.

A questão sobre a qual pretendemos reflectir, ao estudar o romance *As Terras do Risco*, de Agustina Bessa Luís, baseia-se, justamente, nas relações aparentemente divergentes a nível dos objectivos desse discurso situado entre a verdade e a ficção.

Partimos do pressuposto de que o romance não é um texto que enquanto ficção se aproxima do histórico porque se serve de informações verídicas que poderão ser objecto da História, mas um discurso que tem como princípio e fim organizar a história através do ficcional. Por isso o romance é uma aventura do *eu* na história, e a história constrói-se através de um constante questionar da verdade, fazendo a análise dos factos passados em função dos actuais, de que resultam múltiplas interpretações.

Por isso, na primeira parte deste trabalho faremos o percurso do romance histórico desde as suas origens até à contemporaneidade, projectando ao longo desse estudo, certas opções teóricas, resultado de uma orientação.

Na segunda parte, registaremos a leitura que fizemos do discurso intertextual que a obra proporciona, para podermos concluir que é nesse impasse entre presente e passado, entre ficção e realidade, que o romance tomou a sua dimensão de romance histórico.

PARTE I

O ROMANCE HISTÓRICO DAS ORIGENS À PÓS-MODERNIDADE

INTRODUÇÃO

«Um romance histórico é um género narrativo que afirma a coexistência, num mesmo universo diegético, de eventos e de personagens históricas e de eventos e de personagens inventadas.»

Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique: rhétorique, idéologie, propagande*

A partir desta definição, que pondera as relações existentes entre o romance enquanto género e a história como fenómeno capaz de ser textualmente representada, resta-nos perceber como funciona essa relação de coexistência. Assim, definiremos romance histórico como um tipo de narrativa ficcional, na qual as personalidades, acontecimentos e espaços por nós identificados como históricos, coexistem com personagens, acontecimentos e espaços ficcionais. A possibilidade de reconhecermos essas entidades inseridas na ficção como históricas, decorre do facto de elas não perderem traços característicos, por vezes acessórios, mas culturalmente adquiridos pelo leitor, permitindo-lhe a representação do real.

Isto não impede, porém, que no romance predomine, em última instância, a lógica da ficção, de tal modo que as entidades históricas a ela acabem por ser submetidas. Contudo, se de um ponto de vista ontológico-ficcional nada impede o romancista, por exemplo, de fazer de D. Sebastião o vencedor da batalha de Alcácer-Quibir, uma tal subversão dificilmente seria aceitável, na medida em que poderia prejudicar o reconhecimento da figura em causa,

por se abalarem as suas raízes históricas aos olhos do leitor. Para evitar que isto aconteça, as personagens que aparecem nas obras ficcionais devem ter os mesmos nomes e devem corresponder às realmente existentes.

No entanto, de um ponto de vista da narrativa, o romance histórico é um subgénero do romance, situado no contexto histórico-cultural do Romantismo europeu, com uma estrutura própria. Neste contexto, o romance histórico surge como instrumento de configuração de um imaginário em que valores, figuras e episódios históricos se relacionam com uma certa forma de idealizar o passado. E é nesse passado que romancistas como Walter Scott ou Alexandre Herculano quase sempre situam uma autenticidade e um rigor perdidos, mas susceptíveis de serem evocados, ou com nostalgia ou com inegável propósito ideológico, quando se torna oportuno repensar as nacionalidades, a sua essência e os seus fundamentos históricos.¹

Perante a possibilidade de combinar a história com a ficção, os romancistas vão sentir-se tentados a utilizar a história com fins diversos e de diferentes formas, de modo a escreverem os seus livros. A ideia de que podem passar para um plano secundário personagens referenciais, criações perfeitamente individualizadas e tipos-sociais num enquadramento espaço-temporal bem delimitado, torna-se tentadora, na medida em que a pluralidade de perspectivas que se abre é muito vasta. Irresistível é também a possibilidade de aliciar o leitor com uma escrita de evasão espaço-temporal, permitindo-lhe atingir uma dimensão idealizante.

Porém, a própria definição de romance histórico vai levantar alguns problemas na classificação das obras, uma vez que o seu campo de abrangência é difícil de delimitar. O conceito de história evolui através dos tempos, assim como varia a interpretação que dela se faz, e o conceito de romance, atingido pelas mesmas circunstâncias histórico-sociológicas, sofre alterações. Consequentemente, o processo de reclassificação das obras vai dar origem a algumas mudanças de género, o que põe em causa todo o dinamismo inerente aos conceitos implícitos na definição de romance histórico.

Por exemplo, Jean Molino,² para dar resposta ao problema que se levanta, divide romance histórico segundo duas perspectivas: a de microgénero:

¹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1998, 6ª ed., pp. 370-373

² « Qu'est-ce que le Roman Historique? », in *Revue de l'Histoire Littéraire de la France*, 75º ano, nº2-3 Março- Junho, 1975, p.232.

«(...) groupe d'oeuvres proches par le temps et par le lieu, qui appartiennent à un même ensemble culturel et entre lesquelles existent de nombreux liens de filiation, influence, ressemblance, etc.»

ou a de macrogénero:

«(...) le terme désigne alors les récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon les procédés divers.»

Partindo da perspectiva desta última citação, por ser a que mais convém ao nosso estudo, o romance será considerado histórico em função de três características determinantes: em primeiro lugar deve privilegiar uma narração posterior a uma história já concluída, para, deste modo, sublinhar os efeitos de afastamento histórico da voz do narrador em relação aos factos já contados. A este propósito, Fátima Marinho dá o exemplo do subtítulo de *Waverly* « 'tis sixty years since' », dizendo que « O hiato de sessenta anos marcaria assim a distanciação suficiente não só para criar uma boa perspectiva crítica, mas também para afastar o momento de enunciação (que idealmente seria também, *grosso modo*, o da leitura) do tempo em que decorre a acção.»³ Trata-se de uma entidade exterior ao nível diegético em que se desenrola a acção histórica, o que reforça o seu distanciamento face a esses acontecimentos; em segundo lugar, deve dar ao leitor indicações precisas sobre a localização espácio-temporal, para que este possa ser transportado para outra dimensão, afastada do tempo presente e com referências relativas ao espaço e ao tempo indicados, donde deverá emergir, pelo menos, uma personagem referencial.

Evidentemente que estes requisitos constituem uma referência limite, susceptível de aceitar transformações pontuais, até porque o romance histórico afirma-se não tanto pela sua forma, mas mais pelo seu conteúdo, e a sua classificação enquanto tal caberá sobretudo ao autor que o escreve e aos leitores que dele fazem a sua interpretação.

³ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1ª ed., Outubro, 1999, p. 11

«Ce n'est pas le contenu littéral d'un texte qui permet de le ranger plutôt du côté du réel ou plutôt du côté de la fiction: c'est l'intention de l'auteur et de ses lecteurs et auditeurs, ce qu'on pourrait appeler la typologie pragmatique du récit.»⁴

⁴ Jean Molino, *op.cit.*, p.204, cf Joseph Turner, «The Kinds of Historical Fiction an Essay in Definition and Methodology», in *Genre -Revista da Universidade de Oklahoma*, Outono, 1979, p. 335, «(...)it is the content more than the form, after all, that sets historical novels off from other fiction».

CAPÍTULO 1 – O ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL

«Le roman historique est né au début du xx siècle, à peu près à l'époque de la chute de Napoléon (*Waverly* de Walter Scott a paru en 1814).»

Georges Lukács, *Le Roman Historique*

Segundo a obra de Georges Lukács sobre o romance histórico, sobre a qual Fátima Marinho, no seu estudo já citado, afirma: «Embora fortemente marcada pela ideologia marxista, o que a torna de certa forma datada, em alguns aspectos, não podemos aludir às características de textos como os de Scott ou Herculano, sem nos valermos dos preciosos ensinamentos de Lukács»⁵, a data que tradicionalmente se indica como a que corresponde àquilo a que convencionalmente se chama romance histórico é, de facto, 1814, e o seu autor consagrado é Walter Scott.

Jean Molino, que já tivemos oportunidade de referir, insurge-se contra Lukács, dizendo que «Le roman historique n'a pas commencé avec Walter Scott (...)»⁶ e defendendo precisamente o ponto de vista de que já era possível falar em romance histórico no século XVII :

«Au nom de quoi récuser les récits à thème historique des Grecs, des Chinois ou des Européens du XVII siècle, sinon parce qu'on n'y trouve pas réalisée l'idée qu'on se fait de l'histoire ou du récit?»⁷

Com efeito, e tendo em conta a designação de romance histórico dada por este autor, no sentido de macrogénero, parece-nos não estarmos em condições de não considerar romance histórico as obras cuja produção é anterior ao século XIX. Na verdade, embora peremptório nesta afirmação, Lukács, no seu ensaio, não deixa de referir estas obras de que fala Jean Molino. Argumenta, porém, que elas não podem ser vistas como históricas, já que não contemplam a noção da importância do processo histórico como determinante das

⁵ *Op. cit.*, p.15

⁶ Jean Molino, *op. cit.*, p.202

⁷ *Idem*, ib.

características específicas de um tempo, de um lugar e de uma maneira de viver de um povo. É esta a razão pela qual remete para o século XVIII o privilégio de poder ser considerado como uma pré-história do romance histórico e um consequente alargamento do período que este pode englobar, embora de formas diferentes.

Mesmo que não quiséssemos reconhecer em Walter Scott o iniciador do romance histórico, não poderíamos ignorar o marco importante que foi a publicação de *Waverly*, momento a partir do qual, todas as narrativas que, à semelhança desta, apresentem personagens fictícias, actuando dentro de um enquadramento histórico real, seriam consideradas romance histórico.

Este tipo de romance não tem na sua base factos da vida especificamente diferentes daqueles que constituem o romance em geral, e embora tenha tido origem no romance social realista do século XVIII, adquiriu um estatuto de superioridade. E é Walter Scott quem, embora se apresentando como um continuador directo deste romance, lhe vai trazer algo de novo:

«Il y mettait l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée, il y faisait condoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages.»⁸

As enormes transformações políticas e sociais das décadas precedentes despertaram na Inglaterra o sentimento da História, o que muito contribuiu para a tomada de consciência do desenvolvimento histórico. Por isso, Walter Scott observa a sociedade sob uma perspectiva histórica. Os seus temas são o resultado do despoletar, do expandir e do aprofundar desse sentimento histórico e exprimem o resultado de uma compreensão real dos problemas da sociedade desse tempo, cuja existência depende em absoluto da compreensão do passado e da génese da sociedade. É esta a razão por que o romance histórico como expressão artística perante a vida, ciente dos problemas da sociedade contemporânea, conduziu necessariamente a uma nova forma de romance.

Assim, a concepção da história inglesa nos romances de Walter Scott fornece uma expectativa do desenvolvimento futuro tal qual ele o concebe. Por isso, raramente fala do presente e procura sempre o caminho que medeia entre os extremos, esforçando-se por

⁸ Honoré de Balzac, «Avant-Propos», in *La Comédie Humaine*, Coll. L'intégrale, Vol.I, Paris, Seuil, 1965, p.52

demonstrar, de uma forma artística, a realidade histórica dessa vida, pela figuração das grandes crises da história inglesa. Esta tendência exprime-se na maneira como ele inventa a intriga e escolhe a personagem central. O herói de Scott é sempre um inglês da classe média, e tem, geralmente, um certo grau de comportamento prático, uma certa determinação e uma certa moral, que vai mesmo até à capacidade de auto-sacrifício, mas que nunca se transforma em paixão impetuosa, nem se entrega de forma entusiasta a uma grande causa. Como pretende dar uma visão globalizante da sociedade do período que quer retratar, Scott não pode escolher personagens de excepção, porque estas fariam encarar os factos através de uma óptica deturpada – a do indivíduo que através da sua actuação é capaz de fazer alterar profundamente o rumo dos acontecimentos, e, portanto, o curso da história, visto não haver correspondência entre esses acontecimentos e o conceito que ele tem de história. Para ele, esta é encarada como um processo imparável no seu desenrolar, inalterável no seu rumo em direcção ao progresso, e conduzido, embora sem que disso tenha consciência, pelo povo. E é no confronto quotidiano com as forças sociais, que varia ao longo dos tempos, que o impedem de progredir, que se vai estruturando o tecido histórico-social:

« For Scott, his eye more on social milieu than on the individual, the general outlines of historical process are clear simple, linear and knowable,(...). His viewpoint is not that of an individual in the historical shreem, but of an onlooker who, to his sorrow, knows the outcome.»⁹

Assim, as suas personagens vão apresentar-se como seres banais, moldadas por um tempo e por um espaço que se modifica e que as obriga a uma mudança gradual que se agudiza em momentos de crise:

«Il s'efforce de figurer les luttes et les antagonismes de l'histoire au moyen des personnages qui, dans leur psychologie et dans leur destin, restent toujours des représentants de courants sociaux et des forces historiques.»¹⁰

⁹ Harry E. Shaw, *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and his successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983, p.127.

¹⁰ Georges Lukács, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965 p.34

Do mesmo modo, as personagens referenciais são sempre e apenas personagens de fundo e limitam-se a aparecer em momentos fulcrais, quando todas as condições estão reunidas para receber o homem que encarna, pelos seus ideais, uma das facções em confronto, e que será capaz de desempenhar o seu papel não devido a qualidades extraordinárias, mas pelo facto de ter aquilo que, naquele momento e naquele local, era necessário:

«Il [la grande personnalité (qui) est le représentant d'un mouvement important (...)] est grand parce que sa passion personnelle, son objectif personnel, coïncide avec ce grand courant historique, parce qu'il résume en lui-même les aspects positifs et négatifs d'un tel mouvement, parce qu'il est l'expression la plus claire, le porte drapeau de ces aspirations populaires, en bien comme en mal.»¹¹

Walter Scott revela as condições reais da vida, instaladas na crença do povo, e todos os problemas da vida popular, que conduzem à crise histórica por si apresentada. Não repete a narrativa dos grandes acontecimentos históricos, mas revisita os seres humanos que neles figuraram, para que esses acontecimentos sociais e humanos que conduziram os homens a pensar, a sentir e a agir, precisamente como tinha acontecido na realidade histórica a que se reportam, possam ser revividos. Este tipo de romance tem de demonstrar, por meios artísticos, que as circunstâncias e as personagens históricas existiram precisamente desta ou daquela maneira. Walter Scott consegue este efeito, recorrendo àquilo a que é habitual chamar-se a «autenticidade» da «cor local»:

«(...) et Scott donne en même temps à cette expression le timbre, la couleur, la cadence de l'époque, de la classe, etc.»¹²

e àquilo a que Hegel chama «anacronismo necessário da arte», que consiste simplesmente no facto de permitir às suas personagens a expressão de sentimentos e de ideias a propósito das relações históricas reais, com uma clareza e transparência impossíveis aos homens e às mulheres reais da época.

¹¹ *Idem*, p. 38

¹² *Idem*, p. 67

Podemos concluir, então, que a grandeza da obra de Scott nasceu do profundo interesse pelo passado, do reconhecimento que o homem desse tempo é totalmente diferente do do tempo presente, do respeito por essa mesma diferença e da humildade com que se apercebe da impossibilidade de compreender totalmente esse passado e essa diferença.

1.1 A HISTÓRIA AO SERVIÇO DA FICÇÃO

Embora o termo romance histórico concilie duas formas de discurso, em primeiro lugar é de romance que se trata, uma vez que a história apenas existe como suporte dessa ficção. O escritor é livre de mudar os factos e de inventar o que lhe for necessário para contar a sua história:

«(...)he is free to change facts and invent whatever he needs to tell his story. Whether or not his novel is 'good history' does not matter(...)»¹³

Podemos depreender, então, que toda a leitura feita na tentativa de ir ao encontro da verdade histórica é errada, tanto mais que essa verdade varia com os tempos, as perspectivas e os enfoques que sobre a história se projectam.

Para além disso, sendo subsidiária da arte do romance, a história vai estar ao seu serviço de diversas formas. Podemos encontrar romances em que a história é posta ao serviço do presente, na qual se projectam, num tempo passado, problemas e preocupações desse mesmo presente; também existem aqueles romances cujo tema central é um drama humano que se reforça e se intensifica quando inserido num determinado contexto histórico, prendendo-se a atenção do leitor nas personagens individualizadas, esquecendo o contexto histórico, factor importante, porque é o dado que permite a compreensão cabal do problema humano; e por fim, todos aqueles romances em que a própria história é o fulcro da questão, e cujos autores, preocupados em interpretá-la e compreendê-la, provocam no leitor o prazer de ler e o conseqüente desinteresse pelo desenrolar da acção.

Para Harry Shaw, neste último grupo estavam os melhores romances históricos, mas em nosso entender, estes grupos não podem ser analisados como estanques, dada a coexistência que quase sempre se verifica, dos vários papéis que a história pode ter.

¹³ Joseph W. Turner, *op. cit.*, p. 341

1.2 AS PERSONAGENS REFERENCIAIS

Pedras basilares para a afirmação do romance histórico enquanto género, as personagens referenciais têm, apesar de tudo, um papel e uma importância muito variável, conforme o conceito que o seu criador tem de história.

Se Walter Scott, como vimos, as utiliza com moderação e sem que desempenhem o papel de heróis, é porque o conceito que este escritor tem de história se prende com o resultado de lutas entre forças sociais abstractas e, por outro lado, pela sua visão tipicista de personagem, que deverá reunir em si os sentimentos, anseios, desejos e angústias de toda uma classe social. O retrato da personagem-tipo dificilmente pode sobrepor-se a uma personagem referencial de que a história se encarregou de nos apresentar os traços individuais e portanto distintivos. Esta surge apenas quando as causas, a vontade e os objectivos de um grupo coincidem com os da personagem que pode então fazer uma incursão enquanto herói de um povo. Não podemos esquecer também o facto de que Scott é descendente directo do romance social do século XVIII, no qual a preocupação com o rigor científico era uma constante, e o homem, enquanto indivíduo, não tinha grandes poderes de afirmação.

Segundo Harry Shaw, este factor não constituiria impedimento para que estes romances fossem considerados os melhores e os mais complexos romances históricos, aqueles em que a história é o tema central, sujeita a uma interpretação e a um significado:

«I now want to concentrate on works in which our esthetic pleasure flows from representations of and meditations upon history itself. Such novels (...) all concerne themselves centrally with history, whether this mean representing historical milieux or great historical figures or the workings of historical process itself.»¹⁴

Também Jean Molino partilha dessa opinião, referindo-se à importância dos romances das histórias secretas e das memórias, verdadeiras ou falsas:

¹⁴ *Idem, op.cit.*, p. 100

«(...)ils nous révelent directement à quoi jouent, à quoi rêvent les sujets de l'histoire, c'est à dire les grands hommes.»¹⁵

De opinião contrária é Lukács, segundo o qual o homem atinge a realização pessoal enquanto ser social e não como indivíduo, e para quem a história é um processo que pode ser entendido objectivamente e que acredita que a personagem-tipo é capaz de representar todos os estratos sociais do homem.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 208

CAPÍTULO 2 - A PROBLEMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Afirmado que se encontra no século XIX, o romance histórico entra em declínio na primeira metade do século XX, pela perda da importância alcançada enquanto género no contexto literário. São vários os factores que para tal contribuem.

Com efeito, a constante explosão de «ismos» provocada pelas correntes vanguardistas, que opera uma ruptura radical com o passado, numa constante e inquieta busca do irrepetível, é uma das causas dessa perda.

Os escritores modernos, por sua vez, embora diferentes dos vanguardistas, não manifestaram grande interesse pela recuperação de um passado colectivo, uma vez que o passado apenas lhes interessa como consciência individual.

Consequentemente, a produção de romances históricos não apresenta textos de carácter inovador, porque continua na esteira do romance do século XIX, provocando nos estudiosos, críticos e leitores, uma certa falta de interesse, uma vez que se encontram preferencialmente voltados para as tendências do tempo presente em que vivem, esquecendo o passado.

Só os escritores pós-modernos, meio século mais tarde, ao verem nele a solução criativa para um futuro pouco promissor, vão recuperá-lo. E essa recuperação passa por alterações tão profundas que chegam a torná-lo quase irreconhecível, mas os romances históricos pós-modernos assumem-se como históricos e como tal se constroem, porque se o romance, ao envolver a história, lhe vai dar uma nova voz, resultado da releitura que dela faz, ainda que a altere, não lhe retira o carácter documental.

Não estamos mais perante um discurso ficcional que é histórico porque utiliza informações verídicas que podem ser objecto da história, mas perante um discurso que, de acordo com os seus propósitos, se revela organizador da história através da ficção.

Podemos nesta altura concluir, que o romance histórico, enquanto género, teve duas fases. A primeira a que corresponde à obra de Scott, que segundo Lukács seria a fase clássica do romance histórico, e a segunda fase à produção do século XX, sobretudo dos pós-modernos, e que corresponde ao repensar profundo do conceito de história e do seu papel, bem como dos conceitos de verdade e de ficção, associados ao de romance, e que vão

originar obras profundamente interessadas pelo passado, que representam a preocupação sentida com o presente e com o futuro.

Este reencontro do escritor com o passado através da sua obra, que não obedece mais ao modelo scottiano, enriquece o género com a criatividade de que vai ser alvo. Também a reflexão filosófica que faz da evolução da história, dos seus conteúdos e das suas fontes, da validade dos seus ensinamentos e a sua relação com a narrativa para tal contribuem.

O tempo em que o fim a atingir era o despertar no leitor a curiosidade pela história, dando-a a conhecer de forma lúdica, ou completando-a apresentando aspectos que não foram considerados pelo historiador, já não se vive. Agora o importante é dar relevância à preocupação destes escritores pela dificuldade que expressam em compreender e em interpretar essa história. Por isso, o conhecimento histórico é utilizado numa perspectiva epistemológica, política, ou paródica. O resultado final que os pós-modernos conseguem com este tipo de romance histórico é evidenciar a múltipla interpretação dos documentos históricos, bem como a importância e a força que as ideologias podem ter quando aliadas ao poder.

A história, considerada até então como objectiva, desde que as fontes fossem devidamente consultadas, a partir da sua problematização, deixa de ser considerada como tendo um significado implícito que obedeceria a causas e consequências coerentes, e o seu sentido e interpretação deixam de ser óbvios e únicos, o que faz com que se torne subjectiva, já que também o seu historiador se encontra sujeito a uma interpretação pessoal.

Então, estudar o passado deixa de ser sinónimo de descobrir a verdade sobre ele, porque cada época tem múltiplas verdades. Conforme o leitor, assim o texto ganha novos sentidos, bem diferentes. As fontes são seleccionadas segundo os conhecimentos e as preferências do leitor, e são elas que vão orientar a construção do texto. E, aquilo que bem ou mal o leitor apurou sobre o passado vai ser reproduzido através do discurso narrativo, muito importante na construção desta forma de texto, porque põe em risco a certeza dos factos, e, ao mesmo tempo, permite preencher as lacunas deixadas por esse passado, de forma a reinventá-lo. Mostrar o processo que conduz a uma história coerente sobre o passado acaba por ser, por vezes, o mostrar como a imaginação deforma a própria «res gestae». Assim, a metahistória evidencia, à primeira abordagem, a subjectividade do discurso do historiador. É sobre aqueles factos que o preocupam ou que directamente lhe interessam que ele se vai debruçar. Depois aponta a problemática das fontes históricas, também elas sujeitas aos critérios de

validade, autenticidade e selecção traçados com a mesma subjectividade pelo historiador. Finalmente, num último nível, serão os próprios factos a ser postos em causa. Negá-los não é possível, visto terem acontecido.

«Yet, the novelist(...) minimize this last safeguard of historical objectivity by suggesting that historical events are made to happen in compliance with the same narrative conventions that determine our retrospective accounts of the past.»¹⁶

Embora este processo pareça levar-nos ao aniquilamento da história, à sua transformação de estrutura sólida e fiável, em caos, não é o que aparenta, mas pode tornar-se politicamente subversivo, porque uma história onde os factos não se limitam a acontecer, de acordo com a vontade dos seus sujeitos, é uma história ao alcance de todos. É a possibilidade de inventar o futuro, um convite à acção, uma esperança em aberto.

Esta é a razão pela qual Elisabeth Wesseling considera que os escritores pós-modernos, ao contrário do que muitos dizem, estão profundamente empenhados na história, na acção política, e preocupados e interessados pelo passado enquanto instrumento capaz de ajudar a criar um futuro diferente.

Não será por acaso que o morfema «história» tem um significado duplo. A história deve narrar-se como se de uma história se tratasse e, ao fazê-lo, serve-se dos mesmos instrumentos com que esta se faz. A *res gestae* devia ser reproduzida especularmente pela *historia rerum gestarum*, mas essa reprodução é impossível. Se a história é narrada, obrigatoriamente é interpretada e recriada e, por isso, a realidade histórica será sempre o par antitético da Historiografia. As fontes, isoladamente, nada transmitem. É preciso dar-se a sua integração num contexto que as explique para que possam transmitir um significado. Mesmo que se trate de factos, se não tiverem sentido, não atingem o estatuto de história:

«(...) the meaning of a fact remains empty unless a cognitive interest, an emotional impulse or an ideological commitment construct a system which makes that fact into a historical 'event' and, at the same time, into a narrative.»¹⁷

¹⁶ *Idem*, p. 135

¹⁷ Elrud Ibsch, «Fact and Fiction in Literature and Literary Theory» in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 2, pp 77 a 83, Edições Cosmos, Lisboa, 1992, p. 77

Para que um facto se transforme em história, é preciso que se transforme em narrativa, isto porque a narrativa obedece a uma sequência discursiva ordenada, e a história, por si, apresenta-nos apenas uma realidade caótica, onde a multiplicidade e a variedade são tais que o próprio historiador ficaria submerso, sem capacidade para tirar conclusões, não fosse a continuidade que a narrativa lhe oferece. Esta inscreve os acontecimentos existentes, separadamente, em sequências que permitem o seu entendimento. No entanto, se este passo é absolutamente imprescindível para a compreensão da história, não o é menos para a sua ficcionalização. Então, qualquer acontecimento ganhará um ou outro significado, conforme a história de que faz parte e a sua interpretação estará sempre relacionada com outros acontecimentos da mesma história.

Concluindo, podemos afirmar que entre a História e a história, factos e ficções coexistem, formando uma rede compacta que não permite a sua separação, sob o risco de uma desconstrução total:

« There is as much fiction in history as there are facts in fiction.»¹⁸

Assim sendo, e se afinal as hipóteses são o que de mais certo nos resta, digamos que:

« (...) the best historians (properly “metahistorians”) are those who, like poets (...) bring the power of their imagination to give a synthetic and magical form to their collecting, selecting, rejecting, interpreting, and writing of facts.»¹⁹

¹⁸ Mario Valdes, «Crossing The Boundary Between Fact and Fiction in History and Literature» in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 2, Lisboa, Edições Cosmos, pp 23 a 29, 1992, p.25

¹⁹ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, «History, The Tramp, and the Trap of Fiction» in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº2, pp 177 a 189, Lisboa, Edições Cosmos, 1992, p.185

CAPÍTULO 3 - O ROMANCE HISTÓRICO DA MODERNIDADE

A grande preocupação dos escritores modernos com a consciência individual vai determinar as mudanças no romance histórico, que terá uma produção pouco significativa durante este período.

Estes escritores, ao contrário de Scott, já não constroem as suas narrativas tendo como base um narrador heterodiegético e onisciente que nos apresenta personagens-tipo onde se evidenciam as marcas de uma época histórica. Agora a focalização é feita de forma diferente. As personagens observam o seu mundo interior e exterior e vão revelando a visão que dele têm.

Desta forma, a preocupação com uma visão realista desaparece para dar lugar à focalização personalizada e conscientemente subjectiva, que pode ser una ou múltipla, conforme o número de personagens focalizadoras.

Assim se explica que, de processo objectivo, capaz de explicar e justificar tudo, a história passe a ser encarada como mais um factor necessário à formação da personalidade individual.

«(...) modernist writers have reversed the traditional hierarchy between the depiction of external circumstances of life and internal revelation of character(...)»²⁰

Este tipo de romance, evitando os referentes históricos, deixa ao leitor apenas o entendimento de determinada época que lhe é transmitida pela focalização das próprias personagens. E essa transmissão da história, segundo Elisabeth Wesseling, poderá ser feita de duas formas diferentes: numa a história é apresentada em sentido transcendente e na outra surge como atitude auto-reflexiva.

Na primeira, os escritores incluem nas suas obras motivos míticos que favorecem o paralelismo entre personagens e acontecimentos com aquilo a que Elisabeth Wesseling chama «estruturas arquetípicas transhistóricas». O conceito de estatismo inerente à ideia de mito parece vir opor-se à noção dinâmica de processo com que convencionalmente se

²⁰ Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet - Postmodernism Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p.78

encara a história, mas não é de uma visão estática que se trata já que são as personagens que optam por reproduzir essas «estruturas arquetípicas». A sua repetição é o resultado de um acto de vontade que nasce do prazer de reconhecer o que há de eterno no novo, de poder encontrar no individual algo que é universal.

O facto de estes escritores encararem a história na sua perspectiva tradicional de transmissora do passado, aceitando-a como uma verdade a ter em conta, ao mesmo tempo que tomam consciência de que a sua construção se deve em grande parte à ficção, provoca neles a necessidade de a transcender, de forma a resolverem a situação de impasse em que se encontram. É assim que nasce a atitude contraditória que permite às personagens a repetição voluntária dos mitos, segundo a interpretação que deles fazem, ficando em aberto a hipótese de que a qualquer momento se poderá alterar a história.

A atitude auto-reflexiva, para Elisabeth Wesseling, corresponde ao conjunto de estratégias utilizadas para fazer realçar a ruptura existente entre a «res gestae» e a «historia rerum gestarum». Ao contrário daquilo que se pressupunha, a «historia rerum gestarum», ou seja, a narrativa dos factos, não permite uma visão especular da «res gestae», isto é, daquilo que na realidade aconteceu, e por isso há que tornar evidente aquilo que a narrativa dos acontecimentos pode transmitir, mostrando que narrativa e «res gestae» não são a mesma coisa.

Essa ruptura é evidenciada através do processo da múltipla focalização, isto é, a narrativa dos factos varia conforme o narrador/focalizador, enquanto que a actuação das pessoas, que deu origem aos factos, foi apenas uma.

«In modernist novels, (...), the primary narrator or major focalizer foregrounds the structures and uncertainties incumbent upon every version of the past.»²¹

O escritor, através da personagem principal, focalizadora, vai evidenciar a preocupação respeitante à auto-reflexividade da História e vai transmiti-la às suas personagens. Através da capacidade de auto-reflexão, faz realçar a relação existente entre o momento presente que se viveu e a forma como se interpreta a história. Com efeito, uma das características do século XX é exactamente a percepção desse fenómeno e a sua demonstração.

²¹ *Idem*, p. 88

Os escritores, apesar do conhecimento que têm do subjectivismo inerente, procuram uma representação válida do passado. Por isso não recorrem a anacronismos nem desrespeitam aquilo que consideram fundamental na história convencional. No entanto, e apesar dessa intenção de verdade, quando integram a problemática da auto-reflexividade da história na própria estrutura do romance, estão a manipular todo o seu fundamento:

«Incorporating reflections upon the retrospective recovery of the past into the very structure of the novel itself, modernist changed the traditional position of the novelist vis-à-vis historiography from a complementary into a metahistorical one.»²²

Este é talvez o aspecto mais marcante do romance histórico do século XX, esta preocupação metahistórica, uma vez que se vê a todo o momento retomada, embora de formas muito diversas, pelos escritores contemporâneos.

²² *Idem*, p.93

CAPÍTULO 4 - O ROMANCE HISTÓRICO DA PÓS-MODERNIDADE

O terceiro período do romance histórico enquanto género tem início com o fim da segunda Guerra Mundial. Perante a constatação de que o conhecimento histórico imparcial não existe, os escritores pós-modernos procuram alternativas que lhes permitam demonstrar a sua preocupação com a dificuldade em compreender e interpretar a história.

Herdeiros da atitude crítica face à história dos modernos, ainda que despojada dos elementos míticos e metafísicos, os seus romances vão apresentar duas tendências básicas: ou reflectem sobre a inteligibilidade da própria história e a possibilidade da múltipla interpretação dos seus registos, ou tentam mostrar a influência das ideologias sobre o conhecimento histórico, mostrando a importância da sua legitimação pelo poder político. No primeiro caso estaremos perante os romances históricos auto-reflexivos e, no segundo, perante aquelas obras a que Wesseling chama «alternate histories».

Se os escritores modernos expunham já na estrutura da sua obra o processo que conduz ao passado, a sua procura e a subjectividade da sua recuperação, os pós-modernos cultivam esse interesse, mas indo mais longe no questionamento que fazem da história. Obrigam a um reformular da própria definição de auto-reflexividade e não põem apenas a escrita em causa, mas também a forma como ela se constrói. A auto-reflexividade «(...) questions the very existence of the «res gestae» as an independent level of historical discourse .»²³

As histórias alternativas, por sua vez, caracterizam-se por uma atitude de irreverência perante a história. Os seus autores, ao utilizarem anacronismos propositados e chocantes para dar corpo ao histórico dentro da ficção, foram muitas vezes mal interpretados, sendo a sua atitude considerada como não-referencial, ahistórica e política. De facto, desconstruir a história é o objectivo principal destas obras, de acordo com a problemática central do pós-modernismo, que põe em causa todo o dado adquirido e considerado até ali inquestionável. Assim, as obras pós-modernas, mesmo aquelas em que os factos são deturpados voluntariamente, têm como objectivo mostrar a ficcionalidade da construção do passado, através de estratégias várias que são outras tantas formas de a expor:

²³ *Idem*, p. 120

«(...) Hutcheon argues that postmodernist expresses the presentness of the past. Whereas some radically oppose the discourses of countercultures to the discourse of the official culture, Hutcheon has it that postmodernism speaks with both voices. While some oppose the realist project of representing the historical word to a nounreferencial self-reflexivity, Hutcheon observes that postmodernism is both self-referential and historical, because it inscribes and only then subvertes its mimetic engagement with the world.»²⁴

Os escritores pós-modernos, perante a complexidade que esta matéria de estudo apresenta, vão tentar solucionar o problema através da utilização de formas paródicas, com que vão dar vida ao passado, construindo novos conceitos e dando-lhe outros sentidos. Ao contrário do que muitos quiseram provar, não vão destruir o passado, vão divulgá-lo e questioná-lo. Este é o paradoxo pós-moderno, como refere Linda Hutcheon.²⁵

«To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it. And this(...) is the postmodernism paradox.»

Com efeito, o pós-modernismo não rejeita a história, uma vez que o conceito «a presença do passado» vai estar no centro das suas manifestações. De facto, o ponto de vista de que a história se extinguiu por falta de condições não poderá ser tido em consideração, dado que o pós-modernismo não nega a história, apenas a contesta dentro das suas próprias limitações, repensando-a em termos de construção humana.

Da mesma maneira que muitos historiadores se serviram de técnicas de representação ficcional para escreverem imaginariamente sobre mundos históricos reais, também os romancistas vão servir-se da história para escrever a narrativa, e o confronto entre os paradoxos da representação fictiva/histórica, particular/geral, presente/passado vai constituir matéria de estudo do pós-modernismo.

²⁴ *Idem*, p.11

²⁵ *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1991, p. 126

É através deste ponto de vista que anula as oposições de forma quase paradoxal, que vamos encontrar romances híbridos: aqueles que Elisabeth Wesseling considera o resultado de uma mistura de romance histórico e ficção científica, ou de romance histórico com fantasia utópica. Estes romances vão criar mundos diferentes dos da realidade observável, privilegiando essas diferenças e os aspectos passíveis de comparação, que deixam perceber o modelo que lhes serviu de ponto de partida. É a preocupação com a realidade histórica envolvente que leva a este tipo de inovação.

Quer o romance histórico e a ficção científica, quer o romance histórico e a fantasia utópica, à sua maneira, tentam resolver o problema com o futuro. No entanto, aqueles que se servem da ficção científica, procuram uma solução em que a ciência participe, juntamente com a tecnologia, enquanto os que funcionam com a fantasia utópica vão criar sociedades alternativas que de igual forma se podem situar quer no futuro, quer no passado.

Os primeiros, desta maneira, não negam a história, limitam-se a introduzir-lhe elementos pertencentes ao domínio da ficção científica, mas com os segundos o mesmo não acontece. Estes inventam uma nova sociedade, enquanto as narrativas ucrónicas – nome dado por Elisabeth Wesseling para as classificar – são ficções utópicas, localizadas dentro da própria história: escreve-se uma história ficcionalizada, partindo de dados históricos, mas alterando-os ou deturpando-os. Estas narrativas históricas, mas contrafactuais, vão construir o seu texto com base na seguinte pergunta: «O que aconteceria se...?»

«Thus uchronian fantasy gives tentative descriptions of the way things would have looked if (...)»²⁶

Mostram a contingência da história, apontando-a como aliada do poder político, porque podem situar-se em qualquer tempo, passado, presente ou futuro. Com fins políticos, subvertem esse poder, dando aos vencidos da história a esperança de poderem ver a situação mudar. Assim, a geração a quem a tecnologia coartou as expectativas, por se ter tornado a causadora de todos os males do início do século, pode sonhar com um futuro diferente, que rompa com os poderes instituídos, e inventar o passado, idealizando de igual modo o futuro.

Sintetizando, podemos afirmar que os três aspectos mais importantes das ucronias, nas quais existe a preocupação com a utilidade que a recuperação do passado pode ter para o

²⁶ Elisabeth Wesseling, *op. cit.*, p. 102

presente, são a paródia, irreverente e subversiva, a contingência da história e o seu lado oficial.

Se a história tende desta maneira para o literário, não é menos evidente que a ficção, de um modo geral, também queira penetrar nos domínios da verdade histórica.

Já não nos parece que a história surja como uma simples técnica de criar no leitor a ilusão de se encontrar em contacto com um discurso verdadeiro. Agora a história abre-se à ficção, que não desvanece a verdade, apenas a capta por outro ângulo, criando assim um texto onde a releitura de muitos outros se cruzam. Essa releitura faz-se de modo paródico, questionador, na medida em que pressupõe uma selecção e uma preferência. E é o tom muitas vezes irónico do narrador que se apropria constantemente do passado histórico e literário, parodiando-o, subvertendo a leitura canónica. É através deste processo que se torna possível ver as lacunas da história e as brechas deixadas pelo passado, as quais os escritores pós-modernos tentam preencher segundo o ponto de vista do olhar do presente, revisitando essa história. Por isso o passado está inteiramente condicionado pela textualidade.

Segundo Bakhtine²⁷, cada discurso que se constrói entra em diálogo com outros discursos, estabelecendo com ele uma relação intertextual, designada por dialogismo.

Para este teórico, é no romance que a intertextualidade surge de forma mais intensa. Distingue dois tipos de discurso: monológico, a uma voz, e dialógico ou polifónico, a várias vozes. Enquanto o primeiro depende da linguística pura que estuda o enunciado independentemente da enunciação, o segundo tem uma orientação dupla, não só para o texto em si, mas também para outros textos. Depende, assim, de uma linguística da enunciação. Nesta perspectiva, o discurso literário é sempre dialógico.

Partindo destes conceitos de dialogismo e de polifonia, Julia Kristeva²⁸ define intertextualidade como a relação de interdependência semiótica de um texto face a outro, considerando o intertexto, o texto ou textos que fazem derivar ou determinam os novos textos. Ao sistematizar os seus conceitos, pretende identificar a intertextualidade como marca distintiva do discurso e dos textos literários. Neste sentido, distancia-se da posição teórica de Bakhtine que considera que todo o texto verbal apresenta na sua constituição relações dialógicas com outros textos. Pode contudo afirmar-se que a intertextualidade

²⁷ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Seuil, 1970

²⁸ Julia Kristeva, *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

desempenha, na produção e na recepção literárias, uma função importante não comparável a qualquer outra classe de textos.

A proposta de Julia Kristeva tornou-se um ponto de referência teórica para diversos autores. Para Laurent Jenny,²⁹ a intertextualidade apresenta-se fundamental para a compreensão da obra literária. O seu sentido só é apreendido se estiver relacionado com os seus arquétipos, face aos quais a obra entra sempre em relação de realização, transformação ou transgressão. A leitura intertextual poderá criticar, transformando e reescrevendo, porque os textos não se limitam a herdar uma tradição, procuram-na, transformam-na e activam-na. Através da intertextualidade as referências transformam-se em lugares de alternativa, o que permite ao leitor continuar a leitura ou voltar ao texto original. Ler um texto passa também pelo reconhecimento da sua ligação a outros textos, e este trabalho intelectual activa, subverte e contradiz. A sua função crítica não permite a estagnação ou a repetição, antes a renovação e a transformação constantes. Desta forma, se a intertextualidade representa a memória da tradição literária, também pode funcionar como meio de a desqualificar, de a destruir, obtendo assim um carácter dual.

Os artistas modernos, assumindo que a mudança implica continuidade, uma vez que a tentativa de inovação da arte do século XX se tem baseado com frequência na busca da tradição, vão servir-se de formas paródicas para dar vida ao passado, construindo novos conceitos, a maior parte das vezes, irónicos. Não imitam as obras do passado, constroem um processo de recodificação irónica ou de transcontextualização.

Linda Hutcheon³⁰ considera a paródia mais activa do que passiva, afastando-a das categorias meramente textuais. Deste modo, a paródia moderna não se pode ficar por uma análise formal, porque não envolve apenas um enunciado estrutural mas também uma enunciação, acto este que inclui um emissor, um receptor, um tempo e um lugar, um discurso que o segue e precede, e um contexto enunciativo que influencia a paródia, sendo esta interdiscursiva e de voz dupla.

Retomando o étimo grego de paródia, a autora observa que este permite o alargamento do sentido do contexto, transformando a paródia numa repetição com diferenças, que contém implícita uma distância crítica entre o texto parodiado e o novo texto, distância essa que é geralmente assinalada pela ironia. Partindo deste pressuposto, a autora estuda a

²⁹ «A estratégia da Forma», in *Intertextualidades*, tradução de Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, pp. 5 - 49

³⁰ Cf. *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989

interacção da ironia com a paródia, considerando a ironia a principal estratégia retórica utilizada pela paródia.

No entanto, ao falarmos de paródia, não estamos apenas perante dois textos que têm relação entre si, falamos de uma intenção de parodiar e do reconhecimento dessa mesma intenção. A paródia exige um outro sentido, que é também o sentido da ironia, sentido esse que só ficará completo se a intenção do emissor for decodificada pelo receptor.

Todo o romance é escrito para quem o lê, por isso, para Jauss³¹ o leitor é um elemento indispensável ao conhecimento estético e histórico da obra. Para este investigador, o leitor é uma fonte de energia que contribui para a construção da história. Dessa energia provém a dinâmica da experiência, ou seja, a historicidade da literatura surge de um diálogo entre o leitor e o texto, que permite estabelecer as ligações entre obras do passado e a experiência literária. Esta relação tem implicações estéticas e históricas. Estéticas, quando o leitor ao receber a obra a avalia esteticamente, comparando-a com outras que já leu. Históricas, porque as diferentes interpretações dos seus leitores criarão uma rede de recepções que decidirá sobre a importância da obra enquanto história e enquanto estética.

Assumindo, como dissemos, uma distanciação crítica em relação ao passado, a paródia, embora pondo em destaque as semelhanças entre os tempos, tem como objectivo principal salientar as diferenças, utilizando uma inversão irónica que contextualiza uma época e as suas vivências, através de uma imitação. Encorpara, assim, o passado no presente, que o leitor vai decodificar, procedendo à síntese de dois textos, no qual vai acentuar as diferenças entre ambos.

A concepção de ironia foi durante muito tempo limitada à tradição retórica, designando uma forma de discurso ou expressão, segundo a qual queremos dar a entender exactamente o contrário daquilo que dizemos.

A alteração deste pressuposto só se torna perceptível nos finais do século XVIII, quando a concepção socrática de ironia é retomada pelos românticos. A relação do autor com a sua obra e o movimento que o faz transcender a criação literária foram considerados os verdadeiros traços de ironia. A literatura deixa de ser representação, para se transformar na expressão do *eu*, como explica F. Schlegel: «o íntimo é pressionado para fora como uma força alheia a nós.»³² O narrador é então a encenação do *eu*, do seu duplo, mesmo que o

³¹ Hans Robert Jauss, *A Literatura Como Provocação*, Lisboa, Editorial Vega, 1993

³² Cit. por Maria de Lourdes Ferraz, in *A Ironia Romântica*, Lisboa, INCM, 1987, p. 37

texto surja em terceira pessoa. A consciência da dramatização do *eu* concretiza-se na ironia.³³

Hoje a ironia já não é apenas uma figura de retórica, mas é também um traço característico da literatura, sempre capaz de novas multiplicações. Quando utilizamos o termo «ironia romântica», sabemos que se trata de uma concepção de ironia que surge especificamente na literatura através da qual o autor está presente na sua obra e conduz os jogos possíveis de dissimilação. Este conceito de ironia não é exclusivo de um género literário e não é limitado no tempo a épocas determinadas, por isso se torna indissociável da formação da consciência moderna.³⁴

³³ Cf. *Idem*, ib.

³⁴ Cf. *Idem*, p. 20

CONCLUSÃO

Parece-nos poder dar por concluída a demonstração das diferentes teorias sobre o género e a sua evolução. O romance histórico nasceu com Scott e cumpriu as suas funções: divulgou a História, incentivou interesses, apontou caminhos. Ao longo do século XIX, foi-se consolidando e apresentando pequenas variantes que considerava importantes. No entanto, nunca se afastou demasiado do modelo que todos respeitavam, mesmo apercebendo-se de algumas das suas imperfeições, que começavam a ser notórias.

O século XX, sobretudo a partir dos seus meados, não poderia já conviver com esse modelo: as mudanças trazidas pelo tempo em todos os domínios e especificamente nos da literatura e da história eram demasiado significativas para se poderem ultrapassar sem alterar os cânones até aí considerados fundamentais e, por isso, imutáveis. Então encontrou caminhos alternativos. Afastou-se tanto do modelo, que quase o esqueceu. Essa necessidade de autonomia vem-lhe da tomada de consciência da importância das suas origens e das marcas por elas deixadas.

Estas obras, irreverentes e subversivas, equívocas e até contraditórias, são aparentemente irreflectidas, mas não deixam de ser ficções históricas, porque o material por si utilizado é o mesmo de que se serve a história, a diferença apenas se verifica no produto final, aquele que é o resultado do tratamento dado à história.

PARTE II

AS TERRAS DO RISCO NO CONTEXTO DA FICÇÃO HISTÓRICA PÓS-MODERNA

INTRODUÇÃO

«...uma história nunca principia. Ela permanece incubada ou precipita-se, e a sua realidade vive mais nas suas hipóteses do que na sua evolução concreta ».

Agustina Bessa Luís, *As Pessoas Felizes*

As Terras do Risco, romance de Agustina Bessa Luís que nos propomos estudar, parece, de acordo com o atrás exposto, poder inserir-se nas obras de ficção histórica pós-moderna, justificando as teorias apresentadas. Se o conceito de pós-modernidade é definido como equívoco e contraditório por funcionar dentro dos sistemas por si subvertidos, também no texto de Agustina as múltiplas interpretações que a história pode ter se tornam contraditórias e até subversivas.

Esta escritora afirma-se, assim, contra os postulados dos modelos clássicos, porque propõe uma nova forma de tratar o passado. Em vez de o reconstruir como se se tratasse de algo estático e uno, dá-lhe o sentido de uno através do múltiplo. Por isso, neste romance, é notória uma vontade de dispersão, que o próprio discurso narrativo organiza, preocupando-se em ligar as constantes divagações do pensamento e os fragmentos da história, pautada pela interrupção e construindo-se a partir de uma imaginação descontínua. Para tal, Agustina repudia a inscrição dos acontecimentos numa sucessão cronológica, o que não lhe permite um desenvolvimento linear:

«De facto, para Agustina, (...) a criação literária radica essencialmente numa tentativa de tornar visível o invisível através da acumulação de imagens.»³⁵

³⁵ Álvaro Manuel Machado, *Agustina Bessa-Luís-O Imaginário Total*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1989, p.132.

A História faz-se com a escrita, que não tem fim, que tem apenas perspectivas, e constrói, por isso, um universo romanesco inesgotável, aquilo a que Eduardo Lourenço chama «um universo sem verdadeiro começo nem fim.»³⁶

Assim, a estrutura do romance é feita a partir de «ecos distantes»³⁷, segundo o conceito de Laura Bulger, que ressoam e se nos apresentam como sons repetitivos. Por vezes, esse eco é tão longínquo, que, quando nos apercebemos dele, é diferente, esbatido, levando-nos a pensar que apanhamos a autora em contradição, afirmando o que anteriormente negara. A repetição surge com algumas variações, e os pormenores, que não passam despercebidos a um olhar mais atento, tornam-se, com o tempo, motivo de reflexão e de divagação, que acrescentam ao texto algo de novo. «(...) e precisamente nessa diferença é que está a essência da obra de arte, sempre perseguida e nunca encontrada», como nos diz Álvaro Manuel Machado.³⁸

Consequentemente, o texto assume-se como percurso que procura a verdade perspectivada no futuro, e o romance mantém-se em aberto, sugerindo a possibilidade de algo mais.

Para assumir essa pluralidade de sentidos, o texto de Agustina transforma-se num diálogo polifónico, tal como é definido por Bakhtine. São múltiplas as vozes, as intenções de fala, porque são portadoras de uma memória, de sinais de um tempo, competindo ao leitor descodificá-los. Para tal este deve estar atento de modo a poder acompanhar esse fio da memória e reconhecê-la também como sua.

Confiando na competência do leitor para a descodificação do texto, o narrador manipula as vozes dessa memória, subvertendo-as, recriando-as e parodiando-as, permitindo-se reinventar e até pôr em causa verdades consagradas, deixando sempre a sensação do inexplicável.

Atento à voz das personagens, embora por vezes perturbado com a constante interrupção da intriga, o leitor apercebe-se, através do seu conhecimento enquanto tal, de que se trata de uma tentativa de pretender captar, no presente, a vivência do passado, e assim vai actualizando e completando as múltiplas perspectivas que a escritora lhe dá, numa interpretação criativa desse passado, de modo a escolher o caminho que o leva ao sentir e ao

³⁶ « Agustina Bessa-Luís ou o Neo-Romantismo», in *O Canto do Signo- Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1993, p. 161

³⁷ *A Sibila Uma Superação Inconclusa*, Lisboa ,Guimarães Editores, 1990, p.64

³⁸ *Op. cit.*, p. 121

viver dessa época, discernindo onde começa e acaba a verdade dos factos, de forma a resistir ao pacto com o inverosímil.

Assim, o leitor, em permanente comunicação com o narrador, que o encaminha para a escrita da história, apreende o jogo, compromete-se, e, como a leitura é uma actividade guiada pelo texto, vê-se obrigado a reagir a estímulos nele presentes, de modo a aprender a mensagem veiculada por esse código.

O narrador, por sua vez, conhecedor de toda a história, ao servir-se da ironia, coloca-se numa situação de privilégio face ao leitor. Manobra, por isso, a narração como bem entende, na tentativa de cativar o leitor, porque, sem ele, não há comunicação. Adianta informações, anuncia factos futuros, sugere pistas de leitura e interrompe-se voluntariamente para lhe dar conta dos seus propósitos, criando, assim, cumplicidade com ele. É durante as pausas que o ponto de vista do narrador se deixa substituir por um ponto de vista mais geral, o que leva a que por vezes Agustina introduza no discurso a linguagem aforística.

Por conseguinte, através do narrador, a autora apresenta-se como uma simuladora que dá forma a um mundo onde as possibilidades são inúmeras, dado poderem ser negadas, assumindo através da ironia, a posição de quem nada pode garantir, porque a sua verdade é apenas uma verdade possível, que não está acabada.

Deste modo, a narração não ocupa o lugar principal no texto agustiniano, porque não é uma história que se conta, antes pelo contrário, trata-se de um discurso pautado pela descrição, pela divagação, pela reflexão e pelas frequentes deduções. O avanço da acção é, por isso, retardado pela dispersão da escrita que nos afasta, a cada instante, para divagações em série, escrita que se gera a si própria, abrindo vários caminhos, «alguns divergentes, mas que se harmonizam num todo.»³⁹

Neste romance de Agustina, de resto como em muitos outros, muito raramente a situação é concluída. A interrupção constante da narração por algo que desvia o pensamento provoca no leitor um permanente desvio do seu traçado principal, embora pressinta em cada ruptura uma continuidade interior que faz a ligação dos diferentes fragmentos.

Estes desvios são fruto do culto de pormenor e do desejo que o narrador tem de tornar bem perceptível o que pretende contar. O romance surge, assim, do acto de pensar da escritora, que a arrasta, por vezes, para pontos indeterminados, embora o seu pensar seja contínuo, não sofra mudanças. O motivo da história, as atitudes das personagens e as

³⁹ Laura Bulger, *A Sibila Uma Superação Inconclusa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1990, p.56

situações são recriadas de uma forma contínua ao longo de toda a obra. Sugeridas no primeiro capítulo, acompanhar-nos-ão até ao fim, extrapolando para lá do próprio romance. Mas a divisão da obra em capítulos é pura ilusão, uma vez que não obedece a qualquer mudança significativa de pensamento, o que não exclui o facto de que os mesmos tenham títulos que nos enviem para a continuidade interior que não se quebra, obrigando-nos a reflectir e a divagar, de maneira a que a sua descodificação semântica se torne possível. O título de cada capítulo faz com que o leitor perspetive o seu olhar sobre a obra, descobrindo nela os sentidos possíveis que ligam os seus fragmentos, deixando-se conduzir num jogo de associações que ultrapassa o sentido linear dos acontecimentos e lhe permite olhá-los sob diferentes ópticas. Esses títulos apontam para algo que se encontra implícito no próprio romance, que por sua vez se esboça e se projecta a partir deles.

Se tomarmos como exemplo o primeiro capítulo do livro, «A Criação do Mundo», vemos que quer a criação do Mundo, quer a criação do romance emergem das trevas, do caos, pelo poder da palavra. É clara a analogia entre a criação literária e a criação divina. «No início era o verbo», a palavra sagrada continha em si a fé criadora. Também Agustina faz o romance com a palavra, força que gera sentidos múltiplos.

A narração é suspensa quando se dá a aproximação de «um velho táxi verde e preto»⁴⁰ O leitor não sabe quem vem no táxi e deixa-se envolver pelo narrador numa divagação sobre os frequentadores de táxi e sobre os lisboetas, sobre a evolução dos tempos e as consequentes atitudes das pessoas. Depois desta interrupção, o narrador regressa ao táxi para nos dar conta de que este transportava pessoas de meia idade: «Tratava-se de um casal. Franceses e mais ainda, parisienses. Só por si esta palavra acorda sentimentos de fantasia e de exuberância».⁴¹ A escolha destes dois substantivos não é inocente, bem pelo contrário, pretende fazer com que o leitor interrompa a narrativa e comece, ele também, a divagar sobre o carácter do povo francês, implícito na afirmação irónica do narrador, tão ao gosto de Agustina:

«O que faz da França um país que se qualifica de livre é a sua lógica do coração, o que lhe permite criar uma dialéctica da futilidade com essa graça que as grandes ideias nunca podem ter.»⁴²

⁴⁰ Agustina Bessa Luís, *As Terras do Risco*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, p.7

⁴¹ *Idem*, p.8

⁴² *Idem*, p.12

É a partir deste momento que o romance vai polarizar o confronto directo entre franceses e ingleses. «O professor Fabre seguia o parecer de Chateaubriand, para quem a travessia do Canal da Mancha por si só diminuía o espírito de um francês. O professor Fabre tinha má vontade aos ingleses. Troçava dos belgas, mas os ingleses faziam-no mudar de lugar se por acaso no teatro ou no aeroporto verificava que estava sentado ao lado de algum deles.»⁴³

Toda a informação que o narrador acrescenta não tem em vista fazer avançar a acção, mas tornar mais concreta a sua ideia. Assim, acrescenta que essas pessoas são um casal de meia idade, a idade «mais incerta que há»⁴⁴ segundo Byron. Lançada a dúvida, o narrador prossegue regressando ao táxi, desta vez para lhe ser apresentada a esposa do professor Martin, que «era uma mulher linda e absolutamente convencida de que Molière tinha dito tudo ao definir a base do autor teatral “A grande regra é agradar.”»⁴⁵ De novo a escritora levanta questões, evocando o jogo teatral, jogo de verdade e de mentira, jogo de máscaras que escondem as faces verdadeiras. «Posto que as mulheres bonitas, quer queiram quer não, vivem num palco, essa regra serve-lhes às mil maravilhas.»⁴⁶ Mais uma vez o leitor é alertado para o papel que a figura feminina desempenha na condução da acção, usando o seu poder, que esconde sob a máscara da beleza, segundo a regra de Molière.

Sempre fazendo o culto do pormenor no sentido de definir o carácter das peças do seu *puzzle*, a narradora esquece-se da história que está a contar e faz-nos voar até um passado longínquo da vida de Arnoul Martin, descendente de Antoine d'Olivet, de quem adopta o nome por não gostar do seu, alvo de troça nos bancos da escola. Recuando no tempo, diz-nos que Antoine amava a sua esposa Jeanne Lezat de quem traça uma breve pincelada e, sem nenhuma indicação de que o tempo avançou, o leitor vê-se já no encontro do professor Fabre com Jeanne Précieuse, em Montpellier, e hesita perante a confusão que lhe provocam as coincidências de nomes e de situações, mas não desiste. Embora se encontre atordoado com a quantidade de informação que recebeu em tão pouca escrita, conforma-se e procura no texto elementos que o elucidem. Esse esforço é em vão, uma vez que o narrador regressa

⁴³ *Idem*, ib.

⁴⁴ *Idem*, p.8

⁴⁵ *Idem*, p.9

⁴⁶ *Idem*, ib.

ao momento em que o táxi sobe a Arrábida, mas desta vez para lhe dizer o porquê da chegada àquele lugar selvagem de tão ilustres personagens.

Animado pela curiosidade que lhe é inerente, o professor Martin, personagem já conhecida de *O Concerto dos Flamengos*, obra da mesma autora, onde aparece momentaneamente a convite de Luísa Baena, vem para Portugal, fazendo-se acompanhar pela esposa, Précieuse, para dar início a uma investigação sobre o contrato de casamento de Isabel de Portugal com Filipe de Borgonha, com o objectivo de encontrar provas que justifiquem a tese de que William Shakespeare tem ascendência judia portuguesa. Baseia a sua teoria no facto de existir, no referido contrato, a assinatura de uma testemunha com o nome de Heitor Sequespee, que o levaria à confirmação dos seus argumentos. «Se fosse capaz de eliminar Shakespeare do número de génios ingleses, dava-se por satisfeito, além do que ficaria tão célebre como Madame Curie».⁴⁷ Mais uma vez um nome célebre francês que importa enaltecer, em contraste com o eterno inglês que importa derrubar: Shakespeare. Vai ser esse também o trabalho do leitor: decifrar os enigmas, seguindo as diferentes pistas que a escrita de Agustina lhe sugere.

Obcecado por esta ideia, Martin leva o seu trabalho até às últimas consequências, relegando o seu casamento para um plano secundário, o que desorienta Précieuse.

Piedade, recepcionista do convento onde Martin se encontra instalado, ajuda-o na investigação, tornando-se sua amante, o que transforma a existência de Précieuse numa desordem emocional permanente.

À medida que as investigações avançam, o Professor vê-se contestado por academias e escritores e fica perturbado, o que se repercute nas suas atitudes, mas não desiste, nunca, dos seus intentos, que Piedade apoia, recebendo em troca um afecto profundo, que vai ser o causador da destruição de ambos. Para pôr fim ao conflito em que o marido se encontra, Précieuse convence Baltar, guardião do convento, seu amigo e confidente, a matar Piedade. Cumprindo o destino, desaparecem ambos na serra sem que saibamos qual o desfecho do drama.

Martin, humilhado, por pensar que Piedade o abandonara, deixa o convento e parte com a mulher, que consegue, desta maneira, retomar o equilíbrio da sua relação conjugal. «Entretanto, refeito da sua humilhação, Martin apressou-se a partir. De novo se alegrou na companhia de Précieuse. Parecia que havia muito tempo que não a via como ela era: linda

⁴⁷ *Idem*, p. 13

de morrer. Ela voltou a ter confiança nessa formosura, ingrediente místico da aventura humana.»⁴⁸

Ao longo do romance, Agustina faz muitas referências ao dado histórico que serve de *leitmotiv* ao desenrolar dos acontecimentos, através de pequenos episódios da História de Portugal, directamente ligados ao convento da Arrábida. Daí a referência à casa de Aveiro e concretamente a José de Mascarenhas e Lencastre, duque de Aveiro, que protegeu os frades e os auxiliou durante uma época em que foram vitimados pela doença.

Relacionou, também, a ruína total do convento, após o terramoto de 1755, à queda da Casa de Aveiro, envolvida directamente no atentado ao rei D. José I. De acordo com dados históricos, o oitavo duque de Aveiro teria sido mesmo um dos chefes da conspiração contra o rei (em 3 de Setembro de 1758) e por isso fora julgado e barbaramente executado.

Não se trata, porém, de um discurso exaustivo sobre a História. Esta insere-se na diegese como mero pretexto exigido pela efabulação.

A partir daqui, dá à personagem a possibilidade de fundamentar a sua teoria, gozando, desta maneira, o prazer de ver equacionada mais uma verdade histórica.

Por isso, a influência de Shakespeare verifica-se ao longo de toda a obra e as citações dos seus dramas e sonetos dão à intriga o passado histórico de que ela precisa para condicionar o presente. A investigação do Professor Martin pode tornar-se ridícula aos olhos do leitor, cujo conhecimento não permite pôr em causa a genealogia de Shakespeare, monstro consagrado da dramaturgia inglesa, mas Agustina, parodiando, com uma ironia muito *sui generis*, vai confundir, especular, e sobretudo gozar com o efeito que provoca ao deturpar e subverter a história canónica, de uma forma arrojada e perversa, visível na forma como organiza a sua ficção, estruturando-a num discurso marcante, constantemente interrompido por citações, reflexões, insinuações, aforismos e pequenas incursões no passado.

É ainda neste capítulo onde tantos fios se cruzam e tantos caminhos se nos abrem, que tomamos conhecimento da história do convento, também ela irregular e de contornos pouco definidos, uma vez que, sendo um lugar de oração, também é um lugar político pela sua situação geográfica.

⁴⁸ *Idem*, p. 282

Baltar, o guardião, figura misteriosa e enigmática, esclarece-nos sobre a história do Convento e sobre os perigos da própria serra que se nos apresenta como poderosa, cheia de perigos, de caminhos que não conduzem a lado nenhum.

Agustina não faz a descrição da serra de uma forma exaustiva. A minudência surge em pequenos relatos descritivos, pedidos ou pelo natural decorrer dos acontecimentos, ou pela necessidade contemplativa que parecem apresentar todas as personagens. E o traçado do romance assemelha-se ao recortado da serra, sendo as encruzilhas da escrita o reflexo das encruzilhadas da natureza.

O convite irresistível «às terras do risco», desde o início do livro, faz com que o leitor, inconscientemente, seja arrastado pelos inúmeros mistérios lançados ao longo das muitas páginas da história, onde deambula, num misto de apreensão e de deleite, enquanto que Agustina, colocada do lado exterior da sua obra, para sobre ela reflectir, o contempla com um sorriso trocista.

CAPÍTULO 1 - A SUGESTÃO DE UM TÍTULO

«Não é o título que honra o
homem, mas o homem que honra o
título.»

Maquiavel

Em qualquer obra, o título tem como função indiciar o conteúdo das suas páginas. Quantas vezes não compramos um livro porque ele nos sugere universos com os quais comungamos e que gostaríamos de ler? Se por vezes as nossas expectativas saem goradas, outras vezes podemos dizer que encontramos no livro aquilo que dele esperávamos. Informação a confirmar pela leitura, o título constitui, com efeito, uma pista que explica o interesse por uma exploração inicial.

No caso preciso deste romance, desde o primeiro contacto, verificamos que o título não nos dá uma informação concreta sobre o assunto do livro, mas desperta a curiosidade do leitor, principalmente se se trata de alguém familiarizado com o texto agustiniano.

Motivados pela epígrafe da obra «Arrábida quer dizer lugar de oração. Aí se encontram as Terras do Risco», durante algum tempo, iniciada a leitura, deixamo-nos envolver pela beleza do lugar, pelo seu silêncio, pelo mistério, pelo espanto, pela simplicidade e pela tranquilidade simbolizada na referência a Francisco de Assis, porque a serra exerce sobre nós um poder imperioso «onde os sentidos ganham a lentidão com que a natureza envolve as sua criaturas.»⁴⁹

Porém, esse espaço de evasão é efémero, uma vez que Agustina desmistifica, de imediato, essa ideia de harmonia, quando adverte o leitor para os perigos iminentes, mesmo em locais de culto e de oração: «Elas [as aves] pressentiam a força desse homem ilustre [Francisco de Assis] pela paixão que ele converteu em inofensivos sinais. Em amor da

⁴⁹ *Idem*, p.7

natureza, que é o mesmo que desesperação pura. Temei os que muito amam; eles são capazes de horríveis males e de incendiar o mundo.»⁵⁰

A beleza e o mistério unem-se, a partir deste momento, num estranho parentesco, indiciando um perigo iminente.

Agustina vai polarizar todo o seu romance em volta de ambientes tranquilos e pacificadores, propícios à oração, de que reza a História, mas nos quais o perigo espreita com carácter iminente.

Assim, o leitor desprevenido é confrontado, desde o início, com a paisagem grandiosa da serra da Arrábida, seguida da reflexão sobre as motivações dos frades e de todos os que procuram tais lugares para neles viverem.

⁵⁰ *Idem*, ib.

CAPÍTULO 2 - A NATUREZA E A SUA RELAÇÃO COM O HOMEM

2.1 HILDEBRANT E A LENDA DOS SUFIS ÁRABES

Desde a Idade Média que o pensamento se questiona sobre a Natureza e a sua relação com o Homem.

Se para os Gregos a natureza representa um mundo fictício considerado como um todo que sempre existiu e que não tem fim, submetido às leis naturais, para os cristãos medievais a Natureza é criação divina com um fim, embora o seu criador prevaleça através do tempo.

A partir do momento em que a ciência dos séculos XVII e XVIII encarna em Deus para dessa maneira poder compreender o mistério da Criação do Mundo, os fenómenos naturais, considerados até aí sagrados, deixam de o ser e o Homem deixa de sentir medo pelo poder divino, porque os princípios da Natureza se desenvolvem raciocinando sobre a essência das coisas. O Homem pretende conquistar a Natureza porque, para ele, ela não é mais do que uma máquina ao serviço da ciência.

E, assim, durante muito tempo, a Natureza é regida por leis racionais, mas que não explicam nem o fenómeno da eternidade, nem o da vontade divina.

O movimento romântico, mais tarde, vai ser o responsável pela ruptura com a razão instituída. Filósofos, pintores, poetas e escritores vão recusar a medida racional baseada em descobertas científicas, dado o pouco interesse que manifestam pela ciência e pelos seus métodos rigorosos. Surge com os românticos, de novo, o abandono à contemplação do Universo, o regresso ao caos e à natureza selvagem e indomável, força viva, susceptível de transfiguração poética, que exerce fascínio porque se encontra em estado de criação permanente, onde as formas aparecem e desaparecem e estão em constante mutação.

É esta a natureza que Agustina nos espelha em *As Terras do Risco*. Uma natureza não dominada, poderosa, capaz de provocar grandes transformações entre os que a habitam, inspirando uma atitude contemplativa de quem busca um refúgio na solidão, em voos de pensamento. «Inclinando-se para a escuridão, adivinha-se a floresta virgem, onde os arbustos cresciam desmesuradamente e as lianas serviam de baloiço à preguiça e à cobra.»⁵¹

⁵¹ *Idem*, p. 19

É desta forma que a natureza atrai as suas criaturas, como aconteceu com os sufis árabes, com o mercador Hildebrant e por fim com Martin e Précieuse.

Com efeito, uma reflexão minuciosa sobre as motivações dos frades e de todos os que procuravam a serra para nela viverem põe-nos em confronto com dois mundos distintos: o espiritual e o material. Agustina, ao longo da obra, vai servir-se desta dicotomia para parodiar a crença religiosa, na sua opinião, muito ligada aos bens terrenos.

Essa polarização tem início com a referência a Francisco de Assis, que embora personagem pertencente a um imaginário colectivo, filho de um comerciante rico que abandonou a riqueza do pai para se rodear de discípulos devotados, tal como ele, à pobreza evangélica, nos aparece no texto como alguém capaz de cometer as maiores atrocidades. «Temei os que muito amam, eles são capazes de horríveis males e de incendiar o mundo.»⁵² Parece-nos existir neste aforismo um indício de desvio do sagrado, que se manterá ao longo da história.

Retirada do mundo dos homens, a serra, em tempos longínquos, teria sido escolhida pelos frades para aí se entregarem à vida de clausura e de oração, de contemplação e de reflexão. Contudo, na perspectiva de Agustina, nem todos os que fizeram parte da sua história a procuraram para esse fim. E, embora a serra seja descrita como ocultando enigmas, mistérios, seduzindo o Homem e atraindo-o para o interior das suas vegetações, criando nele o desejo incontável de querer desvendá-la, com o desenrolar dos acontecimentos, Agustina tenta mostrar que todo esse poder de sedução se encontra aliado a outras vontades.

A história da serra situa-se no tempo dos corsários, tempo em que a população vivia dos naufrágios. Os piratas que se escondiam nas grutas, viviam da pesca ou do tráfego de escravos, provocando os naufrágios. «Era um tempo grotesco e sem alma.»⁵³

É neste contexto que integra Hildebrant, «Um dia naufragou naquelas paragens, trouxe com ele a mira do corsário que até ao século XVIII ganha dos mares o que os lavradores conseguem com as suas searas.»⁵⁴ Apresenta-nos a personagem como alguém que renunciou à riqueza que detinha para se dedicar à vida de clausura. «Animado por um espírito de paz,

⁵² *Idem*, p. 7

⁵³ *Idem*, p.25

⁵⁴ *Idem*, p.34

subiu a ribanceira cheia de cactos, levando com ele uma imagem de pedra.» Mas logo no momento seguinte não deixa de insinuar «...ou o mar a depositou no seu caminho. Tanto bastou para que o prodígio substituísse a aflição; que ele se julgasse portador de doces mensagens, que as suas poucas forças fossem miraculosamente encorajadas a suportar ainda uma vida de felicidade.» É notória a carga irónica que se encarrega de pôr em contraste o milagre com o oportunismo. Se não, vejamos a forma subtil como Agustina, através da voz do povo do Portinho, «voz do povo, voz de Deus»⁵⁵, faz suscitar a dúvida porque: «O povo do Portinho disse que tão dura prova, salvando-se ele sozinho entre tantos marinheiros experimentados, fazia dele um guardião ali onde cada pedra escondia um túmulo.»⁵⁶ tendo dito antes: «o povo do Portinho vivia, não de esmolas, mas de saques, que são direitos e provados.»⁵⁷ Ora, como podemos concluir, o povo do Portinho conheceria bem Hildebrant «O rei conhecia-o de nome, o tesoureiro encarregava-o de trazer coisas preciosas e pagava-lhe pontualmente. Os corsários sabiam o nome das sua naus e deixavam-no passar. Era insolente, orava a Deus e dava grandes esmolas.»⁵⁸ Não parece haver dúvidas de que a construção da personagem se faz de um modo incoerente e controverso, para indiciar riscos vindouros. Também Baltar caracteriza Hildebrant «como um informador que se refugiara na Arrábida, pretensamente escapado de um naufrágio. Mas, de facto, munido de dinheiro para pagar aos pequenos delatores que enxamearam a capital depois de Aljubarrota e que denunciavam toda a gente, judeus e castelhanos, mouriscos e venezianos.»⁵⁹ Baltar pensa até que Hildebrant «Para ali viera, fugindo à corrupção do amor que por ventura tinha conhecido e não queria esgotar as misérias do amor, que eram tesouros mas que depressa se gastam!»⁶⁰ Porém, Agustina dá a informação e deixa o leitor concluir, porque as pistas a seguir são inúmeras. «Hildebrant (...) podia bem ter sido um homem ávido de prazer e cujos laços carnisais eram desabados a cada sopro de vento. Põe-se a imaginar como ele era, livre, naquele lugar recolhido e pronto a esquecer a amada.»⁶¹ De uma forma ou de outra, Hildebrant faz parte da nossa história, está ligado à história do convento e da Arrábida e aos hóspedes estrangeiros, e é por isso que Précieuse «se deitasse os olhos para além das guaritas, podia ver o Monge Hildebrant, como um penedo, a orar sentidamente, na negra

⁵⁵ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Publicações Europa América, 1972, 4ª edição, p. 30

⁵⁶ *As Terras do Risco*, p.252

⁵⁷ *Idem*, p. 182

⁵⁸ *Idem*, p. 228

⁵⁹ *Idem* ib.

⁶⁰ *Idem*, p. 230

⁶¹ *Idem*, p. 229

noite mais ocidental que havia.»⁶² Este Hildebrant, «gótico e solitário»,⁶³ aparentou-se com a lenda dos sufis árabes que já tinham vivido na serra, «atraídos pela dificuldade da zona montanhosa, cujo terreno calcário e filões de rocha eruptiva não convidavam a que o homem se instalasse. Excepto para orar e se esconder.»⁶⁴

Os verbos «orar» e «esconder-se» prendem-se também com a dicotomia espiritual/material. Os sufis árabes tinham orado na montanha do Formosinho antes dos eremitas cristãos. Tratava-se de um povo crente, que professava a religião islâmica. Os muçulmanos invadiram a Península Ibéria, tendo levado cerca de dois anos a ocupá-la quase completamente. Portanto, era natural que a serra, pela sua situação geográfica, estivesse ao alcance de todos os que a quisessem ocupar.« ...mas é possível que Arrábida seja tirada do *ribat* muçulmano, retiro de oração destinado a uma espécie de velada de armas para a guerra santa.»⁶⁵ Como sabemos, a reconquista cristã foi um processo lento, com avanços e recuos, facilitado pelas rivalidades políticas entre muçulmanos e que contou com o apoio da Igreja. Talvez a expressão «guerra santa» possa polarizar também a oposição divino/terreno, para explicar que os sufis tinham procurado a serra para orar e ao mesmo tempo para se esconderem da perseguição de que foram vítimas.

⁶² *Idem*, p. 225

⁶³ *Idem*, p.18

⁶⁴ *Idem*, ib.

⁶⁵ *Idem*, p.19

2.2 A SERRA DA ARRÁBIDA E O MONTE FORMOSINHO – LUGARES MÍSTICOS E DE MALDIÇÃO

Aproximando o tempo da escrita dos tempos longínquos da História, Agustina faz chegar à serra da Arrábida, mais precisamente ao seu convento, um casal de parisienses que vai indagar sobre a História dos tempos, naquilo que ela tem para esconder e divulgar, na mira de descobrir a verdade que lhe interessa sobre Shakespeare. Durante este percurso, vão sentir a serra em toda a sua dimensão, sofrendo com ela alguma transformações.

A serra da Arrábida, lugar idílico, onde a natureza desperta lentamente os sentidos, anulando lentamente o tempo e conduzindo o leitor pelos passos lentos dos monges franciscanos, é o local possível para a criação do mundo, «parece que o mundo foi criado daqui.»⁶⁶

A sua grandeza remete o Homem para a origem «o princípio do mundo sem sentimentos, sem artes e trabalhos.»⁶⁷ Ao sermos remetidos para o primeiro momento da criação, somos de igual modo remetidos para o primeiro momento do romance.

Quando Deus criou o Homem, deu-lhe o paraíso, mas o Homem, levado pela paixão, comeu o fruto proibido e foi condenado a errar sobre a terra, até encontrar de novo o absoluto que perdeu, daí que a miragem da terra prometida lhe provoque o desejo e o transforme de errante em peregrino. O mesmo desejo vai acompanhar as personagens de *As Terras do Risco*. Martin e Précieuse encontravam-se animados pelo mesmo sentimento dos intérpretes do Mito da Queda. Ali, na serra da Arrábida, «o princípio estava ao alcance deles.»⁶⁸ Ambos se deixam arrastar por uma força interior que dará razão aos seus caminhos de errância e de solidão.

Se o motivo da vinda à Arrábida era grandioso e arrebatador para o professor Martin, a serra também se mostrava demolidora «com os seus barrancos e falésias a prumo sobre o mar, além dos lugares impenetráveis do seu maciço vegetal».⁶⁹ Por isso, o professor Martin, «chegado na tarde de um dia de Verão, percebeu que chegara a um estranho ponto da terra»

⁶⁶ *Idem*, ib.

⁶⁷ *Idem*, ib.

⁶⁸ *Idem*, ib.

⁶⁹ *Idem*, ib.

e, «ante a grandiosidade da paisagem», «as suas curiosidades pareceram-lhe ridículas».⁷⁰ Naquele momento percebeu que «estava num dos grandes sulcos do mundo onde se podiam ter dado catástrofes, movimentos, deformações, mesmo antes de o homem ter aparecido»⁷¹ e, «embora Martin não se interessasse pela Arrábida,(...) a verdade é que não deixava de ficar impressionado pelo seu cheiro a lódano e o zumbido das abelhas».⁷²

Agustina apresenta-nos, como vimos, a Arrábida como um lugar que faz o homem parar perante a sua grandeza. «Algo de misterioso, conjugado com o ermo do recinto conventual e o silêncio das cristas montanhosas onde não bulia a mata(...) toda a sensação de ter havido um *antes* pré-glacial, de floresta virgem que a alteração do clima tinha reduzido a um sub-bosque rasteiro e portanto a uma prova de finitude da vida, tudo contribuía para que, com o rolar dos dias, Précieuse e Martin se olhassem como dois estranhos.»⁷³ Tanto ele como a esposa se encontravam «à mercê da montanha pré-histórica»⁷⁴ à qual não podiam ficar indiferentes. Précieuse pensava até que «a alteração da paisagem a que estavam habituados, sendo esta de insuportável grandeza, os estava a afectar.»⁷⁵

O professor Martin entregou-se à sua causa e perdeu-se nela, assumindo comportamentos estranhos, chegando mesmo a perder o contacto com a realidade. O desejo arrasta-o para o centro, fascina-o, como outrora tinha fascinado Hildebrant que, em nome do amor, se tornara eremita, renunciando à riqueza.

Desta maneira, a natureza de *As Terras do Risco* assume um papel importantíssimo, porque se torna cúmplice das personagens e das situações, comungando dos seus estados de espírito. «Eu creio que a serra já não é a mesma. Aconteceram acidentes, há covas que não estavam lá. Eu conheço isto palmo a palmo e às vezes não sei onde estou.»⁷⁶ Os frades do convento tinham consciência de que a serra perdia os homens que tentavam penetrá-la e, por isso, não se aventuravam muito a desvendá-la.

A natureza, como as relações entre as personagens, o trabalho do professor Martin e o desejo que os envolve a todos, torna-se enigmática, tornando o mistério mais denso e gerando ela própria caminhos e sentidos diferentes, assumindo uma capacidade própria de criação e de transformação «acontecem pequenos abalos que criam novos desfiladeiros e

⁷⁰ *Idem*, ib.

⁷¹ *Idem*, ib.

⁷² *Idem*, p.25

⁷³ *Idem*, p.39

⁷⁴ *Idem*, p.21

⁷⁵ *Idem*, ib.

⁷⁶ *Idem*, p.89

alteram o traçado florestal.»⁷⁷ «A floresta sofria transformações progressivas, e o indício que o guiava uma vez, da outra vez não estava lá.»⁷⁸

A serra «não se deixava profanar»⁷⁹, conservava os seus segredos bem guardados, ainda que desse a mostrar as forças do desejo - «as paisagens amplas e grandiosas nos obrigam a ter ideias ansiosas e de tipo eróticas.»⁸⁰

Existia naquele lugar um forte poder de sedução que «podia ser pressentido no amplo mapa da Arrábida. No Vale solitário ela tomava a temerosa forma de uma prece; na serra do risco parecia uma vitória sobre a morte, nas suas lapas e cavernas, eram ainda lugares sagrados, o desejo errava, suspirava, movia-se.»⁸¹

A natureza torna-se cúmplice do destino do Homem e «partindo daquele trabalho ardente e pensativo que Martin ia levando a cabo, uma vaga crescente de curiosidade e medo levantou até aos cimos da velha Montanha do Formosinho».⁸² « O Formosinho, uma relíquia vegetal de grande porte em parte destruído, mostrava ainda os restos duma floresta densa e mítica que desaparecera. As espécies que nele ainda dominavam, a arveira e o carvalho lusitano, estavam longe de significar o que fora o Formosinho, que era a história do mundo.»⁸³

Baltar apercebia-se de que algo de extraordinário acontecia naquele lugar «qualquer coisa de pagão apoderara-se dos corações»⁸⁴ e também ele se deixara envolver pela rede de afectos que se espalhava pela Arrábida «porque a paixão do homem em abrir caminho ao enigma espalhava em redor paixões à medida de cada um».⁸⁵

Précieuse, ao aperceber-se de que Martin se entregava de corpo e alma a um trabalho cujo fim não era previsível, e que por isso despertava nele o desejo da imortalidade, sentiu-se traída, ignorada, tocada por uma ideia que tomara as proporções de uma paixão e quis salvá-lo. Percebeu o risco que o marido corria e pensou que só outra paixão invulgar o traria

⁷⁷ *Idem*, p.58

⁷⁸ *Idem*, p.169

⁷⁹ *Idem*, p.37

⁸⁰ *Idem*, p.44

⁸¹ *Idem*, p.57

⁸² *Idem*, p.193

⁸³ *Idem*, p.167

⁸⁴ *Idem*, p.204

⁸⁵ *Idem*, p.193

de volta, uma paixão votada a alguém a quem ele «emprestasse a alma»⁸⁶ e «encarnasse os seus desejos»⁸⁷.

Escolheu para tal Piedade, «(...) dum momento para o outro, Piedade mudou-se, como Dafne, num loureiro que Martin viu no seu caminho»⁸⁸ e Martin reparou nela «e disse que nunca a tinha visto dessa maneira»⁸⁹.

Précieuse teve um efeito devastador sobre Piedade. O fascínio que exercia sobre ela fazia com que, sem tomar consciência, ela se aproximasse do professor, tornando-o alvo dos seus desejos. Martin não sabia classificar o que sentia por Piedade, mas retraía-se na sua presença, como se a receasse. Era como um desejo quase imaginário «que ele controlava com aquele cerimonial de acasalamento. Era com Piedade que ele ia consumir o que parecia festejar o moral do casal»⁹⁰. Incapaz de abandonar Précieuse, Martin debatia-se entre ela e Piedade e «embora estivesse muito ligado a Piedade a mulher era como o seu banquete do qual dependia um concerto de sentimentos a ser transferidos para outra».⁹¹

Précieuse quisera substituir Piedade pela obsessão de Martin «mas ele escapava-se, tornava-se independente desse jogo de afectos, mercê duma ambição que ainda não sabia como formular».⁹² Piedade não era só amante de Martin «mas algo de mais assustador, uma espécie de auxiliar de feiticeiro»,⁹³ na medida em que se tornava cúmplice do trabalho realizado por ele, ao partilhar da sua investigação. Martin, por sua vez, transferia a paixão do conhecimento para a atracção por Piedade que representava o seu objecto de desejo, o que fazia com que o seu trabalho tivesse continuidade enquanto Piedade estivesse presente. Précieuse viu-se a partir daqui na necessidade de «embargar a obra de Martin a começar por tirá-lo de Piedade».⁹⁴

Cúmplice, a natureza aliava-se a Précieuse e no momento em que esta decide pôr fim à vida de Piedade, uma tempestade caiu «sobre a serra como uma grande concha onde bramiam o mar e bizzarros sons de rochedos que se partiam deixando à vista os veios da brecha. Parecia que uma cascata descia, arrastando com espantosa rapidez restos do sub-bosque

⁸⁶ *Idem*, p. 74

⁸⁷ *Idem*, *ib.*

⁸⁸ *Idem*, p.75

⁸⁹ *Idem*, *ib.*

⁹⁰ *Idem*, p.81

⁹¹ *Idem*, p.170

⁹² *Idem*, p.99

⁹³ *Idem*, p.242

⁹⁴ *Idem*, p.246

como em grande manto enrolado numa escada».⁹⁵ Précieuse «estava como aquelas rainhas cujos direitos dependem duma acção criminosa e que só por meias palavras conseguem desencadear um procedimento brutal».⁹⁶

Apesar do silêncio a que Précieuse se votava, Baltar sabia ler-lhe os pensamentos. Ela exigia e ele executaria a acção, preso como estava ao seu fascínio, porque «o eterno feminino nem sempre nos atrai para o alto, também nos pode arrastar para os abismos»⁹⁷.

Précieuse exigiu a Baltar que levasse Piedade para a mata do Formosinho e aí a deixasse para sempre. Ela conhecia a mata, que tantas vezes visitara com Baltar e por isso conhecia-lhe os perigos. Sabia que a mata coberta atraía para o centro e criava nos que a visitavam uma tal sensação de paz e de bem estar que apetecia lá ficar para sempre e que a sua vegetação se alterava constantemente, formando armadilhas de onde era quase impossível sair. Por isso, era preciso muito cuidado ao penetrá-la.

A mata da serra da Arrábida simbolizava a natureza não dominada, densa e poderosa, que existe e que se mantém para lá do tempo, eterna, cuja história era a história do Mundo.

Baltar não gostava de levar ninguém àquele lugar que considerava como propriedade sua. Mas cedeu ao encanto de Précieuse e acompanhou-a várias vezes àquele lugar mítico. Précieuse «sentiu uma impressão de paz junto daquele homem que parecia pertencer a um mundo isolado dos laços de toda a consanguinidade, nem parentesco, nem amor, nem nada de necessário que os homens perseguem»⁹⁸ e queria ficar ali para sempre. Mas Baltar sabia que tinha de a entregar ao seu mundo «competia-lhe levá-la para fora da mata do Formosinho e entregá-la sã e salva a tudo o que ela amava e aborrecia».⁹⁹

De novo, não resistindo aos encantos de Précieuse e àquilo que ela lhe tinha pedido, Baltar levou Piedade para a mata do Formosinho onde se embrenharam ambos «na escuridão tão galante e tão bela da floresta pré-histórica»,¹⁰⁰ tendo regressado ao início do mundo, ao caos, e «ali ficaram para sempre sem se chamar morte ao seu estado, em decomposição ao perder a raiz da vida».¹⁰¹

O que acontecera a Piedade e a Baltar ultrapassa a linguagem do visível. «Um escritor com alguma imaginação podia reconstruir a cena, sem garantir nada sobre a sua

⁹⁵ *Idem*, p.263

⁹⁶ *Idem*, ib.

⁹⁷ *Idem*, p.198

⁹⁸ *Idem*, p.169

⁹⁹ *Idem*, ib.

¹⁰⁰ *Idem*, p.282

¹⁰¹ *Idem*, ib.

veracidade».¹⁰² Tudo remetia para o princípio do mundo «Ali se transformavam, bafejados pelo perfume do alecrim e do tomilho, tão imóveis e santos como se fossem parte do bosque remoto em que a luz não se fizera ainda. Os cabelos dele eram as silvas cinzentas, o rosto de ambos tomava as formas de fetos arbóreos, enroladas as ovelhas como a frisada penugem dos novos ramos».¹⁰³

É a natureza quem restaura a ordem inicial, com o seu poder, com a sua cumplicidade. Piedade morre em nome da ordem, porque o seu desaparecimento vai reconciliar os indivíduos. A floresta insurge-se, assim, como sagrada pela tradição da natureza, retirada da história dos homens, desconhecendo a sua linguagem, comungando de uma doce harmonia com os deuses que a habitam. Os ruídos e os movimentos da floresta não perturbam o seu silêncio nem a sua tranquilidade, porque ela é um estado de alma, um lugar mítico e de maldição, devoradora de homens que se atrevem a desafiá-la. «Parece que pela sua exuberância e a sombria doçura das suas trevas, aquele lugar tinha comunicação com o ventre da terra».¹⁰⁴

Agustina Bessa Luís não só não nos apresenta o assunto de uma forma linear, como já dissemos, como também confere ao texto, logo desde o início, um tom irónico, sugerindo a distância entre o exterior e o interior, entre o dito e o não-dito, entre a aparência e a realidade «Quem se impressiona muito com a paisagem grandiosa está a esconder os seus desejos íntimos».¹⁰⁵ Desta maneira, vai aproximando cada vez mais as «terras» do «risco».

O romance gera-se então a partir de uma escrita que não conduz o leitor linearmente até ao fim, mas que o obriga a percorrer espaços diferentes onde vários sentidos se cruzam. Esses lugares são os vários sentidos, as várias conotações que assumem ou para que aponta cada estrutura de sentido, mas é sobretudo o jogo irónico que persiste ao longo do romance e que não permitindo uma leitura única, retarda a acção, aponta diferentes leituras, dispersa o leitor, obrigando-o a olhar em todas as direcções, a estar atento à escarpa que a escrita lhe sugere, porque o texto é como a serra: cheio «de covas e sentidos que se cruzam por toda a parte».¹⁰⁶

Se o título do romance sugere riscos que a serra esconde, na forma densa da sua vegetação, levando à dificuldade de orientação no seu interior e desafiando todo o homem

¹⁰² *Idem*, p.281

¹⁰³ *Idem*, p.282

¹⁰⁴ *Idem*, p.168

¹⁰⁵ *Idem*, p.7

¹⁰⁶ *Idem*, p.15

que ouse penetrá-la, também o leitor se sente desafiado quando tenta penetrar na leitura do livro, aparentemente controverso, e, cautelarmente, como se caminhasse pela escarpa da serra, vai tentar percorrer os caminhos da escrita, densa, transbordante de sentidos, onde cada ponto de chegada é um novo ponto de partida, sempre na tentativa de, na expressão de Laura Bulger, «descobrir o jogo por detrás da mistificação»¹⁰⁷. Pé ante pé, tenta dominar os riscos dessa escrita e sobretudo o entendimento que dela faz, porque a serra/a escrita surge como um falso paraíso terreno e à medida que o drama se adensa, este paraíso ao alcance do Homem vai-se transformando num espaço de risco.

¹⁰⁷ Laura Bulger, *op. cit.*, p.63

«To be or not to be; that is the question»

Hamlet, III, i, 58

3.1 A REINTERPRETAÇÃO DO PASSADO

Agustina Bessa Luís centra a acção do romance numa investigação através da qual vai ser reconstruída a identidade problemática de William Shakespeare, cuja existência é posta em causa, já que as provas que a confirmam não são exaustivas.

William Shakespeare foi, de facto, ao longo de quatro séculos, alvo de grandes controvérsias e são várias as teorias a respeito do seu nome. Enquanto escritor, apresenta um discurso marcado pela dispersão e pela divagação, pela despersonalização do sujeito, o que ocasiona dúvidas e suscita opiniões diferentes, que resultam em interpretações múltiplas.

Realmente, e de acordo com Maria Helena Serôdio, William Shakespeare tem sido «lugar privilegiado de verificação de hipóteses (de ordem teórica e histórica), de avaliação de sentidos (literários e filosóficos), bem como de justificação de procedimentos (culturais, estéticos e políticos).»¹⁰⁸

Tanto se tem escrito sobre a sua obra e tanto se tem especulado a partir do número escasso de factos conhecidos da sua vida, que estabelecer fronteiras exactas entre factos e interpretações no que diz respeito à vida ou à obra deste autor, para além de não ser tarefa fácil, também não é pacífica.

De resto, as várias questões levantadas em torno de William Shakespeare têm apaixonado autores, críticos e poetas.

Deste modo, ninguém melhor do que este autor para dar a Agustina o gozo do «lugar privilegiado» de verdades possíveis, que levam à mistificação do autor e à interpretação do literário no histórico.

¹⁰⁸ William Shakespeare – *A Sedução dos Sentidos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p.19

Shakespeare, figura histórica, vai servir de pólo aglutinador à construção do seu universo romanesco. Não podemos esquecer que toda a arte de Agustina visa a invenção da verdade, mesmo se se trata de verdade histórica:

«Entende-se hoje que a História se engrandece muitas vezes com o desmentido dos grandes factos cuja luz encadeadora adultera a confissão do próprio homem. Esta é uma época em que toda a matéria que nos revela o passado está sujeita a revisão.»¹⁰⁹

O tema, porque grandioso e controverso, é o caminho para a recriação, assente nos poderes da fantasia e da imaginação criadora.

Como já tivemos oportunidade de referir, o olhar sobre a História é um olhar sobre o passado, passado visto como um todo, sobre o qual a fantasia se espaira, fazendo da invenção a justificação para toda a obra de arte. Do mesmo modo, o romance não reproduz a realidade histórica, porque a literatura não é a representação da realidade, mas a sua construção, baseada na estruturação do «eu» e na imaginação criadora, o que confere ao texto o estatuto de todo autónomo, verdadeira invenção artística.

Em *As Terras do Risco*, o percurso obsessivo de afirmação do «eu» é assumido pelo professor Martin que chega à Arrábida com um objectivo definido que se propõe alcançar. Entregue à sua ideia, fica indiferente a tudo e a todos. «Tinha um defeito: nunca acreditava em nada senão por efeito duma fé desencadeada por uma inteligência que, de certa maneira, a razão protegia».¹¹⁰

Desta forma, o trabalho de investigação do professor Martin vai ser o mesmo que o trabalho de reconstrução de Agustina.

Mas, enquanto Martin vai, desesperadamente, tentar «eliminar Shakespeare do número dos génios ingleses»,¹¹¹ investigando sobre a sua ascendência menos nobre, Agustina vai servir-se dessa reinterpretação para com ela construir a sua história, reescrevendo um passado capaz de inúmeras interpretações, de facto, tantas quantas a fertilidade da imaginação lhe permite, e que, no caso de Shakespeare, se prenderão com a vontade de corromper um nome consagrado, já que na sua obra *Eugénia e Silvina*, publicada em 1990, precisamente quatro anos antes da publicação de *As Terras do Risco*, faz a seguinte

¹⁰⁹ Agustina Bessa Luís, *Santo António*, Lisboa, Guimarães Editores, 1973, p. 9

¹¹⁰ Agustina Bessa Luís, *As Terras do Risco*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, p. 104

¹¹¹ *Idem*, p.13

afirmação: «(...) chama-lhe pitorescamente “Jacques Pires”, corrupção de Shakespeare, na gíria dos jornalistas».¹¹² É precisamente este o nome que dá a pista ao trabalho do investigador na obra em estudo, para provar a ascendência judia de Shakespeare.

Se na História o dramaturgo aparece como escritor alvo de controvérsias, a quem são atribuídas configurações várias, tanto no sentido de definir a sua personalidade, como no de o considerar um pseudónimo, também no romance se trata de uma figura com as mesmas características, porque não deixou vestígios suficientes que permitam sair do impasse: «Ele deixou poucos vestígios; ele quis deixar poucos vestígios. Acho que passou a vida a disfarçar-se, a esconder-se, a não dar nas vistas, a juntar dinheiro, a ser um vulgar usurário e um bom proprietário, sem querer saber de livros e de publicar peças. Roubavam-no, mutilaram-lhe a obra, e ele calava-se; contentava-se com acumular uma fortuna e ser conhecido lá na comarca. Porquê? O que estava por detrás disto? O judeu de Ariza fugido para Portugal e disperso de Salónica a Florença ou Hamburgo, tinha, como lei de sobrevivência, a mudança de identidade, começando pelo nome de família, adaptando-o ao dialecto local. Na Europa Central o Jaques Peres de Ariza deu no Zackper e em Stratford, onde chegou com o seu negócio de lãs, acabou em Shakespeare.»¹¹³

Efectivamente, na História, Shakespeare surge com um nome plural, cuja simples grafia é muito variável, assim como são variáveis as seis assinaturas, de diferente registo, que se conhecem do autor. A hipótese de que Shakespeare seria um pseudónimo que esconderia o verdadeiro criador impõe-se a partir do século XIX, sendo vários os nomes possíveis apontados: Francis Bacon, Cristopher Marlowe, Sir Walter Raleigh e até Isabel I. Essas mesmas variações serviram também de especulação sobre a possível homossexualidade de Shakespeare. Tal teoria, contudo, não deixa de esconder um princípio elitista que dificilmente concilia Shakespeare com alguém de origem não ilustre.¹¹⁴

Desta maneira, Agustina, através da misteriosa figura de um autor que tem preocupado a crítica, ao longo dos tempos, com a decifração de um enigma da história literária, convida-nos a participar no jogo da descoberta do génio que se esconde sob as máscaras por ele construídas e por aquelas que a posteridade lhe atribui.

Por conseguinte, em *As Terras do Risco*, as citações das peças de Shakespeare vão pautando a intriga, imprimindo-lhe a memória histórica que faz emergir o passado para o

¹¹² Agustina Bessa Luís, *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Editores, 2ª edição, 1990, p.276

¹¹³ *As Terras do Risco*, p. 104

¹¹⁴ Cf. Maria Helena Serôdio, *op.cit.*, p.22

pôr em causa, uma vez que indiciam novas pistas de leitura e de interpretação que causam a dúvida no espírito do leitor.

Ironicamente utilizadas ao longo do texto, as passagens das obras imprimem-lhe um novo sentido, através da leitura que as personagens fazem delas. É a partir desse novo sentido que se confundem os dados e se subverte a história. As citações acabam por criar e sugerir situações de paródia da própria história e por isso são também geradoras de sentido, porque é a partir delas que os jogos de imaginação tomam forma. É nesta perspectiva que Agustina afirma, em *Adivinhas de Pedro e Inês* que «a História é uma ficção controlada.»¹¹⁵

¹¹⁵ Lisboa, Guimarães Editores, 1983, p.224

3.2 UMA HISTÓRIA ALTERNATIVA - WILLIAM SHAKESPEARE. ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO.

São os escritores românticos que elevam Shakespeare à categoria de génio. São eles que chamam a atenção para a forma extraordinária como o escritor consegue mostrar os recônditos mais íntimos da alma humana em cada personagem que cria, sem se deixar intimidar nem por regras exteriores, nem por regras mecânicas.

O fundamento para a sua canonização literária prende-se com a consagração do génio e a respectiva identificação com o espírito nacional. A individualização do génio e o seu vínculo a uma época áurea advêm da interpretação que se faz de autor e da intenção de ficcionar a época isabelina. Assim, o dramaturgo isabelino é, pelas suas condições de existência, fortemente enraizado na realidade do quotidiano e a sua figura é a de mediador entre aqueles que detêm o poder e a riqueza, e os que nada possuem, anónimos que vagueiam pela cidade e que constituem também o seu público. Porque a época isabelina, conhecida como época áurea, foi também uma época de contrastes acentuados entre a idade do ouro da aristocracia e a idade do ferro dos marginais, dos pobres, da guerra civil.¹¹⁶

A época de Shakespeare é, assim, marcada por profundas alterações na sociedade, por isso, o teatro desse tempo assume a crítica das diferentes atitudes. Situado entre a fé da Idade Média e as primeiras filosofias modernas, o espírito ameaçado pelo seu próprio caos vê-se obrigado a invocar uma sabedoria intemporal. O fenómeno põe em destaque uma renovação da consciência dramática e por isso ocultismo e teatro mantiveram relações próximas, ao longo dos tempos, uma vez que têm um princípio comum e visam o mesmo fim que é o de restituir ao homem, através do misticismo e da purificação, o sentimento da sua divindade.

É esta atitude que caracteriza a época isabelina, na qual a maior parte dos escritores se propõe uma busca do absoluto, do despertar duma tradição que através das sociedades secretas remonta aos mistérios antigos.

¹¹⁶ Cf. Christine Zurbach, «Um dramaturgo isabelino», in *Adágio*, Centro Dramático de Évora, II série, nº 14, Junho/Setembro, pp.13-15

É este sistema de crenças que está patente na obra de Shakespeare. Vivendo numa época conturbada de alterações da mentalidade, afasta-se do seu tempo através da ironia e assume uma posição crítica contra ele. Se o futuro se avizinha como incerto, o presente já não tem validade para si. Por isso, tudo é posto em causa, sendo a dúvida o transporte que conduzirá à abertura das diferentes maneiras de encarar o mundo.

Colocado do lado exterior da obra, Shakespeare vai fazer confluír nela diferentes visões sociais, códigos e convenções diversas, através de personagens heróicas, sentimentais e cómicas. Dessa multiplicidade de vozes resulta o confronto de valores que entre si se relativizam.

A polifonia daí resultante leva o professor Martin à reflexão, lançando-o numa busca obstinada da verdade. Tem um objectivo em mente que é descobrir a verdadeira identidade de William Shakespeare. «A curiosidade era o vício do professor Fabre»,¹¹⁷ o que obriga a questionar e a pôr em causa um saber instituído. Propõe-se reler a história e para isso vem a Lisboa consultar o original do contrato de casamento de Isabel de Portugal com Filipe de Borgonha, realizado em Bruges, em 1429.

É este documento referencial que vai servir de *leitmotiv* à história que Agustina quer contar através da pesquisa de Martin. Partindo de um dado histórico, para mais facilmente dar credibilidade à questão que levanta, que é pôr em causa o nome de William Shakespeare, abre perspectivas e possibilidades múltiplas, na tentativa que faz de rever todo o passado, que deixa de ser consagrado, ao transformar-se em produto da sua imaginação.

Com o estudo e com a análise deste documento, o professor Fabre quer provar a ascendência judia e peninsular de Shakespeare, baseando-se no facto de uma das testemunhas presentes e que assinava o contrato, ser um mercador florentino chamado Heitor Sequespee. Por isso, analisa ponto por ponto as cláusulas desse contrato, para poder provar que Shakespeare e Sequespee seriam a mesma pessoa.

Atraído pelo texto em latim do contrato de casamento, e apesar de o conhecer bem, o professor Martin queria confrontá-lo com prováveis exemplares semelhantes, que pudessem servir de argumentos irrefutáveis à sua tese. « Mas o que verdadeiramente o atraía fora o instrumento em latim do contrato de casamento de Isabel de Avis com o duque de Borgonha. Que a murcha Isabel esperasse doze anos pelo noivo dos seus sonhos não apresentava nada de particular. Que no contrato de casamento aparecessem três testemunhas

¹¹⁷ *As Terras do Risco*, p.10

que eram mercadores florentinos, isso também não tinha nada de estranho, posto que os delegados dos banqueiros de Florença nada mais faziam ali do que garantir o dote da noiva. Mas que um deles se chamasse Heitor Sequespee, isso já era mais impressionante e digno de atenção.»¹¹⁸

Através da focalização irónica do casamento de D. Isabel e da corte de D. João I, Agustina cria no leitor a distanciação necessária para que aceite com facilidade o seu ponto de vista, aguçando-lhe, desta maneira, o espírito crítico.

«Depois da descoberta desse florentino de Lisboa, o professor Fabre não teve outro objectivo que não fosse partir para Portugal e mergulhar numa busca obstinada, consultando o original do contrato de casamento de Isabel de Borgonha, na Torre de Tombo.»¹¹⁹

Contudo, os vestígios não são muitos e Martin vê-se obrigado a todo um trabalho de decifração de «manuscritos de letra desbotada»¹²⁰ e como tal susceptíveis de diferentes interpretações. Como os manuscritos se encontram apagados ou pouco perceptíveis, tantos anos volvidos, o investigador vê-se obrigado a um trabalho aturado de pesquisa e de adivinhação, onde o fruto da sua imaginação se torna inevitável. «Quando chegava ao nome de Heitor Sequespee, Martin esquecia-se do mundo em que vivia e deixava-se levar pela imaginação.»¹²¹

Partindo do princípio de que o nome Eytore Sequespee, escrito desta forma no documento original, pertenceria a um mercador italiano, Martin vai abrir inúmeras pistas de leitura em volta da origem de Shakespeare.

Para o professor Martin, e à semelhança do que acontecera com Hildebrant e com os sufis árabes, também Heitor Sequespee teria naufragado pelas proximidades da serra da Arrábida e teria sido recolhido pelos frades do convento, que lhe deram, dessa maneira, oportunidade de se encontrar em Lisboa, por altura do casamento real. «Naufragou numa carraca com bandeira genovesa e recolheram-no aqui. Os frades foram generosos para com ele, e em 1422, ele estava em Lisboa a negociar com tudo e mais alguma coisa e dedicou-se a especulações muito lucrativas com a guerra e os casamentos principescos.»¹²²

Esta hipótese baseia-se nas relações comerciais que Portugal mantinha com a Itália. A partir da década de setenta do século XIII, de facto, os mercadores italianos, sobretudo de

¹¹⁸ *Idem*, ib.

¹¹⁹ *Idem*, p.13

¹²⁰ *Idem*, p.17

¹²¹ *Idem*, p.28

¹²² *Idem*, p.16

Génova, Florença, Milão e Veneza, estabeleceram-se em Lisboa e noutros portos portugueses, de modo a poder manter a ligação do país à rede de contactos e de feitorias internacionais, tendo acrescentado Portugal às escalas regulares em portos localizados no trajecto das suas viagens para Inglaterra e para a Flandres. Ficaram deste modo com o controlo do comércio entre a Itália e Portugal e também de todo o comércio português no Mediterrâneo, servindo ainda de intermediários com os países da Europa setentrional, tendo acabado, aos poucos, por fazer com que os portugueses a abandonassem. O seu valor garantiu-lhes protecção real e privilégios, tendo entrado até em concorrência com os judeus, na actividade de empréstimo de dinheiros e na influência política.¹²³

Não admira, com base na História, que Sequespee fosse um destes mercadores com quem Portugal mantinha relações comerciais. Em relação aos nomes Carlo Morisim e Antonyo Maraboto, outras duas testemunhas presentes no casamento, também estes italianos, embora de ascendência duvidosa, o professor Fabre encontra neles uma origem muçulmana e explica que talvez se tratassem de judeus marranos que se infiltraram em Itália. Maraboto seria, ao que o nome sugere, um marrano arabizado e Morisim, um judeu do Norte de África «guardas morais e materiais do dote da princesa D. Isabel.»¹²⁴

Mas, se para o investigador a ascendência duvidosa destes dois mercadores tinha uma explicação plausível, o mesmo não acontecia com Sequespee. «Até aí Martin Arnoul não tinha dúvidas. Mas encontrar o rasto de Sequespee, que identificava como Jaques Peres, ou Pires, de Ariza, parecia tarefa muito penosa.»¹²⁵

No entanto, para motivar desde logo a pista de que Sequespee seria um judeu, Agustina recorre à História, para nos dizer que a casa de Bragança protegia os judeus e que mesmo o Prior do Crato era meio judeu, o que na sua perspectiva, teria facilitado a sua estada na Arrábida.

Quatro séculos de luta tinham aproximado muçulmanos e cristãos da península ibérica, mas esta atitude foi gradualmente mudando. Os cristãos iam-se a pouco e pouco tornando os senhores, e o fim do domínio muçulmano era encarado com boas perspectivas. Como consequência, a antiga tolerância e respeito, baseados sobretudo na necessidade de coexistir, deram lugar a perseguições maiores e a uma certa pressa em terminar a conquista. Perdendo assim constantemente, os muçulmanos lutaram de forma a garantir a sua sobrevivência.

¹²³ Cf. Oliveira Marques, *História de Portugal*, Lisboa, Palas Editores, Vol.I, 7ª edição, 1977, pp. 106-107

¹²⁴ *As Terras do Risco*, p.35

¹²⁵ *Idem*, p.35

Nenhum país da Europa cristã poderia deixar de ser afectado pelas sucessivas investidas da guerra santa contra o infiel. De realçar era o crescente sentimento de que a guerra contra os mouros na Espanha podia e devia ser posta ao mesmo nível da guerra para a libertação da Terra Santa.¹²⁶

A História permite ainda a Martin adiantar que Jaques Peres «era marrano, ou seja, mal convertido, e por razões de segurança, quando foi instaurada a Inquisição em Lisboa, partiu com a família para Florença ou Livorno. É possível que os esforços de Manassé Ben Israel para instalar os judeus em Inglaterra desse ocasião a que alguns clãs sefarditas passassem o canal da Mancha como outro Mar Vermelho. Mas decerto foi em 1492, quando da expulsão dos judeus da Península, que os Peres se refugiaram, primeiro em Itália e depois em Inglaterra, na qualidade de marranos.»¹²⁷

São muitos os caminhos que nos levam à origem de Shakespeare. Mas todos convergem para o mesmo ponto: a intenção de corromper um nome. Se como mercador florentino a sua presença em Lisboa estaria relacionada com interesses económicos que se faziam de forma pouco séria, como «judeu converso» também não foi dignificante a sua passagem por Portugal, embora a História permita uma interpretação, ao que vimos.

Ao querer provar, de forma arrojada, a ascendência judia de Shakespeare, Agustina parodia, ainda e sempre, de forma irónica, a religião que se confunde com os negócios. E mais uma vez o mundo material se opõe ao mundo espiritual.

A curiosidade apoderara-se de Martin, tornara-o obsessivo, fazendo-o recriar e viver num mundo outro de onde ressalta a sua visão da História e dos factos históricos. A fantasia assume-se como força geradora da obra. «Quando chegava ao nome de Heitor Sequespee, Martin esquecia-se do mundo em que vivia e deixava-se levar pela imaginação.»¹²⁸

A tese por si defendida é a de que «o judeu de Ariza fugido para Portugal e disperso de Salónica a Florença ou Hamburgo, tinha como lei da sobrevivência, a mudança de identidade, começando pelo nome de família, adoptando-o ao dialecto local. Na Europa central, o Jaques Peres de Ariza deu no Zackper, e em Stratford, onde chegou com o seu negócio de lãs, acabou em Shakespeare.»¹²⁹

¹²⁶ Cf. Oliveira Marques, *op.cit.* pp 106-107

¹²⁷ *As Terras do Risco*, p.85

¹²⁸ *Idem*, p.28

¹²⁹ *Idem*, p.104

Como o crítico que obsessivamente procura descobrir o segredo do autor, Martin, convencido de que seguia uma pista segura «internou-se no bosque denso da obra de Shakespeare e começou por querer identificar todas as personagens históricas e familiares»,¹³⁰ acreditando que nos textos encontraria elementos que fundamentassem a sua tese. Os papéis acumulavam-se na biblioteca do convento. Absorvido, o professor «lia Shakespeare com um fervor doentio procurando achar nele provas da sua origem.»¹³¹ O seu pensamento tornara-se delirante como a escrita. Já não falava de William Shakespeare, chamava-lhe Jaques Peres.

Porém, sem acesso a documentos que possam confirmar a tese, é levado a procurar na densa obra do autor algum indício que lhe permita chegar até à identidade. Do ponto de vista de Martin, se não havia documentos sobre Shakespeare, o único caminho para chegar até este escritor seria a sua extensa obra. Entrega-se, assim, a um trabalho exaustivo de pesquisa sobre a identidade do autor, razão pela qual passa a viver. Em cada texto que lê, Martin analisa a verdade da origem de Shakespeare, de modo a provar a sua ascendência pouco dignificante. Através da pesquisa do investigador, Agustina tenta convencer o leitor, subtilmente, através de pequenos sinais, de que Shakespeare é, nada mais nada menos, que Otelo, o Mouro de Veneza. Nunca o diz, mas os indícios são muitos e não é por acaso que o trabalho de Martin começa exactamente por procurar desvendar tipos cénicos. Esses tipos cénicos são o espanhol Don Adriano de Armado, personagem de *Love's Labours's Lost*, Shylock, personagem de *The Merchant of Venice*, Touchstone, o bufão da comédia *As You Like It*, Macbeth, Coriolanus e sobretudo Otelo, O Mouro de Veneza. Através destes tipos cénicos, Martin vai tentar provar a sua teoria, identificando o criador com a criação.

Assim, vai servir-se de passagens das diferentes obras do autor para ilustrar a sua ideia. Para o investigador, Shakespeare tinha muito cuidado em esconder os traços que o identificavam com a sua raça. No entanto, quando cita *Macbeth*, o momento em que as bruxas, em volta do caldeirão, preparam o seu «caldo dos infernos» para enredar o seu feitiço com «fígado de judeu blasfemo»,¹³² Martin interpreta a passagem não como prova de que Shakespeare se insurgisse contra os judeus que serviam apenas de instrumentos para as artes diabólicas, mas «martirizando-se, pondo a fantasia acima do espírito da raça».¹³³ Ao

¹³⁰ *Idem*, p.225

¹³¹ *Idem*, p.56

¹³² *Idem*, p.106

¹³³ *Idem*, *ib.*

«figado de judeu blasfemo»¹³⁴ acrescenta Agustina «mãos sacrílegas de infame judeu»,¹³⁵ expressão que não figura no texto de Shakespeare, mas que serve para explicar que esta mistura era tão horrível que o seu autor retirou estes versos do texto «sob pena que os feitiços agissem, o teatro ardesse e outras desgraças acontecessem.»¹³⁶ Ora, isso não aconteceu, na verdade. Apenas o segmento «sacrílegas mãos de infame judeu»¹³⁷ não faz parte do texto original, tendo-se mantido «Liver of blaspheming Jew».¹³⁸ Com tudo isto, Agustina exagera o carácter pouco digno do autor de *Macbeth*, que se horroriza com as suas próprias origens.

Mas neste jogo de máscaras, se podemos pressentir em *Macbeth*, o artifício usado por Shakespeare para esconder os trilhos que vão dar à sua ascendência, em *Love's Labours's Lost*, parece-nos exactamente o contrário. O espanhol Armado, tem um criado cujo nome remete para uma origem peninsular. «O espanhol excêntrico tem um criado, Moth, que pode derivar de Mozo. Não disse esse rapaz abelhudo “valha-me o espírito do meu pai e a língua de minha mãe?” A mãe era então estrangeira e o seu nome, Maria, fala por si».¹³⁹ Com esta passagem, Martin quer demonstrar que a fonética da palavra “mozo” e o nome “Maria” remetem para uma origem espanhola, que não se justificaria se Shakespeare fosse inglês. Por isso afirma:« (...) Shakespeare usa mais ditos e corruptelas castelhanas do que seria adequado na sua gíria de teatro.»¹⁴⁰

Insistindo na procura de um «tom hebraico»¹⁴¹ na obra de Shakespeare, Martin cita *The Merchant of Venice*, comédia em que figura Shylock, um rico usurário judeu, cuja filha, Jessica, foge com Lorenzo, levando consigo uma boa parte dos ducados do pai, o que o enfurece, pelo que jura vingança.

Num jardim de Belmont, o bobo Lancelot graceja com Jessica, dizendo-lhe que receia que ela esteja condenada, por ser judia «...the sins of the father/ are to be laid upon the children, therefore I promise/ you I fear you...»,¹⁴² restando-lhe, por isso, «a kind of

¹³⁴ *Idem, ib*

¹³⁵ *Idem, ib*

¹³⁶ *Idem, ib.*

¹³⁷ *Idem, ib*

¹³⁸ William Shakespeare, «Macbeth», Act 3, scene v, in *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p.990

¹³⁹ *As Terras do Risco*, p.106

¹⁴⁰ *Idem, ib.*

¹⁴¹ *Idem*, p.116

¹⁴² William Shakespeare, «*The Merchant of Venice*, Act III, scene V, in *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p.442

bastard hope»¹⁴³ de que não seja de facto filha de um judeu. Mas Jessica recorda a Lancelot que o seu Lorenzo faz dela uma cristã, ao casar-se com ela «I shall be saved by my husband. He hath made /me a Christian.»¹⁴⁴ ao que Lancelot responde: «Truly, the more to blame he! We were /Christians enough before, e'en as many as could well/ live one by another. This making of Christians will/ raise the price of hogs. If we grow all to be pork-eaters /we shall not shortly have a rasher on the coals for/ money».¹⁴⁵ É claro o humor utilizado por Shakespeare nas palavras de Lancelot, assim como é também evidente a analogia entre esta passagem de Shakespeare e a seguinte de Agustina: «A esperança de que a linda filha de um judeu não seja de facto filha de um judeu. Mas, se o for e se se fizer cristã pelo seu casamento com um cristão, será mais digna de censura. Porque havendo já bastantes cristãos a comer leitão assado, a conversão fará ainda mais comedores de febras de porco. Elas subirão de preço e essa será a paga do furor de fazer cristãos».¹⁴⁶ Ambos parodiam de igual forma a conversão dos judeus, criticando os seus hábitos marcadamente alimentares. Ao utilizar o termo «bastard», Shakespeare fá-lo em sentido figurado e real ao mesmo tempo. «Bastard» no sentido de que Jessica não seja, de facto, filha do pai que a reconhece enquanto tal, e «bastard» no sentido de ascendência não pura. Este humor, no entanto, é interpretado por Martin como diabólico, uma vez que sendo Shakespeare um judeu, como queria acreditar, só poderia estar a usar de um cinismo que ultrapassaria a sua própria vontade.

Porém, se Martin pensa, com esta prova, poder convencer o leitor do seu ponto de vista, a esposa, Précieuse, depressa põe fim a essa hipótese: «- Isso é impagável, sem querer fazer trocadilhos(...) Prova que a economia gere as religiões, mas não que Shakespeare era judeu».¹⁴⁷ Martin, desconcertado, responde: «- Merece que a gente pense dele o que quiser, porque não sei de melhor lagarto e camaleão juntos.»¹⁴⁸ E assim continua os seus estudos, pensando de Shakespeare o que a sua imaginação lhe vai oferecendo.

Inquieto e insatisfeito, ávido de conhecimento, o professor Martin isolava-se e debruçava-se em documentos «na busca obsessiva de elementos novos para confirmarem a

¹⁴³ *Idem*, ib.

¹⁴⁴ *Idem*, ib.

¹⁴⁵ *Idem*, ib.

¹⁴⁶ *As Terras do Risco*, p. 117

¹⁴⁷ *Idem*, ib.

¹⁴⁸ *Idem*, ib.

sua tese. Eles surgiam de todos os lados (...) o caso tornava-se labiríntico que não dava a Martin ocasião para outros pensamentos». ¹⁴⁹

Perdido numa quantidade de papéis, documentos, fichas, correspondência, ele via-se envolvido numa imensidão de indícios, de fragmentos, que ora lhe sugeriam avanços satisfatórios, ora se fechavam «devido ao delicado assunto». ¹⁵⁰

Insistentemente, o professor Martin, animado pelo desejo de descobrir a origem de Shakespeare, quer decifrar o mistério. Mas as cláusulas do contrato que ele pretende estudar apontam para vários caminhos, o que faz com que mergulhe na obscuridade, embora isso não lhe desagrade, porque a obscuridade deixava perceber «estranhos seres dentro de flutuantes véus». ¹⁵¹ «Tal como Shakespeare se revelava nas suas obras, também o manuscrito quase apagado deixava ler a verdade que o professor procurava, o que o leva a afirmar-se como um Bacon do seu tempo. Quanto mais se empenhava em demonstrar as suas extravagantes teorias muito para além da inteligência do seu tempo, mais se embrenhava num fenómeno movediço». ¹⁵² Bacon fez experiências sobre a mutação, a transformação e a multiplicação dos corpos, o que de certo lhe valeu ser suspeito de magia. Desapareceu, deixando fama de feiticeiro; era «um doutor fausto do seu tempo». ¹⁵³

O mesmo acontecia com Martin. Quando o conhecimento humano se altera demasiado «a razão colectiva degrada-se e as instituições regem de maneira violenta. Baltar dizia(...) que se Martin se demorasse na Arrábida muito mais tempo, acabaria por aparecer morto.» ¹⁵⁴

Realmente, o professor Martin apaixonara-se de tal forma pela sua investigação que «causava nos outros uma espécie de demência», ¹⁵⁵ que achavam que a ousadia de Martin tinha ido longe de mais, quando pretendia tirar «a máscara ao pintado do Shakespeare de quem não se esperavam senão comédias e poucas realidades». ¹⁵⁶

¹⁴⁹ *Idem*, pp.64-65

¹⁵⁰ *Idem*, p.35

¹⁵¹ *Idem*, p.197

¹⁵² *Idem*, p.277

¹⁵³ *Idem*, p.278

¹⁵⁴ *Idem*, *ib.*

¹⁵⁵ *Idem*, p.193

¹⁵⁶ *Idem*, *ib.*

Continuando os seus estudos, vê também uma fórmula desprezível na expressão «Castiliano, vulgo»¹⁵⁷, no diálogo entre Sir Toby Belch e Maria, em *Twelfth Night, or What You Will*, e «concluiu que ela só poderia referir-se ao castelhano de arribação, nesse caso o judeu sefardita. Em tudo isto via mistificação de quem se quer esconder e fazer amar pelo que não se adivinha. Uma frase não é mais do que uma luva de camurça para um agudo engenho. Com que facilidade se pode voltar do avesso!». ¹⁵⁸ Embora não se conhecendo o sentido exacto desta expressão, Martin explica-a como tratando-se de adoptar o aspecto grave, característico de um castelhano. E os castelhanos eram considerados, de facto, proverbialmente graves e cerimoniais.

Em *Coriolanus*, a passagem em que Volumnia, a mãe de Caius Martius, perante a renitência do filho em aclamar Roma, lhe diz «I have a heart as little apt as yours, / But yet a brain that leads my use of anger», ¹⁵⁹ seguida de « «you are too absolute, / Though therein you can never be too noble, / But when extremities speak...», ¹⁶⁰ revela a ideia de que Shakespeare não teria tido uma origem nobre, mas sim teria feito um aproveitamento dessa nobreza para se governar « But when extremities speak». ¹⁶¹ Também na seguinte passagem do mesmo texto, «...My mother, you wot well / My hazards still have been your solace, and – / Believe't not lightly – though I go alone, / Like to a lonely dragon that his fen / Makes feared and talked of more than seen, your son / will or exceed the common or be caught / With cautelous baits and practice», ¹⁶² em que mãe e filho mantêm este diálogo, Martin não vê uma conversa entre duas personagens de uma tragédia, mas o diálogo entre o próprio Shakespeare e sua mãe, Mary Arden.

Mas para Martin, a comédia *As You Like It* é uma das melhores comédias de Shakespeare e apresenta marcas notórias da presença dos Peres, na figura do bufão Touchstone. Esta personagem assume a relativização da multiplicidade de vozes de que resulta o confronto de valores, o jogo de equívocos, a comédia de enganos. Afirmar o que não pensa, subvertendo o discurso, numa atitude de *clown*, dizendo a verdade a mentir, como fazem os comediantes, mas também como fazem aqueles que usam a ironia. «É sensato em tudo o que diz e no entanto é um bufão». ¹⁶³ Talvez por estas características

¹⁵⁷ Act I, scene III, William Shakespeare, *op. cit.*, p. 694

¹⁵⁸ *Idem*, p.56

¹⁵⁹ Act 3, scene II, William Shakespeare, *op. cit.*, p. 1085

¹⁶⁰ *Idem*, *ib.*

¹⁶¹ *Idem*, *ib.*

¹⁶² *Idem*, p. 1088.

¹⁶³ *As Terras do Risco*, p.197

Martin identifique esta personagem com Shakespeare. «Touchstone, pedra de toque, com a mirabolante inteligência que ele tem, um verdadeiro moinho de graças, de invenções, um catavento de tudo o que pode passar pela cabeça dum fino tratante, com muito sal e pouca vergonha, esse é o bufão da pior espécie. Ele faz prova de que tudo pode ser ligeiro e pesado ao mesmo; aconselhável e perigoso, perfumado e sujo; succulento e indigesto. Que quer dizer esse bufão vestido de muitas cores? Que tudo serve na corte, mas que a verdade só existe quando resiste ao ridículo.(...) Eu acredito que Jaques Peres ficasse tão desconhecido como um pastor que tem por renome tosquiar as ovelhas na Primavera. Tanto se lhe dava fazer peças de teatro como outra coisa qualquer. Era um homem livre e indecente, ajuizado e dado a disparates que mal se podiam levar à cena, que os lords do seu tempo invejavam e bom suor lhe custava polir-lhes a inveja com uma luva de camurça. Ele sabia que um inglês gosta de humor como um espanhol gosta de chouriço com grão-de-bico. E então servia-lhes palavras, palavreado e paráfrases; palinódias e palhaçadas, como se lhes levasse ovos de Páscoa de muitas cores. Quanto a atraí-los, e fazer do engenho um ofício, não quero nem entendendo isso.»¹⁶⁴

A opinião de Martin vai de encontro às diferentes teorias levantadas pelo tempo à questão shakespeareana: o facto de ele poder ser outro que não ele, a exploração do seu lado cómico enquanto autor de comédias, e sobretudo aquele que confunde o seu público com as subversões que faz de coisas sérias, tais como a condição humana.

Par dar mais força a esta ideia de Martin, Agustina dedica todo um capítulo do seu livro à personagem Touchstone. «Há um bufão na comédia *À sua Vontade* que se chama Touchstone. Possivelmente corresponde a um trocadilho atrevido, porque *stone* significa testículo. Pedra de toque é, portanto, algo que se toca e que reflecte uma tentação. Imagine-se Shakespeare, com a sua alucinante mó de moer palavras, fazendo delas um pó muito substancial, gerando o imprevisto que a população vai gozar. Era um autor mais popular do que se pode julgar, e ainda hoje, como asseverava o professor Martin Arnoul, o seu encanto está nesse directo e desordeiro palavreado.»¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Idem*, pp. 153-154

¹⁶⁵ *Idem*, p.163

É desconcertante a crítica de Agustina, tanto mais que é do conhecimento geral que *Pedra de Toque* teria sido o título original de *As Terras do Risco*, não tivessem sido os desentendimentos entre a escritora e Manuel de Oliveira, o realizador do filme *O Convento*, baseado nesta obra. Ao que parece, o filme não estaria de acordo com os intentos da escritora, que por isso se opôs a um título comum, tendo assim sido o mesmo posteriormente alterado por ambos.

Agustina, para além de ser persistente na opinião que quer passar de Shakespeare, sustenta-a com afirmações de escritores de renome, como Oscar Wilde que «descreve Touchstone como alguém que evita continuamente o encontro com o seu espírito; provavelmente porque se sabe que um espírito brilhante como o seu lhe causará dificuldades, a menos que o disfarce com o fato multicolor dum bobo».¹⁶⁶ Também a investigação do professor não deixa de merecer a sua atenção. «Martin dizia que Touchstone, entre todas as personagens de Jaques Peres (não reparem, mas ele não conseguia chamar-lhe doutra maneira), era quem melhor se identificava com o autor: alguém duma cultura não de todo improvisada, pois o pai não era um talhante de cepo e facão, mas possivelmente um negociante de lã e ovelhas que chegou a desempenhar um cargo da câmara de bastante importância. Só assim se explica ter casado com Mary Arden, de Weelincote, duma família com tradições, católica convicta. A instrução não seria descuidada, ainda sob a influência monacal que teria de ceder às escolas protestantes».¹⁶⁷

Apesar da utilização dos advérbios de modo «possivelmente» e «provavelmente» que remetem para a incerteza daquilo que se diz, as afirmações de Agustina são preponderantes no que se refere a fazer de Shakespeare um autor vulgar e ridículo. Por isso, explica que o seu discurso oscila entre a grandeza e o lado «touchstone»: «O extraordinário engenho de Shakespeare encontrou substância a que recorrer no recinto teatral de Londres que, além de patronos influentes, tinha casa de espectáculos notáveis pelas dimensões e regularidade das estreias. A cena era uma casa de família que devorava muito papel e que exigia constante esforço mental e perspectiva criadora. Não é de estranhar que o extraviado e jovem marido de Stratford trabalhasse como um mouro para servir o tablado dos teatros, e fizesse uma vida de escravo.»¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Idem*, ib.

¹⁶⁷ *Idem*, ib.

¹⁶⁸ *Idem*, pp.163-164

É notória a ironia nas palavras «patronos influentes», «família que devorava muito papel», «trabalhasse como um mouro» e «fizesse uma vida de escravo» que remetem para o campo semântico daquilo que Agustina quer fazer crer. E continua, num discurso que não deixa dúvidas quanto à sua intenção: «Escrevia ele o que queria, ou Touchstone andava um pouco à deriva dos temas propostos, furtando-se a dar largas ao génio? O teatro não era bem visto pelos puritanos que, no fim de contas, tinham voz na corte. Sendo a rainha chefe da Igreja, e duma Igreja de recente sentimento separatista, não podia albergar favoritos senão de alcova. O teatro era, mesmo assim, aplaudido por um vasto número de espectadores(...).»¹⁶⁹

A recorrência que Agustina faz aos dados históricos serve apenas para dar credibilidade à ideia que quer defender, distanciando-a no tempo. Afinal, se Shakespeare é, de facto, como se pensa, um autor consagrado, até isso tem explicação no contexto histórico em que ocorre. E as palavras de Agustina continuam, gritantes: « Shakespeare não passa de um escritor hábil e cuja produção não se distinguia muito dos que escreviam na sua época para o teatro, entre os quais figuraram personagens distintas pela cultura e pelo nascimento. O que o diferenciava dos outros era o seu lado Touchstone, que se furta ao espírito para não ser molestado pela inveja; pelo desejo, pela fantasia que habita nos lugares onde não reina o costume.»¹⁷⁰

Para Agustina é exactamente o lado Touchstone que torna Shakespeare um génio diferente de todos os outros. Até no seu nome, não em Sequespee, nem em Shakespeare, mas em William, Agustina consegue ver os interesses pouco sérios do dramaturgo. «Não é de estranhar que Will, vontade de ganho e vontade de vontades, pensasse apenas em fazer fortuna e jubilasse um dia na aldeia de Stratford para gozar as terras de caça e não os livros gregos e latinos.»¹⁷¹ Como vemos, Shakespeare, para Agustina, transforma-se em sujeito de várias interpretações. E a vertente de autor consagrado que tem o privilégio de disfrutar, é apenas mais uma, e não a única.

Touchstone assume o jogo, os contrastes, as oposições, a duplicidade, oscila entre extremos, questionando-os. Chama a atenção, atrai, seduz. É um sedutor cujo poder está na capacidade de encher as palavras de fascínio. Mas esse fascínio não é a verdade, é a mentira. A mentira é sedução porque esconde a verdade, porque a faz desejar. Por isso, Touchstone,

¹⁶⁹ *Idem*, p.164

¹⁷⁰ *Idem*, ib.

¹⁷¹ *Idem*, ib.

para o professor Martin, era «quem melhor se identificava com o seu autor»¹⁷² para quem o encanto dele «está nesse directo e desordeiro palavreado».¹⁷³

Tal como Touchstone, também Shakespeare seduz porque esconde a verdade por detrás das palavras que escreve, jogando com o seu sentido duplo, encantando e seduzindo o leitor com esse jogo irónico. «A força da sedução é a palavra, quer dizer, a mentira.»¹⁷⁴

Põe assim em causa o *eu* como identidade, fragmentando-se em vários *eus* que se assumem como outros. Esta é também a atitude de distanciamento do escritor que ao assumi-la nos atrai para uma imagem dual que é o jogo do *eu* com o *não-eu* que é o *outro*, mas que é também um *eu* ao mesmo tempo. Como sedutor, o escritor dissipa a realidade, distanciando-se dela, mostrando um mundo como sistema de relações duais, suportadas pela falta de identidade.¹⁷⁵

É o lado Touchstone que distingue Shakespeare de todos os seus contemporâneos. O seu segredo enquanto Touchstone é essa constante fuga ao espírito que provoca nos outros um efeito de sedução pois «não há nada de mais contagiante do que uma natureza que tem por base o espírito».¹⁷⁶

Mas, como não bastasse ao professor Martin a discutível genealogia traçada pelas suas investigações, também a sua esposa Précieuse levanta a hipótese de Shakespeare poder ser uma mulher: «Pensem na hipótese de ser uma mulher. Abram os ouvidos, façam sangrias nas vossas veias para que a cabeça fique mais ligeira. E voltem a ler, leiam até que lhes caiam os dedos de folhear, e as pestanas de pestanejar. É uma mulher que está escondida por debaixo da máscara de Shakespeare.»¹⁷⁷

Précieuse, ao contrário do que possamos pensar, não está sózinha com esta ideia. A voz do narrador dá-lhe a força de que ela precisa para irritar o marido «Todos sabemos que no tempo do poeta o papel das mulheres era desempenhado por rapazes, como no tempo dos nossos cómicos do Bairro Alto também assim era.»¹⁷⁸

¹⁷² *Idem*, p. 163

¹⁷³ *Idem*, ib.

¹⁷⁴ Silvina Rodrigues Lopes, *As Hipóteses do Romance*, Lisboa, Edições Asa, 1992, p.108

¹⁷⁵ Cf. *idem*. pp.108-109

¹⁷⁶ *As Terras do Risco*, *op. cit.*, p. 164

¹⁷⁷ *Idem*, p.120

¹⁷⁸ *Idem*, p.122

Précieuse insiste «Meus senhores, estou pouco interessada em ter pacto com as mulheres ou com satanás, mas penso que a tentação dramática que se pode ver no teatro de Shakespeare está muito perto da histeria de que nos acusam».¹⁷⁹

Précieuse sustentava a sua ideia em exemplos da obra *Venus and Adonis*, a que Shakespeare chama «o primogénito da minha invenção»: «Não é Créssida que diz: “ Ainda está para nascer a mulher que encontrou tantas doçuras no amor triunfante como no amor suplicante?” Ela acreditava e sabe que quem consegue é um amo; quem cede é um escravo.»¹⁸⁰

A intervenção de Précieuse, através do confronto masculino/feminino, confere à escrita de Shakespeare um carácter disperso e evasivo que nos remete para as marcas de escrita feminina, numa clara alusão à pretensa homossexualidade do autor.

Martin sentiu-se ridículo «ficara à mercê duma certeza que era a magnífica inferioridade da mulher» e a ruptura do equilíbrio que mantivera até àquele momento dera-se quando ela perguntou: «E se Shakespeare era uma mulher?»¹⁸¹

Cada leitura abre, assim, novas perspectivas à obra. Précieuse, da leitura que fizera, viu na obra de Shakespeare a presença do elemento feminino «nunca vi maior desfile de mulheres peritas em maldições, possessas, ameaçadoras, vingativas, desvairadas, loucas, num frenesim de lágrimas e de gritos.»¹⁸²

Quando viu que Précieuse defendera a sua ideia com ferocidade, Martin «compreendeu que, para além da sua raça e origem, família e título, Shakespeare é uma mulher. Bastou-lhe ler as *Querelas duma Amante* e tudo ficou claro».¹⁸³ Como vemos, é de mais uma interpretação que se trata, a juntar a tantas outras.

A referência a *A Lover's Complaint* apresenta também uma duplicidade na interpretação, porque segundo os estudos realizados, este texto seria de autenticidade duvidosa, pelo que Martin não poderia ir aí buscar nenhuma certeza, a não ser a de que Shakespeare não era o verdadeiro autor das suas obras. Neste reino duplo «tudo tende a configurar-se em dualidades que revelam o conflito e a interacção dos opostos»¹⁸⁴ cujo paradigma é a dicotomia Bem/Mal onde o Mal é necessário para que o Bem exista, da

¹⁷⁹ *Idem*, p.121

¹⁸⁰ *Idem*, ib.

¹⁸¹ *Idem*, p.122

¹⁸² *Idem*, p.121

¹⁸³ *Idem*, p.125

¹⁸⁴ Silvina Rodrigues Lopes, «A inteligência Contagante – Sobre a Obra de Agustina Bessa Luís», in *Aprendizagem do Incerto*, p.113

mesma maneira que a beleza exige a aliança do divino e do demoníaco, aliança que pressentimos em Précieuse.

Tal como Touchstone, também a figura feminina assume a dualidade na obra de Shakespeare. «A mulher não quer libertar-se das criaturas combinadas que nela estão. Umas angélicas e outras terríveis. Por isso o seu destino é vagabundo».¹⁸⁵ Em ambos os casos, tudo se configura em dualidades que revelam e assumem a posição e a união entre contrários.

Assim, as heroínas de Shakespeare podem ser divididas em duas categorias: a mulher-anjo e a mulher-demónio. As últimas são, paradoxalmente, as mais atraentes: Lady Macbeth, Cleópatra, Goneril, Créssida. A primeira característica que as define é a recusa em aceitarem a sua natureza de mulheres, as limitações do feminino, do espaço privado que lhes pertence e lhes dá identidade e a teimosia em querer afirmar-se no espaço público, espaço tradicionalmente masculino. A mulher-demónio é por vezes castradora de homens e assume o papel dominante; é capaz de matar ou de se tornar cúmplice de crimes. Lady Macbeth, por exemplo, apesar de não ter cometido o crime, não deixa de ser cúmplice do marido.

Depois temos as mulheres-anjo, as que aceitam os limites do feminino, as dóceis, as submissas, necessariamente fiéis e virtuosas. São estas as mulheres das comédias de Shakespeare. Os comportamentos pouco adequados nestas mulheres são reversíveis, não tendo por isso consequências graves. A sua revolta é passageira e termina com a submissão a uma vontade mais forte. O paradigma destas mulheres é Kate de *The Taming of the Serew*, comédia que fala da domesticação de uma mulher cujo percurso é de uma aprendizagem da concreta forma de estar, adequada à sua natureza. O professor Martin chamava a Précieuse a «doce Cat» sem insistir demasiado, de forma a que o humor presente nesse apelido não se tornasse vulgar e despropositado. A doce Cat «acompanhava bem a renovação da natureza»,¹⁸⁶ a sua beleza era tão grande que não se viam os estragos da idade. A doce Cat «ocupava-se da casa e de mil coisas aparentemente desagradáveis (...) Ele sabia que no fundo dessa conformidade que tinha algo de grandioso, estava a rebeldia e o desapego que as mulheres sentem pela disciplina.(...) Ele sabia que a doce Cat estava prestes a disferir um golpe mortal inspirado pelo isolamento de muitos milhares de anos.»¹⁸⁷

¹⁸⁵ *As Terras do Risco*, p. 198

¹⁸⁶ *Idem*, p.134

¹⁸⁷ *Idem*, pp. 140-141

Piedade invejava-a e perguntava-se se seriam «doces cats todas as mulheres?»¹⁸⁸ Por isso se queria impor junto de Martin que percebia «como uma mulher é capaz de recursos deliciosos ou infames quando se trata de vencer uma batalha como essa que Piedade travava com ele.»¹⁸⁹ Quando citava Jaques Peres, «fragilidade o teu nome é mulher», Martin contradizia-se porque «As mulheres são feitas duma só matéria abrasiva, a de corromperem as situações estáveis.»¹⁹⁰ Piedade e Précieuse são no romance doces Cats que assumem a duplicidade, o jogo entre o Bem e o Mal, entre o divino e o demoníaco, capazes de se conformarem com a ordem estabelecida, mas também capazes de desencadear o caos, agitando e perturbando essa mesma ordem.

Dando continuidade ao trabalho iniciado, Martin classifica *Hamlet* como a tragédia da ambiguidade. «A minha ideia – dizia Martin, antes do episódio de Précieuse ter acontecido – é que há um bocado de verdade nesse parentesco de Ofélia e Hamlet. Só assim a tragédia ganha completo sentido. De resto, isso acontece em variadas situações dramáticas. Parece que há uma maldição incestuosa sobre toda aquela gente e que os empurra para o abismo. Os sonhos da carne são interrompidos pelo “to be or not to be”, que é afinal um monólogo virginal que se refugia na loucura.»¹⁹¹

Hamlet é de facto a tragédia da ambiguidade. Há ambiguidade no espectro, na loucura de Hamlet, no seu amor por Ofélia, na morte de Ofélia. Hamlet é uma personagem dividida entre o pensar e o agir, entre a dúvida e a certeza entre o ser e o não-ser. A sua personalidade ambígua, incoerente, indefinida e enigmática é na obra sinal de inesgotável riqueza, de uma perturbante complexidade, de uma estremeceadora humanidade. Privilegiando cada uma das faces que se opõem, obtemos uma visão diferente da personagem. Há na peça um questionar constante da verdade e da mentira. Curiosamente, é pela representação dos actores, processo de estrutura em abismo, que Hamlet questiona a verdade. A leitura das personagens é que vai fazer com que ele construa a verdade, trazendo-a para o presente, e apresentando-a como solução para o passado. Ironicamente em *Hamlet* os comediantes são instrumentos da verdade.

¹⁸⁸ *Idem*, p.135

¹⁸⁹ *Idem*, p.137

¹⁹⁰ *Idem*, ib

¹⁹¹ *Idem*, p.126

Apesar de tudo, Martin pensava que a prova concreta da identidade de Shakespeare estaria inscrita na obra *Romeo and Juliet*. Martin acreditava que aquela obra só poderia ter sido escrita por Quevedo, porque Shakespeare, na qualidade de marrano, não teria capacidade para escrever obra com tal exuberância. «Ele compreendia Shakespeare, tão denunciado desde aquele *Romeo and Juliet* que ele decerto fora buscar uma obrinha pobre e mal amanhada. E que fizera ele? Um prodígio de graça, arrebatamento, sensualidade e ofuscante palavreado, como (todos estavam de acordo nisso) só Quevedo seria capaz.»¹⁹²

Romeo and Juliet talvez seja, de facto, a obra de Shakespeare mais conhecida em todo o mundo. Porém, o verbo «denunciar» assume aqui, também um carácter dual: embora a obra seja atribuída a Shakespeare, é ela que prova que ele não a podia ter escrito, visto tratar-se de uma peça que só um dramaturgo com a qualidade de Quevedo poderia ter escrito, por isso, «denunciar» no sentido de identificar o seu autor, mas para provar que não se tratava de Shakespeare.

A ideia de Martin era de que a graça e a *bouffonerie*, o arrebatamento, a sensualidade que transborda dos textos de Shakespeare estão mais próximos de Quevedo do que de qualquer outro e só se encontram nos pícaros de nascimento, razão pela qual Shakespeare não poderia ter escrito esta obra.

É em *Otelo*, *O Mouro de Veneza*, porém, que Agustina vê verdadeiramente retratado Shakespeare.

No tempo de Shakespeare havia um número excessivo de negros em Inglaterra, o que preocupava a rainha, uma vez que o país tinha uma população em número muito elevado, o que fazia com que houvesse escassez de meios para garantir trabalho a toda a gente. Perante esta realidade, Isabel I decretou a entrega dos negros para eventual venda como escravos, para em troca mandar vir de Espanha e de Portugal prisioneiros ingleses.

Neste contexto, quando Shakespeare, em *Othello*, elege um negro para actor principal da sua tragédia, é acusado de falta de decoro social e trágico numa rigorosa contextualização social e teatral, porque se aproximou da imagem convencionalizada do «blakamoore», e trabalhou, enquanto dramaturgo, contra o poder instituído, uma vez que tornou essa imagem complexa, tendo levado através dela à questionação do esteriótipo.¹⁹³

¹⁹² *Idem*, p.105

¹⁹³ Cf. Maria Helena Serôdio, *op.cit.*, pp.183-192

Essa complexificação inclui estratégias variadas. Por um lado, O Mouro de Veneza, como tantas vezes Agustina chama a Oteló, é caracterizado, de forma muito negativa. Para além da imagem animalesca, também é caracterizado como sendo demoníaco, já que pratica artes proibidas de bruxaria. A título de exemplo, temos a fala de Brabantio: «O thou foul thief, where hast thou stowed my/ daughter? Damned as thou art, thou hast enchanted her,/ For I'll refer me to all things of sense,/ If she in chains of magic were not bound,/ Whether a maid so tender, fair, and happy,/ So opposite to marriage that she shunned/ The wealthy curlèd darlings of our nation,/ Would ever have, t'incur a general mock,/ Run from her guardage to the sooty bosom / Of such a thing as thou – to fear, not to delight./ Judge me the world if 'tis not gross in sense / That thou hast practised on her with foul charms,/ Abused her delicate youth with drugs or minerals/ That weakens motion. I'll have't disputed on./ 'Tis probable, and palpable to thinking./ I therefore apprehend and to attach thee / For an abuser of the world, a practiser / Of arts inhibited and out of warrant./ »¹⁹⁴ Mas, a par desta caracterização negativa, feita por personagens suspeitas, como é o caso de Brabantio, o pai enganado, Othello apresenta um porte de cavaleiro austero, calmo e tranquilo, com um discurso em volta das suas experiências guerreiras onde a honra é ponto dominante, o que o torna uma personagem simpática: «Let him do his spite./ My services which I have done the signory / Shall out-tongue his complaints. 'This yet to Know – / Which, when I know that boasting is an honour,/ I shall promulgate – I fetch my life and being /From men of royal siege, and my demerits/ May speak unbonneted to as proud a fortune/ As this that I have reached. For Know, Iago, / But that I love the gentle Desdemona / I would not my unhousèd free condition / Put into circumscription and confine/ For the seas' worth». ¹⁹⁵ Esse seu lado positivo é também atestado pelo discurso apaixonado de Desdemona, «The heavens forbid / But that our loves and comforts should increase / Even as our days do grow.»,¹⁹⁶ pela servileza de Michael Cassio, «I will rather sue to be despised than to decieve so/ good a commander(...)»,¹⁹⁷ pelo contentamento de Montano, ao saber que Othello foi promovido a general, « I am glad on't; 'tis a worthy governor»,¹⁹⁸ pelo desespero de Lodovico, «O thou Othello, that was once so good,/ Fall'n in the practice of a cursèd slave, / What shall be said

¹⁹⁴ William Shakespeare, «Othello, The Moor of Venice», Act I, scene II, in *op. cit.*, p. 823

¹⁹⁵ *Idem*, *ib.*

¹⁹⁶ *Idem*, p. 829

¹⁹⁷ *Idem*, p. 833

¹⁹⁸ *Idem*, p. 827

to thee?»¹⁹⁹ e pela compreensão do Duke of Venice, em relação ao crime de que Othello é acusado: «I think this tale would win my daughter, too. –/ Good Brabantio,/ Take us this mangled matter at the best./ Men do their broken weapons rather use/ Than their bare hands.»²⁰⁰

Por outro lado, são as personagens como Iago, Roderigo e Brabantio que funcionam em oposição a Othello, que ousa a miscigenação, ou que ousa publicamente o desejo sexual como razão e suporte do seu casamento com Desdemona. A voz de Iago é disso testemunha, quando dá início ao plano diabólico, dirigindo-se ao pai de Desdemona: «Even now, now, very now, an old black ram /Is tuppung your white ewe...».²⁰¹ A oposição das personagens não se verifica em relação à aceitação do Mouro como general, (até porque lhe é permitido frequentar a casa de um senador como Brabantio e, que lhe pede frequentemente para que conte a história da sua vida), verifica-se, sim, em relação ao casamento com uma jovem veneziana. Iago, ao não aceitar este casamento, assume o preconceito que existia relativamente ao negro, personificando a ideologia dominante, o que transforma Othello num homem em contradição com as suas próprias origens. Para Agustina, seria essa a contradição de Shakespeare. Por isso, sente-se na posse da matéria para a reconstrução do passado. Nada melhor do que esta obra para provar a verdadeira ascendência de Shakespeare. Pôr em palco, a representar, um negro, numa altura em que o reino se preocupava em anular essa presença, como vimos, podia ser uma atitude premeditada ou natural. E, essas razões, para Agustina, eram as suas origens, e a luta constante que o autor travava com elas em tudo o que fazia. De facto, o Mouro de Veneza parecia viver em conformidade com as suas origens, até à transformação que sofre provocada por Iago, quando toma consciência de que é preto e assume os valores relativizados em Iago. Assim, vai atribuir a Desdemona os insultos que normalmente lhe eram proferidos, dada a sua condição de negro. Ao interiorizar o discurso de Iago, Othello vai então acabar por assumir um comportamento de acordo com o esteriótipo do negro obcecado pela sexualidade, com um temperamento de animal, demoníaco na maldade, o que o leva ao assassinio da mulher.

É por todos estes dados que Martin «assegurava que Otelo era um mouro mercenário que andava a soldo de Espanha, fazendo sofrer humilhações à república de Veneza, elevando uma glória à categoria de estultícia porque a corte estava rebaixada e o reino vazio

¹⁹⁹ *Idem*, p. 852

²⁰⁰ *Idem*, p. 825

²⁰¹ *Idem*, p. 821

de inspiração»²⁰² e que Agustina atribui a Othello o nome do seu criador, dando à sua história um outro sentido.

«(...) coisas assim davam a volta à cabeça de Martin Arnoul, que respirava Shakespeare por todos os poros, não comia e não dormia de excitação e se tinha esquecido da mulher. Shakespeare cortesão, amante, religioso, poeta, bufão e mais coisas do que é lícito esperar dum só homem mortal, deixava-o perplexo e embevecido, e mouro que é o remate de tudo que são funções do espírito confessado».²⁰³

Cada vez mais solitário, Martin estava cada vez mais ausente. Tinha-se afastado da realidade, vivendo para a efabulação que conseguia criar. Tornou-se obsessivo, tendo criado o seu próprio mundo, longe de todos os que não partilhavam a sua causa. «Précieuse quase não reconhecia nele o homem com quem casara. “Estás a ficar maníaco. Todos os fantasmas e as bruxas do tal Peres de Ariza meteram-se no teu corpo»²⁰⁴. Estava preocupada com o marido e com as reacções que o trabalho o fazia ter, porque «aquele homem teimoso e cuja imaginação era uma fera esfomeada, sempre lhe causara dissabores».²⁰⁵

Com efeito, Martin tornara-se um estranho, como se estivesse possesso. «Fechado na biblioteca, ele desfrutava duma má companhia», era Piedade quem dizia que «ouvia uma voz diferente da dele e algumas palavras em espanhol».²⁰⁶ Já não era um investigador, era o próprio Shakespeare.

Précieuse sabia-o: «Jaques Peres apoderou-se de ti até à última gota (...) Não és tu que falas, mas o judeu de Ariza.»²⁰⁷ Também Baltar considerava que o professor tinha ultrapassado os limites com a recriação da sua história e afirmava que o espírito de Shakespeare pairava na Arrábida «Eu acho que o espírito dele acabou por trepar esta serra e anda por aí, que eu próprio o vi, numa noite destas.»²⁰⁸

Martin atingira um estado de desequilíbrio emocional que se transformou em desregramento psíquico. Apaixonou-se por uma ideia, cruzou os episódios da sua vida com ela, criou um mundo só para si, expressando, sempre que podia, a sua própria visão da

²⁰² *As Terras do Risco*, p. 198

²⁰³ *Idem*, p.57

²⁰⁴ *Idem*, p.95

²⁰⁵ *Idem*, p.108

²⁰⁶ *Idem*, p.275

²⁰⁷ *Idem*, ib.

²⁰⁸ *Idem*, p.180

história, convencido da sua verdade, e, «à força de ler e anotar Shakespeare, falava como ele».²⁰⁹

Shakespeare tornava-se motivo de discussão por todos os lugares por onde Martin passava. Tinha « parceiros em Lisboa e passava largas horas na academia a falar do seu caso que intimidava pela ousadia e o insólito».²¹⁰ Em casa do professor Edgar Mendes «corriam à desfilada as suposições mais absurdas».²¹¹ Dos contactos com o professor Bailie, um estudioso de Francis Bacon, que afirmava, exibindo argumentos, alguns bastante sólidos, que Bacon fosse o próprio Shakespeare, Martin retirava, mais um sem número de interrogações. Refutava a tese de Bailie argumentando que Bacon, enquanto rosa-cruciano era dado a mensagens ocultas, o que não acontecia, na sua opinião, com Shakespeare «homem de agudezas mas não de confusões deliberadas».²¹² Criara-se mesmo um laboratório em Illinois que prosseguia na investigação sobre Shakespeare. «Os arquivos de Riverbank, as edições antigas das obras de Bacon, o seu sistema de criptografia, tudo se misturava na sua cabeça».²¹³ Tornava-se imperioso deslocar-se a Illinois para mergulhar na criptografia e acabar com o mistério de Bacon « não porque o ligasse muito estreitamente a Shakespeare, mas porque o achava um impostor ou um doido(...) e Jaques Peres ficava ilibado da suspeita de ter sido apenas um escravo da mente prodigiosa dum erudito».²¹⁴ Martin queria derrubar a ideia do doutor Bailie, que chegou mesmo a deslocar-se à Arrábida, tendo saído, no entanto, «sem ceder nada da sua teoria: que Jaques Peres não existira».²¹⁵ Mas Martin arranjava um prova de que Shakespeare não podia ser Bacon. «Em 1597, a peça *Penas de Amor Perdidas*, foi representada diante da rainha Isabel durante as festas de Natal. [Bacon] embora fosse membro do parlamento era pobre e não tinha o favor real. Apesar de ser conhecido, a sua estrela estava ofuscada pelo processo de Essex, cujo partido tomara».²¹⁶ Não seria pois natural que se tratasse da mesma pessoa, na corte, representando para a rainha. Mais uma vez o factor histórico surge na construção do romance como suporte da ficção. É sempre acrescentado, como vemos, um dado novo, um pormenor ínfimo relativamente à história, desta vez à história de Inglaterra. Mas também

²⁰⁹ *Idem*, p.103

²¹⁰ *Idem*, p.82

²¹¹ *Idem*, p.104

²¹² *Idem*, p.239

²¹³ *Idem*, p.242

²¹⁴ *Idem*, p.269

²¹⁵ *Idem*, p.245

²¹⁶ *Idem*, p.275

esta hipótese, sustentada pelas diferentes teorias existentes sobre este escritor, mais não é do que uma possibilidade mais, refutada por Martin.

É através da focalização da personagem que esses dados são oferecidos ao leitor, donde a sua pouca importância, para o professor Martin, uma vez que, presumivelmente, seria o contrato que conteria a prova crucial que fanaticamente procurava.

Agustina, fazendo uso da habitual ironia, dá à personagem a possibilidade de fundamentar a sua tese, gozando assim o prazer de ver equacionada mais uma verdade histórica. Esta perspectiva vê-se claramente em diversos excertos do discurso, onde citações das peças de Shakespeare trazem ao presente, pequenos pedaços da história que parecem condicioná-lo, ao ponto de interferirem na própria intriga.

Segundo a perspectiva de Fátima Marinho, « A influência tutelar de Shakespeare é tão grande que, ao longo do romance, as personagens dos seus dramas ganham relevo, confundindo-se por vezes com as de Agustina e tendo também direito a novas interpretações(...)»²¹⁷

Não nos admiramos pois, que o guardião Baltar se identifique com Yago, personagem do drama *Othello*, já que sente, como ele, ciúmes por causa do amor não correspondido. É mesmo Précieuse, o objecto do seu amor, quem realça essa sua faceta, num dos muitos diálogos que tem com ele. Diz-lhe abertamente: «Você tem os ciúmes dos pederastas pelas mulheres, que são os mais obstinados. Como os de Yago por Desdémona.»²¹⁸

Neste diálogo é relevante a subjectividade que persiste na caracterização da personagem Yago, feita por Baltar. Baltar questiona a imagem do vilão que transparece no drama shakespeariano, de modo a pôr no seu lugar um Yago honesto, capaz de grandes façanhas e até com uma certa nobreza de carácter.

Quanto a Piedade, caracterizada como uma mulher desenvolta, inteligente e ambiciosa, consegue impor-se, criando o tal triângulo amoroso, em tudo semelhante ao vivido no drama *Othello*. Adivinha-se, no seu interesse por esta pesquisa insólita, uma credibilidade ingénua e a ideia latente de um dia poder partilhar da fama e do reconhecimento que o professor supostamente granjeava. O papel de adjuvante que desempenha fortalece a convicção de Martin, levando-o ao ridículo, o que o assemelha, de certa forma, ao herói pícaro.

²¹⁷ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 265

²¹⁸ *As Terras do Risco*, p. 79

É ainda esta personagem quem alimenta a ilusão do professor, num momento de profundo desalento, entregando-lhe uma carta proveniente de Itália (Florença), que corrobora a existência de um tal Heitor Sequespee, como avaliador dos bens, para garantir o dote de Isabel, dadas as dívidas contraídas pelos esponsais. Este acto fortuito, aparentemente ditado pelo acaso, dá a Piedade a possibilidade de consumir o seu desejo, tornando-se a amante assumida de um professor inebriado pelo encanto e pela gratidão.

Desta maneira, Martin, determinado e acometido pela paixão que o possuía, ficava indiferente às censuras e ameaças que vinham de todo o mundo: «(...)não se preocupava, metido como estava no assunto e incapaz de o abandonar»,²¹⁹ esforçando-se por convencer académicos, mesmo os mais cépticos da sua teoria sobre Shakespeare. Entre os últimos, encontrava-se Edgar Mendes, que não se deixava convencer por Martin. No entender de Agustina, essa atitude devia-se não tanto ao facto da possibilidade da ascendência judia de Shakespeare poder ser confirmada, uma vez que Edgar Mendes também tinha raízes judaicas, «Entretanto ouvia Martin com bastante encantamento, posto que a teoria de Jaques Peres lhe bulia com o título rabino de que se orgulhava»,²²⁰ mas mais pelo facto de esta personagem simbolizar o saber instituído, no qual as hipóteses não são admitidas: «Por isso Edgar Mendes aparece com a sua pasta cheia de papéis e o coração pronto a não cair no erro, e, para isso, decidido a respeitar as coisas ditas e repetidas como se fossem um artigo de fé».²²¹

É talvez importante fazer notar a ironia de Agustina em relação a este estudioso. Primeiro apresenta-o como criação do «sempiterno leitor [que] não se compadece com personagens senão os que perseguem uma só ideia»,²²² em seguida, vai ridicularizá-lo aos olhos do leitor quando o faz insurgir-se contra a ideia de Martin, quando este associou a *Ode da Noite* de Fernando Pessoa:

«Vem, Noite, antiquíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro do silêncio, Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

²¹⁹ *Idem*, p.133

²²⁰ *Idem*, p.105

²²¹ *Idem*, p.101

²²² *Idem*, p.101

Vem, vagamente,
Vem, levemente
Vem sozinha, solene, com as mãos caídas,
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,
Funde num campo teu todos os campos que vejo,
Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo,
Todas as estradas que a sobem,
Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe.
Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
Na distância subitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora
Das coisas impossíveis que procuramos em vão,
Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela,
Dos propósitos que nos acariciam
Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas
Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto,
E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...
Vem, e embala-nos,
Vem e afaga-nos,
Beija-nos silenciosamente na fronte,
Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam
Senão por uma diferença na alma
E um vago soluço partindo melodiosamente
Do antiquíssimo de nós
Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.

Vem soleníssima,
Soleníssima e cheia
De uma oculta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo
E só alcançamos onde o nosso braço chega,
E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,

Turris-Ebúrnea das Tristezas dos Desprezados,
Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes,
Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.
Vem, lá do fundo
Do horizonte lívido,
Vem e arranca-me
Do solo de angústia e de inutilidade
Onde vicejo.
Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
Folha a folha lê em mim não sei que sina
E desfolha-me para teu agrado,
Para teu agrado silencioso e fresco.
Uma folha de mim lança para o Norte/
Onde estão as cidades de Hoje que eu te tanto amei;
Outra folha de mim lança para o Sul,
Onde estão os mares que os Navegadores abriram;
Outra folha minha atira ao Ocidente,
Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,
Que eu sem conhecer adoro;
E a outra, as outras, o resto de mim
Atira ao Oriente,
Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
Ao Oriente Budista, bramânico, sintoísta,
Ao Oriente que tudo o que nós não temos,
Que tudo o que nós não somos,
Ao Oriente onde – quem sabe? – Cristo talvez ainda hoje viva,
Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

Vem sobre os mares,
Sobre os mares maiores,
Sobre os mares sem horizontes precisos,
Vem e passa a mão pelo dorso de fera,
E acalma-o misteriosamente,
Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!

Vem, cuidadosa,
Vem, maternal
Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste
À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
E que viste nascer Jeová e Júpiter,
E sorriste porque tudo te é falso e inútil.

Vem, Noite silenciosa e extática,
 Vem envolver na noite manto branco
 O meu coração...
 Serenamente como uma brisa na tarde leve,
 Tranquilamente como um gesto materno afagando,
 Com as estrelas luzindo nas tuas mãos
 E a lua máscara misteriosa sobre a tua face.
 Todos os sons soam de outra maneira
 Quando tu vens.
 Quando tu entras baixam todas as vozes, Ninguém sabe quando entraste
 Senão de repente, vendo que tudo se recolhe,
 E que no alto céu ainda claramente azul
 Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,
 A lua começa a ser real.»²²³

à passagem de Shakespeare, em *Romeo and Juliet*: «Gallop apace, you fiery-footed steeds,/ Towards Phoebus' lodging. Such a Waggoner/ As Phaëton would whip you to the west/ And bring in cloudy night immediately./ Spread thy close curtain, love-performing night,/ That runaways' eyes may wink, and Romeo/ Leap to these arms untalked of and unseen./ Lovers can see to do their amorous rites/ By their own beauties; or, if love be blind,/ It best agrees with night. Come, civil night,/ Thou sober-suited matron all in black, / And learn me how to lose a winning match/ Played for a pair of stainless maidenhoods./ Hood my unmanned blood, bating in my cheeks,/ With thy black mantle till strange love grown bold/ Think true love acted simple modesty./ Come night, come Romeo; come, thou day in night,/ Whither than new snow on a raven's back. / Come, gentle night; come, loving, black-browed night / Give me my Romeo, and when I shall die/ Take him and cut him out in little stars,/ And he will make the face of heaven so fine/ That all the world will be love with night/ And pay no worship to the garish sun./ O, I have bought the mansion of a love/ But not possessed it, and though I am sold,/ Not yet enjoyed. So tedious is this day/ As is the night before some festival/ To an impatient child that hath new robes/ And may not wear them».²²⁴

²²³ Fernando Pessoa, *Obras Poéticas*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1986, pp. 245-247

²²⁴ William Shakespeare, «Romeo and Juliet», Act 3, scene II, in *op. cit.*, p. 352

Quer com isto mostrar Agustina que o saber canónico do professor Edgar Mendes não só não admitia o facto de aqueles versos poderem ter sido ditos por outra pessoa, como também, não conhecendo o texto de Juliet, personagem de uma obra tão conhecida, não poderia ser considerado grande erudito: «Edgar, que se tornou um pagem de Pessoa, que sabia de cor os seus versos, que o venerava e aplaudia com incenso e alfazema, louro e perfumada verbena, nunca teve a ideia, tão simples ideia de que Julieta já falara da noite nos mesmos termos(...) O sempiterno leitor, que Edgar Mendes personificava, não podia permitir que os seus ídolos sofressem qualquer beliscadura (...)».²²⁵ Na verdade, os textos, de semelhante, têm apenas o tema, a evocação à noite. Citados como são, no entanto, dando realce apenas a essa evocação: «Vem, noite complacente, plácida senhora toda de luto...Encobre com o teu manto de trevas o indomável sangue que arde no meu rosto...Vem, noite gentil!...Vem, amorosa noite morena!...»²²⁶ produzem um efeito de semelhança no leitor, principalmente se se tratar de alguém conhecedor de Pessoa. Porém o que aqui é importante realçar é que enquanto Martin em todas as suas leituras via analogias com Shakespeare, dando ao saber a oportunidade de ser construído, Edgar Mendes assumia as verdades como dados inquestionáveis, não lhes querendo introduzir alterações.

Por isso, «Ele [Martin] ia direito ao rigor dos factos, queria a sua libra de carne, nem que fosse cortada dum corpo vivo. Queria o seu direito; ninguém o podia acusar doutra coisa. Jaques Peres era a sua libra de carne, e ele havia de a conseguir, embora deixasse mutilado o corpo da História e demonstrada a vacuidade dos hipócritas que a afirmam.»²²⁷

É clara a analogia do discurso do narrador com o discurso de Shylock, o judeu da comédia *The Merchant of Venice*, que tal como Martin, também quer a libra de carne de Antonio, em vez do dinheiro que este lhe deve. « - The pound of flesh which I demand of him Is dearly bought. 'Tis mine, and I will have it. If you deny me, fie upon your law: There is no force in the decrees of Venice».²²⁸ Martin, como Agustina, pretende fazer crer, e, para fundamentar a sua tese, cita Shakespeare. Por isso, o isolamento a que se entregava era cada vez maior «sempre na busca obsessiva de elementos novos para confirmarem a sua tese».²²⁹ Précieuse «chamava vício sórdido à ideia que do fundo do coração ele

²²⁵ *As Terras do Risco*, p.102

²²⁶ *Idem*, ib.

²²⁷ *Idem*, p.105

²²⁸ William Shakespeare, «The Merchant of Venice», Act 4, scene I, in *op. cit.*, p. 444

²²⁹ *As Terras do Risco*, p.65

perseguiu».²³⁰ Por vezes, Martin «tentava interessá-la no trabalho dele mas, como sentia ciúmes de o confiar a alguém, parecia que lhe proibia o acesso aos seus apontamentos, fechando a porta da biblioteca, calando-se sobre as pistas mais brilhantes. Porque ele fazia uma obra brilhante, guiado por um instinto de caçador(...)»²³¹

O professor Martin via-se, com efeito, impelido a decifrar o mistério que envolve Shakespeare, animado que se encontrava em descobrir a sua origem. As cláusulas do contrato que pretende estudar apontam para vários caminhos. Perde-se nos possíveis caminhos sugeridos pelo manuscrito, como outrora se perderam na Arrábida os corsários, os piratas e os naufragos que tentaram conhecer a serra. «Martin estava a escrever sobre as suas descobertas, pondo em relevo Jaques Peres, o judeu espanhol. Mas, ao aprofundar as suas reflexões, foi cada vez mais resvalando para um sentido que dantes lhe escapava e que era a chave de tudo.»²³²

A história de Shakespeare, como temos vindo a analisar, nunca toma o caminho que leva ao fim do estudo de Martin. Há sempre uma pista nova que, ora derruba a anterior, ora lhe acrescenta um dado insuficiente para a sua conclusão.

Paralelamente ao marido, também Précieuse assume um percurso marcado pela dispersão e, ao contrário de Martin, percorre vários caminhos, assume vários comportamentos, engendra jogos de poder e de desejo que confundem e questionam o resto das personagens. É ela que verdadeiramente conduz a acção, já que, por detrás de uma conformidade aparente, «estava a rebeldia e o desapego que as mulheres nutrem pela disciplina».²³³ É ela que decide matar Piedade, determinando, assim, o fim do percurso do marido.

Ainda e sempre o jogo de máscaras, o ser e o não-ser que acompanha o desenrolar da intriga, que constrói o romance e que é o próprio romance. «As máscaras que as pessoas usaram não são simples consciências falsas; são meios possíveis de comunicação.»²³⁴

Shakespeare como Agustina, joga com os textos, com o público, com a verdade. Oculta-a, suverte-a e para isso a ironia é a sua melhor arma. Jogando com as palavras, parodiando

²³⁰ *Idem*, p. 73

²³¹ *Idem*, ib.

²³² *Idem*, pp. 151-152

²³³ *Idem*, p. 140

²³⁴ Agustina Bessa Kuís, *Aforismos*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988, 1ª edição, p.40

situações, Shakespeare fala verdade a mentir.« Ele era um histrião, o que o impedia que se levasse a sério uma obra escrita por ele.»²³⁵

Estamos perante dois escritores que estonteiam e confundem os leitores através da ironia, levantando dúvidas e recusando certezas, nada garantindo, exigindo a cumplicidade do leitor, a sua competência, tolerância e perseverança, para que proceda à descodificação do texto.

Em Shakespeare como em Agustina, a linguagem cria uma duplicidade originária, já que introduz, pela ironia, uma distância que é, segundo Silvina Lopes, a «hipótese precária de ligação».²³⁶

Num trabalho intenso de confundir o leitor, o escritor levanta a dúvida através da ironia e recusa as certezas. O narrador manipula o leitor, manifestando através do texto um jogo de oposições, que recusa soluções e escolhas, que nada garante, mas que exige a cumplicidade do leitor e a sua competência, sem a qual a descodificação necessária à compreensão do texto não tem lugar. Assumindo a ironia, joga com as verdades, embaralha os dados, subverte a história. Ao levantar dúvidas no espírito do leitor, usando de simulação enquanto observador da dualidade, constrói a verdade e leva-o a acreditar nela e a pôr em causa as verdades consagradas.

É esta a atitude que assume o narrador de *As Terras do Risco* que, confrontando os diversos pontos de vista inerentes a cada personagem, não se compromete com nenhum, tornando-os por isso relativos. Abrem-se assim várias possibilidades de leitura que apontam para outras tantas verdades que são a verdade de cada um. «Faltam as conclusões. Não está acabado nem nunca estará. As conclusões duram um vida.»²³⁷

É desta maneira que com Agustina, a genialidade de Shakespeare perde toda a glória que os tempos lhe imprimiram e que o imaginário colectivo mundial lhe confere.

Apesar de teoricamente referencial, apoiado em documentos vários, todo o discurso de Agustina é, antes de mais, uma crítica expressa à verdade consagrada transmitida pela História e à importância dessa transmissão na construção de um inconsciente colectivo nacional.

²³⁵ *As Terras do Risco*, p. 120

²³⁶ Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p.113

²³⁷ *As Terras do Risco*, p.174

CAPÍTULO 4 - A ESTRUTURA EM ABISMO

«Cruciale pour la compréhension de l'alliance préférencielle mise en abyme-oeuvre d'art, cette intrusion presque fatale de l'autre dans le même paraît rendre compte du sort variable qui affecte le procédé dans l'histoire de la littérature.»

Lucien Dälenbach

Desde o início do romance que somos confrontados com a ausência de uma sequência cronológica rígida. Já o dissemos. Em vez disso, temos um discurso repetitivo, circular, no qual Agustina insere de uma forma pontual pequenos apontamentos históricos ou referências míticas, apoiando-se sempre num sistema de analogias.

Os paralelismos que vai estabelecendo ao longo da narrativa obrigam necessariamente a cortes na efabulação, que transformam a sucessividade temporal em contemporaneidade, através de um processo narrativo em que a história principal, vivida no presente, é espelhada numa outra história, do passado.

Em *As Terras do Risco*, esta segunda história não nos é dada num quadro único, mas em fragmentos que alternam com a narrativa principal, com o objectivo de complementar a ficção, reforçando-a, permitindo encontrar no passado as respostas para o drama que se constrói.

Neste sentido, Agustina vai transcontextualizar personagens e enredos de um outro texto que lhe surgiu como modelo estético, assumindo em relação a ele uma distância crítica veiculada pela ironia, transferindo e reorganizando o passado, reinventando-o num outro contexto. É desta maneira que as figuras de Fausto e de Helena de Tróia surgem no romance de Agustina como pólos simbólicos, levando o narratário a uma leitura intertextual entre o romance *As Terras do Risco* e o *Fausto II* de Goethe.

Este processo, que permite o entrelaçar de duas histórias, distantes em termos temporais ou históricos, nos quais se reconhecem fortes pontos de contacto entre as personagens, quer pelo perfil que apresentam, quer pelas situações dramáticas em que se encontram envolvidas, dá ao discurso narrativo toda a riqueza simbólica, sendo o drama de Fausto e de Helena apresentado através de uma acção reflexiva, só possível porque se deixa

em suspenso o tempo da história, para se impor uma nova temporalidade. As histórias não perdem a sua autonomia, estabelecem sim uma relação dialéctica perfeita. «- A ânsia de imortalidade – disse Martin -, o princípio faustiano, existe em todos nós. Eu próprio que faço aqui? Não consulto as estrelas nem procuro a liga dos metais; mas não pretendo mais do que ser eterno. Tudo me serve. Até a mentira e a ilusão.»²³⁸

É desta forma anacrónica, que a escritora recorda factos e especula sobre situações vividas pelas personagens referenciais, deixa em aberto hipóteses, levando o leitor a formular as suas próprias conclusões. De acordo com Lucien Dälenbach:

«(...) il nous paraît opportun de signaler que la mise en abyme répétée sert généralement à pourvoir la fiction d'un leitmotiv et/ ou d'un dramomètre et qu'au rebours de la mise en abyme unique qui coupe en deux et par la même conteste un récit unitaire, les réflexions multipliées ou divisées, dans un récit voué à l'éparpillement, représentent un facteur d'unification, dans la mesure où leurs morceaux métaphoriquement aimantés se rassemblent et compensent au niveau thématique la dispersion métonymique»²³⁹.

Com efeito, em *As Terras do Risco* verifica-se que a repetição da estrutura em abismo não quebra a unidade da obra, confere-lhe, pelo contrário, um fio condutor, já que as referências míticas aparecem sempre associadas a situações reais, vividas pelas personagens ficcionais e enquadram-se, de forma natural, no discurso narrativo. «O facto de o promontório de Tróia estar ao alcance da vista fez despertar nela muitos pensamentos lisonjeiros, porque a mulher partilha com a antiguidade uma dialéctica que autolegitima e actualiza a sua realidade pessoal. Entreteinha-se a imaginar Helena, princesa dos Aqueus, perto de si. Pensava que podia invocar o seu espírito, e Martin achou que ela não estava fora duma primitiva intuição que é a forma de arte mais antiga.»²⁴⁰

Fausto e Helena, dentro deste processo, perdem um pouco do seu carácter lendário, para se tornarem mais próximos, mais reais e por isso mais comparáveis a Martin e Précieuse, dentro de uma espécie de cumplicidade que se adivinha pela similaridade de situações vividas. Se Martin e Fausto são os alquimistas que procuram a verdade e por isso se assemelham, também Helena e Précieuse são próximas, entre outras tantas semelhanças,

²³⁸ *As Terras do Risco*, p. 245

²³⁹ Lucien Dälenbach, «Intertexte et Autotexte», in *Poétique*, n°27, 1978, p. 291

²⁴⁰ *As Terras do Risco*, p.39

pelo facto de ambas terem sido raptadas aos doze anos, embora em circunstâncias diferentes que a distanciação no tempo só por si explica.

Assim, da mesma maneira que Fausto evocou Helena através dos séculos, também Agustina vai evocar esses intérpretes míticos, olhando-os numa perspectiva crítica e materializando-os nas personagens Martin e Précieuse. «Em vias de buscar o segredo da eternidade, Fausto chamou-a através dos séculos já decorridos. E naquele vetusto convento da Arrábida, rompendo as cadeias do esquecimento que os portugueses tanto prezam, ela tomava outra vez uma forma palpável na figura de Précieuse.»²⁴¹

É por esta razão que o casal de parisienses, ao chegar ao convento da serra da Arrábida, onde se irá desenrolar a acção do romance, não pode ficar indiferente ao vislumbre provocado pelo promontório de Tróia, que se avista dali, e que provoca neles a evocação de um lugar distante – Tróia. Não a Tróia portuguesa que a sua vista alcança, mas o lugar escolhido por Goethe para situar o encontro de Fausto e de Helena. «Quando o professor entrou no recinto do convento e teve diante dos olhos a grande planície sobre o mar, ocorreu-lhe que já tivesse estado num lugar de algum modo parecido. Tinha sido em Mistra onze anos passados. O Castelo dos Templários fizera uma forte impressão a Goethe quando ele o visitara, de modo que ali situara o encontro de Helena de Tróia com o doutor Fausto».²⁴²

Em perfeita sintonia com Goethe, ao que nos parece, a autora confere uma grande atenção aos diferentes tipos humanos, ao drama psicológico com que se confrontam todas as personagens, anulando distâncias históricas, através da subjectividade que incute ao seu universo diegético.

Por isso, cria uma confusão propositada entre a Tróia portuguesa que se avista da serra da Arrábida e a Tróia mítica²⁴³, cheia de significações, para estabelecer o paralelismo entre as duas histórias. «Tróia estendia-se pelo estuário do rio, com o dentado dos novos edifícios. Com a riqueza duma Hong-Kong e a sobranceira escarpa da Arrábida, Tróia teria sido um dos lugares do mundo mais sedutores, tendo a registar-lhe a lenda que a classe média tão bem absorve, o nome dramático e soberbo».²⁴⁴

²⁴¹ *Idem*, p.208

²⁴² *Idem*, p.44

²⁴³ Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.266

²⁴⁴ *As Terras do Risco*, p.25

Ao mesmo tempo que desmistifica ironicamente o mito de Tróia, Agustina confere à escrita um poder mitificador «houve muitas Tróias, mas o que as distingue é ter-se escrito ou não sobre elas –disse Martin – A de Helena mereceu outro tratamento para além do poder exterminador dos homens senão não passava de tristes ruínas duma cidade comercial»,²⁴⁵ porque se a recorrência ao mito não remete à ordem nem explica os actos das personagens fictivas, a ambivalência lendária está continuamente presente no revisitar dessa lenda e na magia que lhe é inerente, o que torna a narrativa fecunda.

Estamos em altura de poder concluir que:

«A presença do mito permite reforçar os elos entre as diferentes épocas e as diferentes situações e contribui para a construção de um universo diegético muito próprio, onde cada vez mais as barreiras cronológicas desaparecem, a irreversibilidade não é um dado adquirido, a imparcialidade histórica não existe, permitindo que a história se altere, se modifique de acordo com as circunstâncias.»²⁴⁶

É desta maneira que, Agustina, tirando partido de uma estrutura privilegiada, estabelece relações intertextuais e recria, reinventa e joga até com verdades consagradas, de forma irónica, deixando sempre uma sensação do inexplicável e do inatingível, num jogo em que vale tudo. « Contudo, Précieuse tivera duas ou três aventuras, feitas de simpatia efémera e que são mais importantes do que se julga. Porque acreditava ela naquela fábula da fidelidade? Já Helena de Tróia tivera essa espécie de situação na sua vida. Dizia-se que Vénus punira Homero com a cegueira porque ele ousava julgá-la como uma meretriz. Mas Helena, além de ter sido raptada aos dez anos por dois rapazes travessos, andara por várias camas com a bagagem dos seus encantos, tão famosos que era uma honra desfrutar deles. E, todavia, na sua câmara nupcial, que ela abandonara, o marido continuava a dizer que ela era pura como as estrelas, de tal maneira o amor dele era orgulhoso.»²⁴⁷

É interessante ver como o narrador premeia aquilo que diz com as vozes de outros. Quando emprega o termo «Dizia-se», tem como objectivo sugerir ao leitor o seu ponto de vista, utilizando, ao mesmo tempo, e com o mesmo fim, a ironia, no comentário amargo que faz da personagem mítica.

²⁴⁵ *Idem*, p. 82

²⁴⁶ Maria de Fátima Marinho, *op.cit.*, pp. 266-267

²⁴⁷ *As Terras do Risco*, p.271

E assim a ficção vai filtrando a realidade e permitindo às personagens e ao leitor contactar com o mito, ainda que de uma forma subversiva, como vimos.

4.1 O VALOR SIMBÓLICO DO MITO – DA LENDA AO MITO

Porquê a inserção do mito de Fausto no romance? Fausto, em que se recia a velha lenda medieval do homem que vende a alma ao diabo para conseguir a juventude e o amor.

A grande questão que este mito levanta é a da procura apaixonada do saber que surge como força impulsionadora das acções.

A longa tradição da filosofia, iniciada pelos gregos, de uma forma geral, opõe-se às paixões, porque vê-as como doenças da alma, a fonte de todos os males. Assim, os homens deveriam aprender a verdade sobre elas, para que não se tornassem seus escravos. É Kant quem afirma «(...)ninguém deseja por si mesmo uma paixão. De facto quem é que gostaria de se deixar acorrentar quando poderia ser livre?».²⁴⁸ Este filósofo coloca-se ao lado de uma velha tradição que mais tarde irá associar a paixão à loucura e que tem a sua origem nos estóicos, para quem a paixão não passava de uma perturbação do espírito.

O Cristianismo, mais tarde, vai também defender esta ideia. A paixão será a representação do mal, porque dela surgem os vícios, signos do pecado. Adão é expulso do paraíso porque cedeu a uma paixão, o que para o Cristianismo significa que o homem é, por natureza, um pecador. Por conseguinte, a paixão pode conduzir o homem a uma espécie de transcendência, já que constitui um desafio à sua condição natural. A transcendência coincide com o *eu* isolado. Estimula a particularidade e até a excentricidade. Por isso, ter uma paixão faz parte da actividade do *eu*, da sua natureza e do seu carácter. O *eu* passional é um *eu* activo, que se entrega deliberadamente àquilo que o leva ao mais fundo de si próprio. Por isso, a ideia do homem sem paixão, é impensável, uma vez que é através dela que o *eu* afirma as suas diferenças, apagando todas as preocupações ao que lhe é exterior. As paixões são humanas e, como tal, admiti-las, é pensar também as relações humanas.²⁴⁹

A personagem Fausto, que dá nome ao mito, aqui aproveitado por Agustina como pólo simbólico do romance, e que se desdobra em Martin, em *As Terras do Risco*,

²⁴⁸ cit. por Michel Meyer, in *O Filósofo e as Paixões*, Lisboa, Edições Asa, 1994, p.10

²⁴⁹ Cf. *Idem*, p.10

protagoniza a história do homem que procura a verdade, movido pela paixão, insatisfeito que se encontra com os limites impostos à Humanidade.

A sua lenda teve início na Alemanha medieval e pensa-se que as suas origens se encontrem na história do Novo Testamento de Simão Mago. (Actos 8:9-24)²⁵⁰

Durante a Idade Média, época de grandes superstições, a história do homem que vendeu a alma ao diabo para obter poderes sobrenaturais deu largas à imaginação popular, tendo-se difundido rapidamente. A um momento dado, o nome Fausto foi definitivamente associado a essa figura, tendo começado a reunir-se à sua volta um ciclo de lendas, incluindo algumas de fontes antigas e medievais.

Fausto, sábio prodigioso, alquimista, feiticeiro, esconjurado, transforma-se na figura do homem de muitos saberes, senhor de magia, conhecedor do profano e do sagrado. Figura controversa, foi elogiado por uns e atacado por outros, mas sempre alvo de grande popularidade entre todos. O que leva à criação das várias lendas sobre ele são exactamente as opiniões contrárias sobre a sua figura, que não permitem a sua reconstrução histórica, uma vez que são maneiras diferentes de encarar a sua época. Assim, a sua imagem é a do réprobo, a do sábio ou a do pícaro, conforme os episódios são influenciados pelo protestantismo, pelos meios universitários onde Fausto gozava de um certo prestígio, ou por outros de origem marcadamente popular. Consequentemente, a primeira obra sobre Fausto já lhe dá a dimensão de mito.²⁵¹

Porém, após uma demonstração da sua capacidade de voar, que fez durante uma audiência real, em 1525, numa taverna em Auerbach, na Lípsia, Fausto morre, o que levou o povo a pensar que teria sido arrebatado pelo diabo.

Mas a lenda só tomou forma permanente nas edições do *Livro de Fausto*, nas quais se contam as proezas do famoso mágico e o seu pacto com o diabo, com objectivos moralizantes acerca da sua vida de pecado e da sua condenação à morte.

A primeira pessoa a dar um importante tratamento literário à lenda foi o dramaturgo inglês Christopher Marlowe. Servindo-se da tradução inglesa do *Livro de Fausto*, de 1587, como fonte principal, Marlowe transformou o mágico da lenda numa figura trágica, fazendo

²⁵⁰ A lenda do mago e o motivo do pacto com o diabo, são lendas cristãs anteriores à época em que Fausto viveu. São constituídas em volta de três figuras: Simão Mago, Cipriano da Antióquia e Teófilo de Adana. Enquanto o primeiro exibia as suas artes mágicas, ou outros dois pactuavam com o diabo para poderem atingir os seus objectivos. Cf. Rita Iriarte, «Fausto: A história, a lenda e o mito», in *Fausto na Literatura Europeia*, org. João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1984, pp-12-13

²⁵¹ Cf. *Idem*, p. 27

da sua história a expressão dos temas principais do pensamento isabelino. Tal como nas versões já existentes, o Fausto de Marlowe assina um pacto com o diabo, entregando-lhe a alma em troca de vinte e quatro anos de poder e de prazer sem limites, sendo-lhe permitido, no entanto, resistir à sedução das forças do mal. Nas cenas finais, Fausto, aterrorizado com a ideia da morte, deseja desesperadamente salvar-se, mas a sua fé em Deus não é suficientemente forte, e não consegue atingir o arrependimento. Por conseguinte, após uma luta tenebrosa consigo próprio, Fausto é arrebatado pelo diabo, no fim da peça.

Apesar da interpretação da lenda de Marlowe ter sido alvo de alguma popularidade na Inglaterra e na Alemanha até meados do século XVII, a história de Fausto perdeu muito do seu encanto, tendo sido, mesmo assim, representada em pantominas e fantoches durante muitos anos.

Foi Goethe, com a sua tragédia, que reforçou de novo o interesse pela história de Fausto.

A visão teocêntrica do mundo que coloca a actuação do homem entre as fronteiras do Bem e do Mal, coexiste com o desenvolvimento da concepção antropológica que se abre numa pluralidade de leituras. O Fausto da reforma alemã coexiste com o Fausto renascentista em Inglaterra. Desta feita, quando o Renascimento chegou à Europa setentrional, Fausto foi transformado num símbolo do pensamento livre, do anticlericalismo e da oposição aos dogmas da Igreja.

Deixa de ser a imagem do homem que procura nos livros a chave dos mistérios que deseja desvendar. Essa fúria de conhecimento é transferida para a vida intensa que ele exige a Mefistófeles, marcada pelo desejo e pela vontade própria. É desta maneira que se transforma em símbolo da Humanidade, uma vez que é no renovar constante de uma vontade que o homem se realiza. «O desejo de nunca se contentar com uma situação, o valor dado à experiência e à actividade revelam-nos um Fausto que deixou de ser a imagem trágica do sábio que em vão procura nos livros a chave para o mistério da vida e até mesmo o símbolo de uma aspiração cósmica, projectada nos monólogos iniciais(...)».²⁵² Fausto é, finalmente, livre, podendo renunciar a uma vida de ascese e de virtude. E, as mesmas razões que o condenaram no século XVI, dão-lhe, no século das Luzes, a salvação e a glória.

²⁵² Maria Helena Gonçalves da Silva, «O Fausto de Goethe», in *Fausto na Literatura Europeia*, org. João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1984, p. 69

Numa sociedade fechada, dominada pela Igreja, (lembremo-nos do cunho marcadamente religioso e moralista da Reforma na Alemanha), o percurso de Fausto, desligado da fé, procurando um saber supremo, orientado pela razão, facilmente fazia acreditar na suspeita de que tinha um pacto com o diabo, que representava a única via que tinha para satisfazer a sua vontade de conhecer e experimentar. É esta paixão sem limites de saber, desligada da fé, que o vai condenar. «Dado que esta época se caracteriza pelo sincretismo que associa a magia, o misticismo e a ciência, Fausto, como outros representantes do saber, teria sido vítima dos humanistas e dos pensadores da reforma, pelas suas posições inconformistas, pelo seu comportamento contrário aos princípios da moral.»²⁵³

O drama de Marlowe difere do de Goethe no destino do protagonista e também noutros aspectos significativos. Marlowe, ainda que condene Fausto, dá-nos dele uma imagem diferente. Apresenta-nos um Fausto inquieto face às limitações que quer superar. É um Fausto marcado por um esforço de emancipação e que ambiciona um novo saber, misto de ciência e magia, que procura uma nova experiência do mundo. É um Fausto sensualista, que atinge o limite do desejo e gozo na figura de Helena de Tróia, símbolo da beleza clássica e pagã. Já não se trata de um charlatão, mas sim de um Fausto subversivo que põe em causa o poder e o saber instituídos, assumindo, desta maneira, a contestação de dois tabus: o do conhecimento e o do prazer.

Fausto pratica a via da alquimia, acesso a um estado de plenitude que valoriza o esforço, a procura e a vontade. Tal como os alquimistas, procura a revelação dos mistérios que envolvem a natureza e o homem. É um ser imperfeito, excessivo, cheio de contradições e assim permanecerá até ao fim. O que está em jogo na alquimia não é tanto a perfeição, mas a plenitude e esta compreende as faltas e os erros. Contudo, o preço de tal atitude será o inferno.

O *Fausto* de Goethe foi obra de uma vida e ao mesmo tempo expressão de uma época. O autor não introduziu nesta obra acontecimentos históricos precisos, antes pelo contrário, abriu-a ao movimento histórico do espírito humano desde a Antiguidade. Goethe, percorrendo os tempos, dá-nos conta da constância da vontade humana, do desejo do homem em não se contentar, nunca, com uma situação, e em querer ir sempre mais longe.

²⁵³ Rita Iriarte, «Fausto: A história, a lenda e o mito», in *Fausto na Literatura Europeia*, org. João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1984, p., 18

Trata-se agora de um Fausto inconformado que quer sempre mais, valorizando a experiência e a actividade do espírito humano. « A salvação de Fausto de Goethe irá assentar também nesse esforço de superação de si, que tende, em última análise, para o conhecimento de nós e para a dominação do outro em nós. É esse o sentido da lição que Fausto transmite antes de morrer:

Fausto: Esta é a ideia que havemos de aceitar,
Esta é do sábio a suprema vontade:
Só quem dia após dia a conquistar
Merece a vida e a sua liberdade.»²⁵⁴

Assim, o Fausto inglês não invoca o diabo por alienação moral ou filosófica, mas apenas por um louco desejo de poder, e, nas suas aventuras posteriores, fazem-se poucos esforços no sentido de explorar os diversos tipos de experiência humana e de caminhos para a realização pessoal, que são examinados no poema de Goethe. Ambas as personagens são despedaçadas por conflitos íntimos das suas almas, mas o Fausto inglês tenta acreditar em Deus, enquanto o Fausto alemão procura uma maneira de acreditar em si próprio. Também a teologia e moralidade da peça de Marlowe são as mesmas do Cristianismo tradicional. No seu *Fausto*, Goethe tem tendência a utilizar a religião ortodoxa apenas como fonte do imaginário. Conta a sua história no contexto de um sistema religioso panteísta e de um código moral fluido que dá precedência aos motivos e às circunstâncias, e não aos actos *de per si*.

O mito de Fausto, que principalmente a partir de Goethe faz parte do imaginário literário universal, mantém um núcleo constante para além de todas as alterações que sofreu ao longo dos tempos, e é exactamente esse núcleo que lhe dá o estatuto de mito. Nele permanecem desde o início duas constantes que a partir de *Fausto* de Goethe passaram a caracterizar o homem fáustico: o desejo de conhecimento que funciona como o questionar de um saber e poder instituídos bem como os seus limites e o princípio do prazer «Faust

²⁵⁴ João Barrento, «As Metamorfoses de um Mito», in *Fausto na Literatura Europeia*, org. João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1984, p. 107

personifie le désir de la connaissance et le désir du pouvoir».²⁵⁵ Para satisfazer os seus desejos, Fausto vende a alma ao diabo, porém, esta é uma característica de todo o homem que pretende querer saber o que ignora ou obter o que não tem.

Ao longo dos tempos, a lenda de Fausto atinge proporções profundas em todas as artes. Cada artista recriou-a sucessivamente de acordo com a tendência intelectual e emocional do seu tempo, e, ao longo dos últimos séculos, a história tomou proporções que o homem se vê obrigado a enfrentar, quando tenta compreender o lugar que lhe é destinado no universo.

« Le personnage qu'est Faust s'éclaire étrangement à la lumière de notre époque. Le grand courant d'activité intellectuelle qui poussait les alchimistes à la recherche de la pierre philosophale et des secrets de la matière s'est continué jusqu'à l'âge des découvertes atomiques. Et nos contemporains ont le privilège d'assister au spectacle étrange d'une humanité qui, ayant vendu son âme à la science, cherche à prévenir la damnation du monde vers laquelle l'entraîne ses propres travaux.»²⁵⁶

Como todos os mitos, a história de Fausto, em todas as suas formas, tem muito para dizer ao leitor, porque se manteve actual no mundo moderno, e a sua expansão para esferas morais e filosóficas mais amplas, é, de resto, a história intelectual da humanidade.

²⁵⁵ André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, 2ème édition, Armand Colin, Paris, 1972/1990, p. 353

²⁵⁶ Idem, ib., cf com João Barrento, *op. cit.*, p. 111

4.2 FAUSTO E MARTIN: A DEMANDA METAFÍSICA

«A dúvida é aquilo que nos faz avançar. A civilização e a descoberta partem da dúvida. A dúvida é a minha atitude perante tudo.»

Agustina Bessa Luís

O homem da actualidade, ao questionar-se e ao pôr-se em causa, ao duvidar, assume a qualidade fáustica por condição interrogativa. Confrontado com uma crise de valores, de instituições, de saberes, de poderes, quer ter tudo e questiona tudo. Para ele não há verdades absolutas e toda a ideia é superável, por isso não se acomoda a saberes adquiridos, o que o leva a um contínuo procurar. Uma vez satisfeito o seu desejo, há um novo desejo que nasce, e deste modo, a sua vontade de conhecimento é insaciável. Esse desejo é a sua própria essência, a mesma essência do homem fáustico, incapaz de uma satisfação última, porque toda e qualquer satisfação é sempre o princípio de um novo desejo.

« (...) a tragédia de Goethe, (...) e o *Hamlet* de Shakespeare são citados com «hinos de dúvida, banhados com as lágrimas do coração, palpitando debaixo das amarguras sinistras do cepticismo», hinos de dúvida que o espírito humano compõe(...)»²⁵⁷

É por esta razão, que para a literatura contemporânea, os grandes gestos dos Faustos passados não fazem mais sentido, razão pela qual são hoje desmistificados e ironicamente apresentados. No entanto, não devemos ver um sinal de apagamento no sentido irónico que resulta da inversão do mito, devemos sim ver nesse processo uma forma de o afirmar enquanto força vital, que assume o momento crítico, porque se a crise é dúvida que se instala num determinado momento, é também consciência desse momento.²⁵⁸

Em *As Terras do Risco*, o que se lê é também o sentido irónico resultante da subversão do mito, porque uma vez relido e recordado por um narrador do tempo presente,

²⁵⁷ Maria Manuela Gouveia Delille, «O Fausto de Goethe na Literatura Portuguesa do Século XIX» in, *Fausto na Literatura Europeia*, org. João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1984, p. 152

²⁵⁸ Cf. João Barrento «Fausto, a Ideologia Fáustica e o Homem Fáustico», in, *Fausto na Literatura Europeia*, org. João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1984, p. 216

que personifica a visão do homem da actualidade, dá a oportunidade ao leitor de fazer uma revisitação crítica ao seu próprio passado, de forma a que desenvolva a sua capacidade de reflexão e de análise, no sentido de o poder questionar.

Tal como Fausto, o professor Martin, investigador erudito, levado pela paixão do conhecimento, inicia um caminho sem fim em *As Terras do Risco*, porque a verdade absoluta que procura não vai encontrá-la nunca. Por isso andarà errante, acompanhado pela paixão do conhecimento, porque esse é o destino do homem fáustico. A paixão vai desorientá-lo, levando-o a uma espécie de transcendência, já que constitui um desafio à sua condição natural.

Também a ânsia de obter o conhecimento da verdade absoluta e o significado da existência leva Fausto a recorrer à magia, na esperança de aí encontrar uma solução que resolva o problema que se lhe põe, acabando por fazer um pacto com o diabo. Fausto pede ao diabo, em troca da sua alma, que lhe dê um momento de experiência de tal modo compensador que faça desaparecer a sua sensação de alienação, mantendo vivo esse momento pela eternidade.

Martin não faz um pacto com o diabo, mas tal como Fausto, procura a imortalidade através da investigação que faz. O professor Fabre não esconde dos que o rodeiam a avidez em tornar-se famoso. O próprio confessa: «A imortalidade é o que eu persigo». Na verdade «sentia-se uma espécie de Doutor Fausto, obcecado pelo propósito de descobrir o meio de alcançar a eternidade»,²⁵⁹ como afirma o narrador.

Questiona o passado, põe em causa as verdades consagradas. A dúvida leva-o à reflexão e lança-o numa busca obstinada da verdade e do conhecimento. O seu objectivo é encontrar a verdadeira identidade de William Shakespeare «A curiosidade era o vício do professor Fabre»²⁶⁰, o que o leva a questionar e a pôr em causa todo um saber instituído. Vimos já, no capítulo anterior, as diferentes interpretações que faz da origem de Shakespeare. Propõe-se reescrever a história e por isso vem a Lisboa consultar o original do contrato de casamento de Isabel de Portugal com o duque de Borgonha. Com o estudo e análise deste documento quer provar a ascedência judia e peninsular de Shakespeare.

²⁵⁹ *As Terras do Risco*, p. 133

²⁶⁰ *Idem*, p. 10

Instalado no convento da Arrábida, o professor Martin inicia um trabalho minucioso de interpretação e reescrita da história que o há-de levar por caminhos sinuosos, correndo o risco de se perder. Como outrora Fausto no seu laboratório procurava nos livros a chave dos mistérios e dos enigmas que o preocupavam, também o professor Martin na biblioteca do convento se prepara para um trabalho semelhante.

Envolver-se num trabalho de decifração de manuscritos onde ténues indícios se cruzam mas nos quais «encontrar o rasto de Sequespee que identificava como Jaques Peres, ou Pires, de Ariza, parecia tarefa muito penosa. Tinha que partir de uma ausência quase total de pistas e encarar a eventualidade de elas se fecharem para ele, devido ao delicado do assunto».²⁶¹ Baltar, o guardião do convento da Arrábida, comparava o professor Martin aos alquimistas, «só que não lidava com metais e fórmulas mas com manuscritos com letra desbotada (...) que eram papéis de grande valor».²⁶² A procura apaixonada do saber surge como força impulsionadora da acção do professor Martin. A paixão pelo conhecimento apodera-se dele «à curiosidade por uma informação concedida por Luísa Baena, sucedeu uma paixão quase pueril pela identidade de Jaques Peres»²⁶³.

Figura controversa como o fora Fausto no seu tempo, o professor Martin percorria os enigmas da história, investigava os livros do período filipino, embrenhando-se na complexa obra de Shakespeare, procurando nela as provas da sua origem.

Criou, para o efeito, em Lisboa, um grupo de discussão com o intuito de convencer os académicos da tese que pretendia defender, mas «ninguém está preparado para a história de Jaques Peres».²⁶⁴ Começando por provocar nesse grupo alguma admiração, acabou por afastar os seus elementos como se de uma doença se tratasse. De facto, a sua teoria «intimidava pela ousadia e pelo insólito»,²⁶⁵ e transformou-se num homem a braços com a solidão, perdido entre os inúmeros livros espalhados pela biblioteca do convento, acumulando informação, recolhendo dados e levantando hipóteses. Estabelecera até uma rede de correspondência com o mundo inteiro, para saciar o desejo incontrolável de verdade e vivia num mundo diferente do de toda a gente. Envolvido pelas inúmeras pistas, as suas ideias tornavam-se dispersas e, quando ele pensava ter chegado a um ponto central, imediatamente se confrontava com outras pistas que o faziam perder-se de novo. Porém,

²⁶¹ *Idem*, p. 35

²⁶² *Idem*, p. 15

²⁶³ *Idem*, p. 180

²⁶⁴ *Idem*, p. 107

²⁶⁵ *Idem*, p. 54

todas as dúvidas que surgiam transformavam-se em desejo de conhecimento, porque algo lhe garantia a veracidade da sua teoria. «Já não se tratava duma simples tese académica, era qualquer coisa que o ia apartando numa teia de indícios, de pistas paralelas e de delirantes efeitos de raciocínio.»²⁶⁶

O mesmo acontecera com Fausto que tentou satisfazer o seu desejo através de realizações pontuais, expondo-se a tudo o que o mundo lhe pode oferecer, em termos de ideias e satisfações exteriores. Adquire uma posição importante na corte Imperial, aprende muito com as figuras da Antiguidade Clássica, corteja Helena de Tróia, alcança vitórias e torna-se famoso pelos seus trabalhos públicos, mas sem que nada do que faz lhe proporcione uma paz de espírito que prevaleça no tempo.

Envolvido e apaixonado pela sua ideia, Martin já não era capaz de viver sem ela. «Sentia-se uma espécie de Doutor Fausto obcecado pelo propósito de descobrir o meio de alcançar a eternidade».²⁶⁷ A sua popularidade era muita, mas a par dos aplausos, também as ameaças chegaram até si. Uns pediam-lhe trabalhos sobre a sua descoberta, outros chamavam-lhe «um bufão de qualquer espécie».²⁶⁸ É notória a intromissão do passado no presente, nesta passagem, não só em relação ao mito, mas também em relação a Shakespeare, nomeadamente à personagem Touchstone, de que tivemos oportunidade de falar anteriormente. Em menos de um ano esta busca de verdade efectuada pelo professor Martin propagava-se e «causava nos outros uma espécie de demência»,²⁶⁹ porque «a paixão do homem em abrir caminhos ao enigma, espelhava em redor paixões à medida de cada um.»²⁷⁰

O professor Martin, através da sua curiosidade, corria o risco de ser arrastado para um estado de irrealidade tal, que «atingia as raias da obsessão».²⁷¹ Tomado pela paixão, não impôs limites à sua investigação, e ao pôr em causa o saber e o conhecimento instituídos, acabou por mudar o rumo à sua vida. Se, «como julgara, Jaques Peres existira, tal como o qualificava um judeu sefardita da diáspora, seriam previstos duzentos anos para refazer a sua história. Tudo ficava em causa.»²⁷²

²⁶⁶ *Idem*, p. 110

²⁶⁷ *Idem*, p. 133

²⁶⁸ *Idem*, p. 153

²⁶⁹ *Idem*, p. 164

²⁷⁰ *Idem*, p. 193

²⁷¹ *Idem*, p. 277

²⁷² *Idem*, p. 196

O investigador perdera-se, assim, na imensidão da obra de Shakespeare, nas provas que acumulara, nas pistas que seguia e nos manuscritos que estudava; os seus contactos eram múltiplos, como o eram também as conferências e os encontros com estudiosos que insistia em persuadir, até os mais incrédulos, sobre a veracidade da sua teoria.

Mesmo se a sua investigação não avançasse, ele já era conhecido no mundo inteiro. A novidade tinha-se esgotado e a sua ideia tornara-se num assunto académico. Todos esperavam agora uma obra que aprofundasse a sua teoria, mas o professor Martin começava a ter consciência de que não adiantaria mais nada»,²⁷³ porque tinha superado a sua paixão. Libertado da paixão, era outra vez um homem livre. Fizera um mundo das suas invenções, mas sentia-se incapaz de concluir o seu trabalho «já não lhe dizia nada a sua investigação sobre a naturalidade de Shakespeare e sentia-se ridículo com as suas ufanas opiniões sobre o caso».²⁷⁴ Sentiu, por isso, uma enorme vontade de partir «isso acontecia-lhe inúmeras vezes onde quer que estivesse».²⁷⁵ E se Fausto morre desiludido e cheio de amargura, sendo por fim aceite no céu pela graça de Deus, como recompensa pela sua luta incessante pela obtenção do conhecimento do bem e da verdade, e pela sua corajosa resolução em acreditar na existência de algo superior a si próprio, também o prenúncio da morte tinha surgido já a Martin, quando numa sessão da academia recebera o título de membro ausente, o que lhe dava um certo carácter póstumo. Ainda que nada dissesse, começava a achar a sua ideia do Jaques Peres absurda ou pelo menos acima das suas forças e «achou-se velho de mais para tanto atrevimento e descoberta.»²⁷⁶

É na incapacidade de conclusão que está a essência do homem fáustico, porque concluir é assumir uma chegada a qualquer sítio e o percurso do homem fáustico é um percurso infinito, de constante procura da verdade e do conhecimento. O homem fáustico é incapaz de uma satisfação última, isso seria o terminar de um percurso que se quer interminável, seria a sua negação e a sua morte.

A atitude do professor Martin, aparentemente, parece aniquilar toda a essência do homem fáustico e assumir o seu oposto. Contudo, é este jogo irónico assumido na inversão do mito que reafirma a sua vitalidade. Se o professor Martin assume a qualidade fáustica por condição interrogativa, ele está a percorrer os caminhos intermináveis do conhecimento,

²⁷³ *Idem*, p. 84

²⁷⁴ *Idem*, p. 82

²⁷⁵ *Idem*, p. 88

²⁷⁶ *Idem*, p. 280

porque, algures, haverá uma verdade que está para vir. De resto, e se tivermos em conta a epígrafe, esta é também a filosofia de Agustina.

Assim, o momento em que parece assumir a crise é o fim do homem fáustico, que o faz renascer e tornar-se produtivo, já que não temos a certeza, e uma vez mais é de jogo irónico que se trata, de que o professor abandonou a sua ideia, uma vez que muitos diziam «que ele continuou a sua pesquisa sobre Jaques Peres»²⁷⁷ e a verdade é que «o segredo da busca é que não se encontra».²⁷⁸

A essência do homem fáustico é exactamente essa procura constante. A sua obra inacabada deve olhar-se não como marca do inacabado, mas como marca do esforço posto na vontade de criar. O professor Martin quis realmente construir uma obra, partindo de um início assente na dúvida e que jamais teria um fim. A obra transforma-se desta maneira num processo de criação em constante mutação, resultado também do poder da escrita de Agustina.

Tanto Fausto como Martin conduzem as suas vidas à volta de um desejo obsessivo de alcançar o inatingível, de uma procura do conhecimento absoluto, vedado ao Homem.

Também como Fausto, Martin procura fazer o confronto entre a sua concepção do Homem e da Natureza e tudo parece viável e permitido, numa Arrábida que oferecia essa natureza no estado adormecido e deixava vaguear o espírito livremente.

Protagonistas de histórias diferentes que o tempo se encarrega de tornar distantes, Fausto e Martin vivem em luta constante devido à insatisfação que ambos sentem, perante os limites finitos da Humanidade, força que os move em todas as aventuras da sua vida, no sentido de alcançar a forma de superar os limites impostos à experiência e à percepção humanas. Desta maneira, quer o percurso de um, quer o percurso do outro se passa em volta deste sentido de insatisfação e luta frustrada, embora as personagens vão mudando, com os avanços da intriga.

Enquanto Fausto, no início, se encontra num estado de insatisfação negativa, em que contempla o suicídio e aceita voluntariamente os termos de um pacto que faria terminar a sua vida no auge da realização pessoal, o professor Martin dá início à sua investigação num estado de satisfação positiva, porque a sua ideia é provar ao mundo a origem judia de Shakespeare, para desta maneira conseguir a imortalidade. Mais adiante, porém, enquanto a

²⁷⁷ *Idem*, p. 284

²⁷⁸ Fernando Pessoa, *Primeiro Fausto*, cit. Por João Barrento, Fausto: *As Metamorfoses de um mito*, in *Fausto na Literatura Europeia*, p. 137

insatisfação de Fausto se transforma numa força positiva, cuja dinâmica acaba por levar Fausto a descobrir uma forma de realização pessoal, embora toda a sua vida seja marcada pelo desapontamento, uma vez que não alcança a paz de espírito antes da morte, a não ser através de uma visão inspirada do futuro, Martin transforma a sua vida num estado de insatisfação permanente, o que o leva à procura obsessiva dos factos que possam comprovar a sua tese. Porém, tal como Fausto, todo o seu percurso é de desapontamento, porque cada limite que atinge é o princípio de um outro, e, por isso, não consegue alcançar a paz de espírito que procura.

Se a insatisfação de Fausto e a sua luta podem ser interpretadas como uma manifestação inconsciente de uma vontade de perfeição, embora seja frequentemente desencaminhado pelos esforços obsessivos no sentido de se elevar acima da esfera natural do homem, a insatisfação de Martin e a sua luta constante pela descoberta de uma verdade, se não se prendem com uma vontade de perfeição, pelo menos são geradas no sentido de alcançar a notoriedade. Por outras palavras, Fausto conserva os olhos focados na visão de algo superior a si próprio, o que acaba por ser a causa do seu frustrado desespero e Martin não deixa de contemplar a ideia de ser conhecido no mundo inteiro.

Fausto é, no fim, recompensado, mas Martin sente-se humilhado, no fim da história, ao ser condenado a desistir. A tragédia de Fausto termina com a sua assunção ao céu, a partir de uma montanha, pois, finalmente liberto do demónio, deveria procurar a perfeição. Quanto a Martin, também ele desiste da procura a que se tinha votado, em consequência da meditação sobre as experiências, e pelo desaparecimento de Piedade. Liberto da paixão, parte em busca do desconhecido. Por isso, nem Fausto consegue a juventude eterna, nem Martin a notoriedade através da sua insólita pesquisa.

É interessante notar que Agustina, ao distinguir o fim de Martin do de Fausto, faz um pacto, ela também, com o leitor, para com ele criar o fingimento da verdade. Assim, o longo e sinuoso caminho de Fausto para a Salvação não será um exemplo a seguir nos tempos do presente, já que a sua experiência revela as quedas e os desvios que constituem perigos ao longo do percurso. A escritora, através deste processo, encoraja o leitor a reflectir, de modo a encontrar a sua própria leitura. Por isso, apresenta através de Martin visões alternativas do anseio humano pela verdade e pela realização, explorando aspectos diferentes do mesmo problema. É assim que Fausto, de indivíduo, se transforma em figura simbólica, através de Martin, que passa a representar o espírito de luta do homem no mundo

moderno, o mundo das instituições sociais, dos sistemas ideológicos e das instituições intelectuais. O homem só poderá encontrar o seu lugar na vida se se esforçar, de forma apropriada às suas capacidades humanas, por fazer parte do mundo em que se integra, através de um esforço intencional e positivo, característica essencial de toda a existência.

Com todos os paralelismos que cria entre a personagem do mito e a d'*As Terras do Risco*, Agustina proporciona ao leitor uma visão múltipla do tema que pretende abordar, porque se a história é o questionar sobre a verdade, o seu resultado não poderá estar nunca completo. O compromisso entre o sujeito de enunciação e o tempo discursivo torna esse resultado plural.

Através das virtudes e dos defeitos de Fausto, das suas forças e fraquezas, que parodia, ironicamente, em Martin, Agustina cria um modelo de existência humana, com o qual o leitor se vê confrontado. Por isso, ao retratar em Martin o herói trágico que Fausto fora, tendo atingido o céu, pela luta contínua e pela coragem demonstradas, vai negar a ideia de que essa conduta seria um caminho a seguir, pelo que não vai, ela também, dar um fim à sua história. Por conseguinte, fala de uma forma tão inconclusiva, que cria no leitor momentos de verdadeira reflexão.

«Partiram, é verdade que partiram, levando roupas e livros, conchas e cartões de visita de muita gente que tinham conhecido. Debaixo da chuva miúda a Arrábida parecia desaparecer nas nuvens. Às vezes, outra rapariga do tabuleiro, que se aventurava até às guaritas, dizia que vira Précieuse, ou alguém muito parecido. Constava que vivia em Palmela, casada com um desses fidalgos desengenhosos que reflectem a vida dos portugueses autênticos, sem planos nem vinganças. Outros diziam que ela e Martin nunca se separaram e que ele continuou a sua pesquisa sobre Jaques Peres.»²⁷⁹

As hipóteses para o fim do romance são múltiplas, como vimos, mas, não satisfeita, Agustina acrescenta ainda:

«Mas não nos devemos acreditar em tudo o que nos dizem.»²⁸⁰

²⁷⁹ *As Terras do Risco*, p. 283-284

²⁸⁰ *Idem*, 284

É por demais evidente nesta passagem, que nem o emprego da coordenativa «mas» poderá ajudar o leitor a encontrar o seu sentido, porque ela também perde um pouco o seu valor adversativo, dadas as diferentes alternativas com que tem de se debater.

Através do discurso do narrador, que refere o ambiente de incerteza de que foi palco a Arrábida, Agustina, com certa dose de humor, cria com o leitor uma espécie de empatia, levando-o a acreditar que a verdade não pode ser uma.

4.3 HELENA E PRÉCIEUSE: O ETERNO FEMININO

Agustina dá continuidade ao processo paródico e, da mesma forma que espelha em Martin a figura de Fausto, recria também através de Précieuse a figura de Helena de Tróia, utilizando, para tal, a arma preciosa que tem ao seu serviço, ou seja, a ironia. Assim, tal como o professor Fabre assume a qualidade do homem fáustico pela indagação constante que faz da história, a sua esposa, Jeanne Précieuse, é repetidamente comparada com Helena de Tróia. «Não se parecia com nenhuma mulher da literatura, nem com Julieta, nem com a Cat barulhenta, nem Marilyn, a cornuda e ociosa, mais inteligente do que era próprio para a educação que recebeu. Mas com Helena talvez tivesse afinidade.»²⁸¹ E da mesma maneira que Helena assumira em tempos longínquos a beleza enquanto forma de poder, também Précieuse, em *As Terras Risco*, assume o poder inerente à sua beleza mas, tal como Fausto havia suspeitado, essa beleza traduz-se numa forma de poder, porque provoca uma vontade de mandar.

O passado vai assim explicar o porquê de Précieuse nos ser apresentada como uma mulher muito bela, quase com um ar angelical, capaz de suscitar grandes paixões. Porque também Helena deslumbrou Fausto com a sua beleza, ao ponto de este lhe oferecer o seu reino. Se não vejamos:

«Hab'ich noch Augen? Zeit sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! –
Die whlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Shaumbild solcher Schöne! –

²⁸¹ *Idem*, p. 148

Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb,' Anbetung, Wahnsinn zolle.»²⁸²
(vv. 6487-6500)

Ora, o discurso romanesco encarrega-se de identificar Précieuse, através da sua própria fala, com esta mulher lendária, receptora dos versos de Fausto, embora não tanto pela sua beleza, mas mais pela força interior, levando-a ao ponto de proferir estas palavras: «Creio que Helena era como eu»²⁸³.

Tal com Helena, Précieuse tem consciência da força que lhe advém do forte poder de sedução e, «o facto de o promontório de Tróia estar ao alcance da vista, faz despertar nela muitos pensamentos lisonjeiros, porque a mulher partilha com a antiguidade uma dialéctica que autolegitima e actualiza a sua realidade pessoal. Entreteinha-se a imaginar Helena, princesa dos Aqueus, perto de si. Pensava que podia evocar o seu espírito.»²⁸⁴

Por conseguinte, desde o início do romance que Précieuse surge como o ideal de beleza que provoca nos outros uma atitude de admiração e de espanto. Quando o professor Martin a conheceu, era a mais bela de todas as raparigas a ponto de ele a «imaginar uma Helena de Tróia em bicicleta.»²⁸⁵ O recurso do narrador ao morfema «bicicleta» não é inocente, uma vez que concilia o antigo com o moderno, para dar ao mito a actualidade de que o antigo necessita para se impor no presente. Fonte de sedução, motivo de devaneios, Précieuse exerce sobre todos um forte poder, um fascínio ilimitado cuja presença era reclamada para que as coisas acontecessem. «Os homens olharam para mim com atenção, mas sem demonstrar nenhum desejo. Pensei que lhes teria desagradado; mas muito pelo contrário tinham-me escolhido para figurar nos seus sonhos eróticos.»²⁸⁶

Précieuse adquire «uma força erótica capaz de desintegrar hábitos e provocar a perturbação dos que lhe estão próximos, desestabilizando os mais elementares mecanismos de convívio social»²⁸⁷ e este fluxo envolve todos os que a rodeiam. Perspectiva-se na imagem de Eva, induzindo os homens a provarem o fruto proibido, dominando-os, levando-

²⁸² Goethe, *Le second Faust*, Paris, Éditions Montaigne, Collection Bilingue, s/d, p.63

²⁸³ *As Terras do Risco*, p. 12

²⁸⁴ *Idem*, p. 39

²⁸⁵ *Idem*, p. 11

²⁸⁶ *Idem*, p. 233

²⁸⁷ Silvina RodriguesLopes, *As Hipóteses do Romance*, Lisboa, Edições Asa, p.102

os à destruição: «um morria tragicamente... o segundo despenhou-se com o avião que ele pilotava. O terceiro foi assassinado; o quarto esmagou-se contra um carro...o quinto deu um tiro na cabeça. O sexto morreu por ter bebido água inquinada.»²⁸⁸

Assim aconteceu com Martin ao ver Précieuse pela primeira vez, «(...) algo se desconcertou na sua vida e ele passou a amá-la. Martin disse que era porque ela representava um poder»,²⁸⁹ com o professor Edgar Mendes, que recebia Martin em sua casa «porque tinha em mente a mulher dele»²⁹⁰, como o padre José Maria, que quando a viu pela primeira vez na Lapa da Santa Margarida, pensou tratar-se de uma aparição («Teve um sobressalto quando a viu no meio das estalactites da gruta que pareciam servir-lhe de prisão. As velas escolhiam-na como alvo do seu brilho; e ela saía a ganhar, com os dourados cabelos a jorrar das pedras como água pura»),²⁹¹ e até Baltar, o guardião do convento, «com mais de quarenta anos, sentia-se ameaçado por uma certeza com a qual não sabia lidar: o encantamento de Précieuse.»²⁹² Ela podia exigir-lhe a «morte de alguém que ele obedecia. Sem escrúpulos, sem medo, sem resistência».²⁹³ Précieuse fez assim gerar uma estranha rede de afectos na Arrábida, personificando o feminino, tal com Helena, a quem todos os homens disputavam para «coroa das suas acções».²⁹⁴ Até Fausto a chamou «através dos séculos já decorridos»²⁹⁵ e agora ali, no convento da Arrábida, «ela tomava outra vez a forma palpável de Précieuse.»²⁹⁶ O desejo alastrava «e, porque as pessoas sem experiência são as que mais desejam os mistérios profundos, a Arrábida encheu-se de gritos de alegria, de música estridente, de pretextos para exprimir desejos até aí ocultos.»²⁹⁷

Durante o tempo em que o professor Martin esteve na Arrábida, Helena tomou a figura de Précieuse, provocando nos que a rodeavam alterações de comportamentos. Ela era objecto de desejo que quando encorajado dá «lugar a combinações vulneráveis ou duráveis, mas perante as quais tudo se inclina».²⁹⁸ Até a natureza, cúmplice, «ganhou um formidável movimento».²⁹⁹

²⁸⁸ *As Terras do Risco*, p.234

²⁸⁹ *Idem*, p. 32

²⁹⁰ *Idem*, p. 111

²⁹¹ *Idem*, p. 70

²⁹² *Idem*, p. 228

²⁹³ *Idem*, p. 110

²⁹⁴ *Ibidem*

²⁹⁵ *Ibidem*

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ *Ibidem*

²⁹⁸ *Idem*, p.208

²⁹⁹ *Ibidem*

A figura da mulher assume um poder que lhe confere um papel dominante. Précieuse é para o professor Martin o que Helena fora para Fausto, a força que estimula nele a energia de vida. Assim, mesmo absorvido pelo trabalho, o professor Martin « não deixava de manter-se ligado a tudo o que Précieuse lhe sugeria e por isso recordava as palavras de Fausto, quando Helena veio ao seu encontro na colina de Mistra:É este o rosto que lançou ao mar mil embarcações e incendiou as torres orgulhosas de Tróia?»³⁰⁰

Précieuse, como Helena, era bela e não se sentiam nela os estragos da idade. Assumira como Helena o poder que lhe advém da beleza, de uma forma «tão ardente que trocava em novas as cédulas envelhecidas e assim conseguia manter-se inalterável.»³⁰¹

Mulheres como Précieuse, «a quem a beleza faz prisioneiras impedindo-lhes as opções, são de repente atacadas por espécie de apetite entre o fútil e o obcecado, que as torna sumamente capazes de causar o mal.»³⁰² Basta que o poder que têm sobre o homem se sinta ameaçado. Foi exactamente o que sentiu Précieuse quando se apercebeu que Martin se entregava de corpo e alma a um trabalho infindo, a uma paixão que o arrastava, despertando nele o desejo da imortalidade, «a imortalidade do homem tirava importância à sedução, ao poder».³⁰³ Précieuse sentiu-se traída por uma ideia que tomava proporções duma paixão, e quis salvá-lo. Percebeu que o seu trajecto desembocaria no abismo e que só uma paixão invulgar o traria de volta. Uma paixão despoletada por alguém a quem ela «emprestasse a alma e encarnasse os seus desejos».³⁰⁴ Piedade foi a escolhida «...dum momento para o outro, Piedade mudou-se como Dafne, num Loureiro que Martin viu no seu caminho.»³⁰⁵

Como Helena, outrora, agira com Páris, assim Précieuse agia com Martin. «Talvez Helena de Tróia fosse movida, não pelo desejo de Páris, mas por alguma coisa de mais persecutório: agitar a paz matrimonial e acumular algumas nuvens sobre as certezas do marido.»³⁰⁶

Précieuse não era entendida por Piedade, que não compreendia a sua força nem o poder que ela exercia sobre todos «achava-a muito ignorante das coisas do desejo»³⁰⁷ mas achava-a irresistível sem saber porquê. Lembrava-se do doutor Fausto e do motivo que o

³⁰⁰ *Idem*, p.115

³⁰¹ *Idem*, p.121-122

³⁰² *Idem*, p. 8

³⁰³ *Idem*, p.245

³⁰⁴ *Idem*, p.74

³⁰⁵ *Idem*, p.75

³⁰⁶ *Idem*, p. 56

³⁰⁷ *Idem*, p. 86

levava a evocar Helena para o seu castelo quando «ela já não estava no esplendor da formosura (...) Mas o doutor Fausto sabia muito bem que quando uma mulher começa a desmanchar-se de graças ganha forças para seduzir devagar. O tempo se encarrega de a tornar hábito leal depois de ter sido impressão vertiginosa.»³⁰⁸ Opinativa, Agustina não deixa de interpretar a personagem Fausto à sua maneira, convencendo o leitor de que, de facto, assim era, «o Doutor Fausto sabia muito bem». E mais uma vez complementa a acção da obra, tentando preencher as lacunas deixadas pelo mito.

Précieuse teve um efeito devastador sobre Piedade. O fascínio que sobre ela exercia fazia com que em seu entender se aproximasse do professor, fazendo dele o alvo dos seus desejos. Por influência de Précieuse, Piedade modificou-se e Martin reparou nela «e disse que nunca a tinha visto dessa maneira.»³⁰⁹ Ainda não sabia se a amava mas já a receava. Sentia um desejo quase imaginário «Que ele controlava com aquele cerimonial de acasalamento. Era com Piedade que ele ia consumir o que parecia festejar a moral do casal.»³¹⁰

Porém Martin vê-se incapaz de deixar Précieuse, oscilando entre ela e Piedade e «embora ele estivesse muito ligado a Piedade a mulher era como o seu banquete do qual dependia um concerto de sentimentos a ser transferidos para outra.»³¹¹

E a verdade é que, se Précieuse quisesa opor Piedade à obsessão de Martin «ela escapava-se, tornava-se independente desse jogo de afectos, mercê duma ambição que ainda não sabia formular.»³¹² Porque Piedade não era só amante de Martin, era «algo de mais assustador, uma espécie de auxiliar de feiticeiro»³¹³, na medida em que se tornava cúmplice do trabalho de pesquisa que ele realizava, pelo envolvimento a que se votara, o que fazia com que se tivesse tornado parte desse trabalho. Por seu lado Martin transferira a paixão do conhecimento para o desejo que apenas teria continuidade enquanto Piedade estivesse presente. « - Foi num lugar como este que Goethe fez aparecer Helena ao doutor Fausto. Como aceitou ele a chegada da mulher mais famosa do mundo? Dormiu com ela? Ofereceu-lhe vinho e fruta? Penso que não fez nada disso. O vício da ideia que ele perseguia não lhe passou com a ideia conseguida. Velho, quis obter o elixir da eternidade; rejuvenescido,

³⁰⁸ *Ibidem*

³⁰⁹ *Idem*, p. 75

³¹⁰ *Idem*, p. 81

³¹¹ *Idem*, p. 170

³¹² *Idem*, p. 99

³¹³ *Idem*, p. 242

passou a amar a sua conquista mais do que a amar as mulheres? E eu acho que Martin, como o doutor Fausto, não vai dar por mim. Cada vez mais vai-me ignorar.»³¹⁴ Por isso Précieuse sentia necessidade de «embargar a obra de Martin a começar por privá-lo de Piedade.»³¹⁵

É nesta perspectiva que «Martin e Précieuse recriam as cenas de Fausto e Helena, como se associam às peças de Shakespeare, ganhando maior força simbólica e deixando entrever um dado inquestionável do romance “histórico” contemporâneo – é preciso reinventar o passado, lê-lo de uma forma criativa...»³¹⁶

³¹⁴ *Idem*, p. 73

³¹⁵ *Idem*, p. 246

³¹⁶ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p.267

4.4 MEFISTÓFELES E BALTAR: O PODER SATÂNICO

A insistência irónica do narrador vai ao ponto de nos mostrar a encarnação de Baltar em Mefistófeles. Em *As Terras do Risco*, Baltar auto-identificava-se com o poeta espanhol do início do século XVII, Quevedo, e sentia-se, como ele, um misógeno, «sentiu os chifres do chibo despontarem-lhe na sua testa inspirada, sentiu os cascos romperem nos seus pés lisos. E o cheiro do enxofre misturou-se à sua pobre lavanda de estanco.»³¹⁷

Não é de admirar que estejamos em presença de um diabo culto, uma vez que também o Mefistófeles de Goethe já não é o mesmo diabo grosseiro da lenda medieval e da história que dá origem a *Fausto*. É um homem culto, espirituoso e cínico do materialismo e do nihilismo, e prega uma doutrina sofisticada de negação filosófica.³¹⁸ Porém, a sua característica mais importante é o cepticismo, a incapacidade de crer seja no que for. Ironicamente, embora Mefistófeles represente o mal, pode também ser, inconscientemente, uma força do bem. Através dos seus incessantes esforços por corromper e destruir o protagonista, Mefistófeles força-o a reagir com acções positivas, e é, pois, o agente da sua salvação final. Nunca chega a compreender Fausto e o amor é uma força que nunca reconheceu nem compreendeu. A outro nível, o diabo representa os aspectos negativos da própria personalidade de Fausto. Por isso Mefistófeles e a sua vítima conseguem manter-se tão próximos. Mefistófeles falha, no entanto, por não poder compreender ou apreciar os lados positivos do carácter de Fausto e não atribui quaisquer poderes de resistência ou de recuperação a Fausto, na luta pela sua alma.

Agustina apresenta-nos Baltar como um demónio: «Os demónios são sempre quem produz as quimeras, as mentiras, tudo o que contraria a fé verdadeira. Eles sofrem de insignificância e não se resignam. Nem os psiquiatras os podem expulsar.»³¹⁹ Amava Précieuse e invejava Martin porque reconhecia que jamais poderia substituí-lo. «Baltar interessava-se demasiado pelo que acontecia entre eles, perdia muito tempo nessas explorações e não sabia como parar. Lamentava Précieuse e , ao mesmo tempo regozijava-se por ela ser enganada.»³²⁰. Essa sua inveja era semelhante à do Mefistófeles por Fausto.

³¹⁷ *As Terras do Risco*, p. 250

³¹⁸ Cf. João Barrento, *op.cit.*, p.73

³¹⁹ *As Terras do Risco* p. 205

³²⁰ *Idem*, ib.

«Estava na situação de Mefistófeles, que invejava Fausto, aqui representado por Martin Arnould.»³²¹

Martin sabia do seu poder satânico e apercebeu-se de que ele gostava de Précieuse: «Amava-a, portanto. Mas personificando algo de satânico (...) era também como Mefistófeles, um conselheiro da solidão que é o próprio reino de amor»³²². A analogia com o mito, feita nestas palavras por Martin, permite ver o distanciamento em que este se mantém diante do facto de a mulher o poder trair, uma vez que sabe que Mefistófeles não sabe lidar com o feminino.

Como Mefistófeles, Baltar também não tem uma relação de paz com as mulheres, apenas as sabe servir, o que provoca nele um mal estar constante. E não é por acaso que se sente ridículo quando se apercebe que está apaixonado por Précieuse.

E o paralelismo existente entre *As Terras do Risco* e o drama *Fausto*, é, mais uma vez, evidente, ao nível da revelação que tanto Agustina como Goethe fazem da preferência que mostram na criação de quadros representativos de um amor espiritual, só possível no plano metafísico.

Assumindo, como vimos, a personificação do diabo, com quem Fausto faz o seu pacto, em *As Terras do Risco*, Baltar não faz um pacto com Martin, mas sim com Précieuse.

É com base nessa cumplicidade existente entre ambos que Précieuse pede a Baltar que leve Piedade para a mata do Formosinho e a deixe lá, para sempre. Ela conhecia a mata coberta e os seus perigos, porque a tinha visitado algumas vezes com Baltar. Sabia também que ela atraía para o centro e criava nos que a visitavam uma tal sensação de paz e de bem estar que apetecia lá ficar para sempre. Tinha ainda conhecimento dos perigos que ela continha, principalmente no que se referia às constantes alterações da sua vegetação, que formava labirintos de onde era difícil sair, o que implicava um cuidado muito grande a ter, por quem a penetrasse.

Por conseguinte, mais uma vez o mito explica o presente: da mesma forma que Fausto foi ao ventre da terra com Mefistófeles resgatar Helena, em *As Terras do Risco* é Baltar que acompanha Précieuse à mata do Formosinho e, tal como Mefistófeles alertava Fausto para os riscos que corria, também Baltar falava da mata com precaução porque sabia que a serra não era inocente e que continha no seu seio segredos que não podia revelar. A

³²¹ *Idem*, p. 173

³²² *Idem*, p. 170

forma densa e labiríntica associa-se a dificuldades de orientação no interior e à possibilidade de nos depararmos com forças desconhecidas-naturais, mágicas e humanas.³²³

Enquanto Baltar se sentia fraco perante a força e o poder que Martin continuava a exercer sobre Précieuse, Fausto conseguia temporariamente dominar as forças do mal, representadas por Mefistófeles.

No entanto, essa figura demoníaca exerce o seu poder maléfico sobre Fausto, chegando a levá-lo à catástrofe, acabando Fausto, por fim, por dominá-lo definitivamente, anulando a sua ascendência, para conseguir a sua liberdade de homem. Pode dizer-se que nesta luta entre o bem e o mal, o bem acaba por sair triunfante.

Embora representante do mal, Baltar funciona também como uma força do bem. Através dos seus incessantes esforços por compreender a investigação de Martin, Baltar força-o a reagir com acções positivas, e é, pois, o agente da sua salvação ao matar Piedade, como Mefistófeles o foi de Fausto, no final da peça.

No entanto, a postura crítica do narrador, que insiste em confundir o leitor, não deixa de o surpreender, quando diz que «Baltar era mais diabo do que eu o pinto.»³²⁴

Agustina encontra atitudes similares entre as duas personagens e sentimentos igualmente controversos, como a inveja, a cobiça, o ciúme, a admiração (sentimentos criminosos ou sublimes, como nos diz) que só o amor pode despoletar.

«Pode a inveja ser parecida ao amor e tomar todas as suas feições? Creio que é. Ela suspende o desejo, ainda que ele grite mais alto do que um asno na vinha. Pode também exprimir sentimentos criminosos ou sublimes. A inveja, que produz o voo tenebroso dum amigo, é a explicação mais acertada do amor. Mefisto invejava Fausto, como Baltar invejava Martin. O seu mais grato tesouro, uma mulher, estava ao dispor da sua cobiça. Mas ele nunca lhe tocara; porque a inveja é casta, defende-se de toda a satisfação, recusa a fonte que lhe apaga a sede.»³²⁵

Embora possamos ver, neste capítulo, alguns elementos do simbolismo da religião católica, eles servem apenas para dar expressão à obra dos seus autores e, se em Goethe, nem sequer servem para demonstrar a sua adesão ao cristianismo ortodoxo, em Agustina servem apenas para parodiar os tempos, invertendo as crenças e os valores instituídos. De

³²³ Fausto dirige-se ao ventre da terra, onde vivem as Madres, para resgatar Helena. Se para Mefistófeles o ventre da terra representa o Nada, para Fausto representa Tudo: «In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden. » Cf. Goethe, *op. cit.*, p.54.

³²⁴ *As Terras do Risco*, p.251

³²⁵ *Idem*, p. 173

facto, nem sempre a releitura do mito repete o modelo. Como temos tido oportunidade de verificar, o passado é invertido de forma paródica, através da sua manipulação irónica.

Depois da tentativa de análise do discurso intertextual que a obra *As Terras do Risco* proporcionou, a partir dos momentos da literatura que o romance revisitou, construindo uma outra forma de interpretação, que passa por uma nova maneira de existir das personagens, existência no espaço da Arrábida ainda por redescobrir, num tempo presente, que relê, repensa e questiona nos textos do passado o que a tradição lhe legou, podemos concluir que o romance nunca teria sentido sem a recorrência ao passado, motor dos acontecimentos ao nível da efabulação, e que funciona como veículo libertador de um discurso novo.

Foi neste impasse entre o passado e o presente, entre a ficção e a realidade, entre o mito e a história, que o romance tomou a sua dimensão de histórico.

Como neste estudo partimos do princípio de que o romance é uma aventura do *eu* na história, que procura desafiar a possibilidade de ficar isento perante o espectáculo do mundo, Shakespeare e Goethe representam um espécie de transição romanesca, tragicamente terminada, porque quer um quer outro têm o seu tempo acabado e, perdurarão pela eternidade apenas como vozes lidas pelos outros, susceptíveis de várias interpretações.

Agustina criou, desta maneira, todo um cenário histórico e pôs em palco toda a acção, mas o que nos parece importante salientar, neste momento, é o dever que nos resta de reflectir na nova maneira de ler a ficção, cuja função é imperativamente dar uma alternativa à própria história.

«É na medida em que consegue criar a ilusão da verdade que o discurso ficcional cria a armadilha à qual o leitor não escapa, já que acrescenta ao fascínio do discurso do belo o terreno do firme do “verdadeiro”, que ilusoriamente é capaz de criar. A essa estratégia poderíamos chamar “pacto de veracidade”, do qual o Romancista não se pretende alienar se deseja criar com o leitor o fingimento da verdade.»³²⁶

³²⁶ Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *José Saramago – Entre a História e a Ficção: Uma saga de Portugueses*, Lisboa, D. Quixote, 1989, p. 26

CONCLUSÃO

Chegados que somos a este ponto de partida, não podemos deixar de fazer a memória de um trajecto, conscientes, apesar de tudo, de que muito fica por dizer.

Na *Introdução* a este trabalho propusémo-nos seguir diferentes opções teóricas, a fim de que pudéssemos ver facilitada a tarefa de uma visão mais eficaz da problemática a abordar, centrada em volta do conceito de romance histórico, verificando ao mesmo tempo como funcionam as relações entre romance e história.

A esta questão referimo-nos na parte I, salientando o contributo de diferentes teorias que nos elucidam na percepção do percurso do romance histórico enquanto género literário.

Prosseguimos na parte II com a análise da obra em si, levando em conta o discurso intertextual, para demonstrar que o romance de Agustina se insere na ficção histórica pós-moderna, na qual a História se afirma como a construção da verdade, e não como uma verdade consagrada pelo tempo. Por isso vivemos páginas em que, levados pela criatividade da escritora, aprendemos a ler e a reflectir sobre o possível e o seu oposto, chegando mesmo a pensar que nada é impossível num mundo em que a história se constrói com base na imaginação e na vontade de criar. E o pacto que fizemos com a escritora tornou-se de tal forma fatal, ao longo deste estudo, que ler Agustina será sempre uma proposta irrecusável.

Para concluir, ficamo-nos por este trabalho que realizámos acreditando possa vir a ser de alguma ajuda para uma compreensão melhor das obras de Agustina, principalmente daquelas que se inscrevem dentro do romance histórico pós-moderno.

BIBLIOGRAFIA

AGUSTINA BESSA LUÍS

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

Mundo Fechado, Coimbra, Col. «Mensagem», 1948.

Os Super-Homens, Porto, Livraria Portugália, 1950.

Contos Impopulares, Porto, Ed. da A., 1951-53; 2ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1969; 3ª ed., 1984; 4ª ed., 1994.

A Sibila, Lisboa, Guimarães Ed., 1954; 2ª ed., 1958; 3ª ed., 1965; 4ª ed., 1970; 5ª ed., 1979; 6ª ed., 1982; 7ª ed., 1983; 8ª ed., 1984; 9ª ed., 1985; 10ª ed., 1987; 11ª ed., 1988; 12ª ed., 1989; 13ª ed., 1990; 14ª ed., 1991; 15ª ed., 1991; 16ª ed., 1992; 17ª ed., 1993; 18ª ed., 1994; 19ª ed., 1995; 20ª ed., 1996; 21ª ed., 1997; 22ª ed., 1977; 23ª ed., 1998.

Os Incuráveis, Lisboa, Guimarães Ed., 1956; 2ª ed., 1982/83; 3ª ed., 83/84.

A Muralha, Lisboa, Guimarães Ed., 1957; Ed. Clube do Livro, 1986.

O Susto, Lisboa, Guimarães Ed., 1957.

O Inseparável, Lisboa, Guimarães Ed., 1958.

Ternos Guerreiros, Lisboa, Guimarães Ed., 1958.

Embaixada a Calígula, Lisboa, Liv. Bertrand, 1961.

O Manto, Lisboa, Liv. Bertrand, 1961.

O Sermão do Fogo, Lisboa, Liv. Bertrand, 1962; 2ª ed., Guimarães Ed., 1995.

As Relações Humanas: Os Quatro Rios, Lisboa, Guimarães Ed., 1964; 2ª ed., 1971.

A Dança das Espadas, Lisboa, Guimarães Ed., 1965.

Canção Diante de Uma Porta Fechada, Lisboa, Guimarães Ed., 1966.

A Bíblia dos Pobres: Homens e Mulheres, Lisboa, Guimarães Ed., 1967.

As Categorias, Lisboa, Guimarães Ed., 1970.

A Brusca, Lisboa, Ed. Verbo, 1971; 2ª ed., Lisboa, Guimarães Edit., 1984.

Santo António, Lisboa, Guimarães Ed., 1973; 2ª ed., 1993.

As Pessoas Felizes, Lisboa, Guimarães Ed., 1975.

Crónica do Cruzado Osb., Lisboa, Guimarães Ed., 1976.

As Fúrias, Lisboa, Guimarães Ed., 1977; 2ª ed., 1983.

Conversações com Dimitri e Outras Fantasias, Lisboa, Na Regra do Jogo, 1979; 2ª ed., 1981; 3ª ed., 1992.

Fanny Owen, Lisboa, Guimarães Ed., 1979; 2ª ed., 1979; 3ª ed., 1985; 4ª ed., 1988.

Florbela Espanca, Lisboa, Ed., Arcádia, 1979; 2ª ed., Lisboa, Guimarães Edit., 1984; 3ª ed., 1997.

O Mosteiro, Lisboa, Guimarães Ed., 1980; 2ª ed. 1980; 3ª ed., 1984; 4ª ed., 1995.

Camilo e as Circunstâncias, Porto, O Oiro do dia, 1981

Sebastião José, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981; 2ª ed., 1984.

Longos Dias Têm Cem Anos, Lisboa, Imprensa Nacional –Casa da Moeda, 1982.

Os Meninos de Ouro, Lisboa, Guimarães Ed., 1983; 2ª ed., 1984; 3ª ed., 1985; 4ª ed., 1986; 5ª ed., 1987; 6ª ed., 1987; 7ª ed., 1987; 8ª ed., 1996.

Adivinhas de Pedro e Inês, Lisboa, Guimarães Ed., 1983; 2ª ed., 1986; 3ª ed., 1997.

Um Bicho da Terra, Lisboa, Guimarães Ed., 1984.

A Monja de Lisboa, Lisboa, Guimarães Ed., 1985.

A Bela Portuguesa, Lisboa, Edições Rolim, 1986

Apocalipse de Albrecht Dürer, Lisboa, Guimarães Ed., 1986.

Martha Telles, Lisboa, Imprensa Nacional –Casa da Moeda, 1986.

Contos Amarantinos, Porto, Ed. Asa, 1987; 2ª ed., 1988; 3ª ed., 1991.

A Corte do Norte, Lisboa, Guimarães Ed., 1987; 2ª ed., 1996.

Dentes de Rato, Lisboa, Guimarães Ed., 1987; 2ª ed., 1990; 3ª ed., 1991; 4ª ed., 1993; 5ª ed., 1994; 5ª ed., 1995; 6ª ed., 1996; 7ª ed., 1997; 8ª ed., 1997; 9ª ed., 1997.

Prazer e Glória, Lisboa, Guimarães Ed., 1988.

Aforismos, Lisboa, Guimarães Ed., 1988.

Eugénia e Silvina, Lisboa, Guimarães Ed., 1989; 2ª ed., 1990.

Vento Areia e Amoras Bravas, Lisboa, Guimarães Ed., 1990.

Vale Abraão, Lisboa, Guimarães Ed., 1991; 2ª ed., 1994; 3ª ed., 1996; 4ª ed., 1999.

Breviário do Brasil, Lisboa, Guimarães Ed., 1991.

Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard, Lisboa, Guimarães Ed., 1992.

Ordens Menores, Lisboa, Guimarães Ed., 1993; 2ª , 1996.

O Concerto dos Flamengos, Lisboa, Guimarães Ed., 1994.

As Terras do Risco, Lisboa, Guimarães Ed., 1994; 2ª ed., 1999.

Alegria do Mundo I, Lisboa, Guimarães Ed., 1996.

Memórias Laurentinas, Lisboa, Guimarães Ed., 1996.

Party, Lisboa, Guimarães Ed., 1996.

Um Cão Que Sonha, Lisboa, Guimarães Ed., 1997; 2ª ed., 1997; 3ª ed., 1998.

Garrett-O Eremita do Chiado, Lisboa, Guimarães Ed., 1998.

O Comum dos Mortais, Lisboa, Guimarães Ed., 1998; 2ª ed., 1998.

A Mãe de Um Rio, Lisboa, Guimarães Ed., 1998.

Alegria do Mundo II, Lisboa, Guimarães Ed., 1999.

A Quinta Essência, Lisboa, Guimarães Ed., 1999.

Contemplação Carinhosa da Angústia, Lisboa, Guimarães Ed., 2000.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

A.A. V.V., in *Jornal de Notícias*, «Cultura», Porto, 13-2-78, («Agustina Bessa Luís – 30 anos de actividade literária»: Álvaro Manuel Machado, «O Absoluto do Relativo»; António Navarro, «O Nome, a Obra, o Tempo»; Isabel Pires de Lima, «*As Fúrias* – Um Título, Um Mito, a Revolução»; Jacinto do Prado Coelho, «Agustina: uma leitura da Revolução» e Maria da Glória Padrão, «Depois do Palácio de Versalhes»).

ABREU, Maria Fernanda de, «*A Bela Portuguesa*», in *Colóquio/Letras*, nº 97, Maio-Junho de 1987.

AMARAL, Fernando Pinto do, «*A Corte do Norte* de Agustina Bessa-Luís»; «Até ao fim de Vergílio Ferreira», in *As Escadas não têm Degraus*, nº1, Livros Cotovia, dezembro de 1988.

ANDRADE, João Pedro de, «*Os Incuráveis*», *Diário Popular*, 26-9-56.

- «*A Muralha*», *Diário Popular*, 5-12-57.
- «*A Sibila*», *A Sibila de Agustina Bessa Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 40-43.

ANTUNES, Manuel, «*Os Incuráveis*», *Legómena*, Lisboa, Casa da Moeda, 1987, pp. 460-65.

- «*A Muralha*», *Legómena*, Lisboa, Casa da Moeda, pp.505-13.
- «*O Sermão do Fogo*», *Legómena*, Lisboa, Casa da Moeda, pp. 534-38.

AURÉLIO, Diogo Pires, «*As Fúrias*», in *Expresso*, 3-6-78.

BACELAR, Armando, «*O Manto*», in *Vértice*, nº 226-7, Julho/Agosto de 1962

BORGES, M. da Graça T. de Melo, «*A Sibila*-sob o signo do espelho», *Arquipélago*, nº VI (Janeiro de 1984), pp. 187-97.

- BORBA, José César, « Agustina Bessa-Luís – Romancista e Biógrafo com o Sentido da Realidade», in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, ano XXXIV, nº 374, Setembro de 1982.
- CABRAL, Álvaro, «A Muralha», in *Diário da Manhã*, 13-11-57.
- CHORÃO, João Bigotte, *O Apocalipse de Albrecht Dürer*, in *Colóquio/Letras*, nº 100, Novembro-Dezembro de 1987.
- COELHO, Nelly Novaes, «Encontro com Agustina Bessa-Luís», in *O Estado de S. Paulo*, Brasil, 17.10.82.
- DÉCIO, João, «Romance de tipos psicológicos», *A Sibila de Agustina Bessa Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.30-32.
- FAFE, José Fernandes, «A Sibila», *Vértice*, vol.XV, 138, (Março de 1995), pp.177-81.
- FEIJÓ, António M., Camarate Dunsinam, *Os Meninos de Ouro*, Agustina Bessa-Luís, in *As Escadas não têm Degraus*, nº1, Livros Cotovia, Dezembro de 1988.
- FILIPPE, Rafael Gomes, «Um Samurai Letrado», artigo sobre *Sebastião José*, in *Diário de Notícias*, 14-1-82.
- FIGUEIREDO, Tomás de, «Agustina Bessa-Luís», in *Lusíada*, vol.2, nº7, Outubro de 1968.
- GUIMARÃES, Elisa, «O Mosteiro», in *Colóquio/Letras*, nº68, Julho de 1982.
- KONG-DUMAS, C., *Mystère et réalité dans l'oeuvre d'Agustina Bessa Luís*, tese de doutoramento de 3º ciclo orientada por Paul Teyssier, Universidade de Paris-Sorbonne, 1980.
- «Mistério e realidade na obra de Agustina BessaLuís», *Colóquio*, 70 (Nov. 1982), pp. 31-38.
 - «Réalité et mystère dans l'oeuvre d'Agustina Bessa Luís, *Le roman portugais contemporain*, Actes du Colloque, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1984, pp. 245-60.
- LAURA, Bulger, *A Sibila Uma Superação Inconclusa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1990.
- *As Máscaras da Memória – Estudos em Torno de Agustina*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998.
- LISBOA, Eugénio, «Florbelas Espancas», in *Colóquio / Letras*, nº 60, Março de 1985.
- LOPES, Mota, «A propósito de «A Sibila»», *A Sibila de Agustina Bessa Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.51-52.
- LOPES, Óscar, «Contos Impopulares», *O Comércio do Porto*, 22-6-52
- «Uma personalidade: Agustina Bessa Luís», «A Sibila» de *Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 56-58.

- « “A Sibila” e as suas contradições», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.37-40.
- «Entrevista a Agustina Bessa-Luís», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.67-68.
- «Entrevista a Tomás de Figueiredo», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.67-71.
- «Agustina Bessa-Luís», *Os Sinais e os Sentidos - Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Caminho, 1986, pp.155-94.
- «Agustina Bessa-Luís, 1948-78: trinta anos de carreira literária», *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, pp. 75-81.

LOPES, Silvina Rodrigues, *Agustina Bessa Luís -As Hipóteses do Romance*, Lisboa, Edições Asa, 1992.

- «A Inteligência Contagante – Sobre a Obra de Agustina Bessa Luís», in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Editores, 1990.
- «A Alegria da Comunicação, estudo sobre *Os Incuráveis* e *Ternos Guerreiros*, tese de Mestrado orientada pelo Professor António José Saraiva e apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa em 1986.

LOURENÇO, Eduardo, «Agustina Bessa-Luís ou o Neo-Romantismo», in *O Canto do Signo- Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 158-163.

- «Des-concertante Agustina», in *O Canto do Signo- Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 164-171.

MACHADO, Álvaro Manuel, *Agustina Bessa-Luís-A Vida e a Obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.

- Prefácio de *A Muralha*, Instituto Português do Livro, Lisboa, 1983.
- *Agustina Bessa-Luís, O Imaginário Total*, Lisboa, Dom Quixote, 1983.
- «Agustina Bessa-Luís et le roman portugais contemporain», *Actes du Colloque*, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1984, pp. 235-44.
- «Agustina Bessa-Luís ou a paixão do conhecimento», *A novelística portuguesa contemporânea*, ICLP, Lisboa, 1984, pp. 77-85.
- «Agustina Bessa-Luís imaginaire romantique et imaginaire total», *Les romantismes au Portugal*, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1986, pp. 611-28.

MACHADO PIRES, A. M. Bettencourt, « Agustina Bessa-Luís: A Sibila», *Linguagem, Linguagens e Ensino*, Ponta Delgada, Univ. dos Açores, 1981, pp. 117-31.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de, «Agustina Bessa-Luís – O tempo de *A Sibila*; o tempo de *Fanny Owen*», in *O Tempo das Mulheres*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

MARGARIDO, Alfredo, «Agustina Bessa-Luís e *O Estrangeiro* de Camus», in *Diário Ilustrado*, 21.1.58.

- «Agustina Bessa-Luís vista por Agustina Bessa-Luís», in *Diário Popular*, 17.4.58.

MARINHO, Maria de Fátima, «Biografia de Personagens Referenciais – Agustina Bessa Luís, *Fanny Owen*, *Adivinhas de Pedro e Inês*, *Um Bicho da Terra*, *A Monja de Lisboa* e *Eugénia e Silvina*», in *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1ª ed., Outubro, 1999, pp. 173-184.

- «História(s) Alternativa(s) e Subversiva(s) – Agustina Bessa Luís, *O Mosteiro*, *A Corte do Norte*, *Ordens Menores*, *O Concerto dos Flamengos* e *As Terras do Risco*», in *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1ª ed., Outubro, 1999, pp. 255-267.

MARTINS, Manuel Frias, «*O Mosteiro*», in *O Diário*, 9.8.81.

MENDES, João, «Relações Humanas», in *Brotéria*, nº 82, 1966.

MENDES, Óscar, «Santo António», in *Suplemento Literário do Jornal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 25.10.75.

- «As Infelizes pessoas Felizes», *Ibid.*, Belo Horizonte, 17.1.76.

MENDONÇA, Fernando, «Romance inaugurador», «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.33-34.

MIRANDA, Vasco, «Atenção a Bessa-Luís», «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.59-61.

MONTALEGRE, Duarte de, «Mundo Fechado», *L'Observatore Romano*, nº 147, 28-6-49.

MONTEIRO, Adolfo Casais, «Agustina Bessa-Luís», *Estado de S.Paulo*, nº 468, 5-3-66.

- «Ainda sobra Agustina Bessa-Luís», *Estado de S.Paulo*, nº 468, 19-3-66.

MOURA, Vasco Graça, «Sobre Agustina e Almeida Faria», *Colóquio*, 69 (Setembro 1982) pp. 36-40.

NOGUEIRA, Albano, «*Conversações com Dimitri e Outras Fantasias*», in *Colóquio/Letras*, nº58, Novembro de 1980.

OLIVEIRA, Simone Monteiro de, *O Estatuto do Narrador na Ficção de Agustina Bessa-Luís*, tese de doutoramento em Literatura Portuguesa orientada por Cleonice Berardinelli, Univ. Federal do Rio de Janeiro, 1978.

PADRÃO, M. Glória/ M. Helena Padrão, «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, compilação de artigos e críticas por A.J. Saraiva, M.Alzira Seixo, A. Portela, A. Quadros, M. Lopes, M. Récio, V. Miranda, N. de Sampaio, Porto, Asa, 1982.

- «A Sibila» de Agustina Bessa-Luís, «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.15-21.

PALLA E CARMO, José, «O Romance e o espírito barroco: *O Sermão do Fogo* de Agustina Bessa-Luís», in *Do Livro à Leitura*, Lisboa, 1971.

PINTO, Elisa Guimarães, *O Fragmentário em busca do Todo, Um estudo do romance «A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, tese de doutoramento orientada por Nelly Novaes Coelho, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo, 1981.

POPPE; Manuel, «*O Manto*», in *O Tempo e o Modo*, nº1, Lisboa, Janeiro de 1963.

PORTELA, Artur, «*A Sibila*», in *Diário de Notícias*, 17.2.55.

PRADO COELHO, Eduardo, «Agustina: uma compaixão sem amor», in *A Noite do Mundo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1998.

QUADROS, António, «*A Sibila*» - Um acontecimento no romance português», «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.48-50.

- «*Embaixada a Calígula*», *Diário Popular*, 27-7-61.
- «Imaginação mediatrix – Os romances de Agustina Bessa-Luís, in *Crítica e Verdade. Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1964.

RÉCIO, Manuel, «Os críticos não exageram», «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.53-54

RÉGIO, José, «*A Muralha* e o problema do romance», *Diário Popular*, 24-10-57.

- «O caso de Agustina Bessa-Luís», *Diário de Lisboa*, 9.8.62.
- «Nota sobre “*A Sibila*”», «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.54-56.

REIS, Carlos, «*As Fúrias*», in *Colóquio/ Letras*, nº 48, Março de 1979.

RIBEIRO, Cristina Almeida, *A Monja de Lisboa*», in *Colóquio/ Letras*, nº 94, Novembro de 1986.

ROSSI, Giuseppe Carlo, «Agustina Bessa-Luís», in *Nuova Antologia*, Roma, Abril de 1965.

- «Agustina Bessa-Luís», in *Le lingue del mondo*, ano XL, nº5, Florença, Setembro-Outubro de 1975.

SALEMA, Álvaro, «Agustina Bessa-Luís», *Diário de Notícias*, 20-6-63.

SAMPAYO, Nuno de, «O problema do romance português», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 61-62.

SARAIVA, António José, «O segundo milagre do século XX português», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 25-26.

SARAIVA, Arnaldo, «A Sibila, de Agustina Bessa-Luís», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 12-15.

SEIXO, Maria Alzira, «Agustina Bessa-Luís – Um tempo de derivação», in *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2ª ed., 1986, pp. 45-98.

- «Agustina Bessa-Luís, *A Bíblia dos Pobres*», *Discursos do Texto*, Lisboa, Bertrand, 1977, pp. 147-53.
- «As constantes surpresas», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 26-28.
- «Fanny Owen, de Agustina Bessa-Luís», *A palavra do Romance*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, pp.208-11.

SIMÕES, João Gaspar, «A Sibila» e «Os Incuráveis», *Diário de Notícias*, 4-10-56.

- «A Muralha», *idem*, 5.12.57.
- «O Susto e o Inseparável», *idem*, 22.1.59.
- «Agustina Bessa-Luís e a Literatura Barroca», in *Colóquio nº2*, Março de 1959.
- «Fanny Owen», *Diário de Notícias*, 6-3-80.
- «O Mosteiro», *idem*, 5.2.81.
- «Sebastião José», *idem*, 14.1.82.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz, «Agustina Bessa-Luís, alquimia de sentimentos e de ideias», in *Novas Perspectivas*, Lisboa, 1969.

- «Camilo, Agustina e o Marquês», in *O Comércio do Porto*, 14.1.83.

VASCONCELOS, Taborda de, «Album de Família», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 28-30.

- «Bessa-Luís – O romance e a arte de escrever», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 43-46.
- «Acerca da evocação no romance», *«A Sibila» de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp. 63-64.

ZOLLA, Élémiere, «Una narratrice portoghese», in *Gazetta del Popolo*, Turim, 14.4.60.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SELECCIONADA

- BALZAC, Honoré de, «Avant-Propos», in *La Comédie Humaine*, Coll. Intégrale, Vol. I, Paris Seuil, 1965.
- BARBÉRIS, Pierre, *Prélude à l'Utopie*, Paris, PUF – Écriture, 1991
- BAKTINE, Mikhail, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Seuil, 1970.
- BARRENTO, João, *Fausto na Literatura Europeia*, Lisboa, Apáginastantas, 1984
- DABEZIES, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 2ème éd., 1972/1990
- DÄLENBACH, Lucien, «Intertexte et Autotexte», in *Poétique*, n° 27, 1978
- ELIAS, Amy Jane, *Spacializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, U.M.I.. The Pennsylvania State University, dct., 1991
- FERRAZ, Maria de Lourdes, *A Ironia Romântica*, Lisboa, INCM, 1987
- FLEISHMAN, Avrom, *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woof*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1971.
- FOLEY, Barbara, *Telling the Truth – The Theorie and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- GOETHE, Johann W., *Le second Faust*, traduit par Henri Lichtenberger, Paris, Éditions Montaigne, s/d.
- GOETHE, Johann W., *Fausto*, tradução de João Barrento, Relógio d'Água Ed., 1999
- HAMILTON, Paul, *Historicism*, London and New York, Routledge, 1996
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1991.
- Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989
- IBISCH, Elrud, «Fact and Fiction in Literature and Literary Theory», in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, n°2, Edições Cosmos, 1992.
- JAUSS, Hans Robert, *A Literatura como Provocação*, Lisboa, Editorial Vega, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *Recherches Pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KUESTER, Martin, *Framing Truths*, Toronto, London, Buffalo, 1992
- LUKACS, Georges, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibiothèque Payot, 1965.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1ª ed., Outubro, 1999.

- MARQUES, Oliveira, *História de Portugal*, Lisboa, Palas Editores, Vol. I, 7ª ed., 1977
- MEYER, Michel, *O Filósofo e as Paixões*, Lisboa, Edições Asa, 1994.
- MOLINO, Jean, «Qu'est-ce que le Roman Historique?», in *Revue de l'Histoire Littéraire de la France*, 75º ano, nº 2-3, Março-Junho, 1975.
- OREL, Harold, *The Historical Novel from Scott to Sabatini*, New York, St. Martin's Press, 1995
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 6ª ed., 1998.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa, «History, The Tramp, and the Trap of Fiction», in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, nº 2, Edições Cosmos, 1992.
- SERÔDIO, Maria Helena, *William Shakespeare – A Sedução dos Sentidos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- SHAW, Harry, *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and his Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *José Saramago – Entre a História e a Ficção: Uma saga de Portugueses*, Lisboa, D. Quixote, 1989.
- TURNER, Joseph, «The Kinds of Historical Fiction an Essay in Definition and Methodology», in *Genre – Revista da Universidade de Oklahoma*, Outono, 1979.
- VALDES, Mario, «Crossing The Boundary Between Fact and Fiction in History and Literature» in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, nº 2, Edições Cosmos, 1992.
- VANOOSTHUYSE, Michel, *Le Roman Historique – Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF, Perspectives Germaniques, 1996.
- WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet-Postmodernism Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991
- ZURBACH, Christine, «Um Dramaturgo Isabelino», in *Adágio*, Centro Dramático de Évora, II série, nº 14, Junho/Setembro.